



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

GLORIA ELIZABETH RIVEROS FUENTES STRAPASSON

**TRADUÇÃO COMENTADA DO ESPANHOL CHILENO PARA O
PORTUGUÊS BRASILEIRO DE “MAI, MAI, PEÑI. DISCURSO DE
GUADALAJARA” DE NICANOR PARRA**

FLORIANÓPOLIS

2019

Gloria Elizabeth Riveros Fuentes Strapasson

**TRADUÇÃO COMENTADA DO ESPANHOL CHILENO PARA O
PORTUGUÊS BRASILEIRO DE “MAI, MAI, PEÑI. DISCURSO DE
GUADALAJARA”, DE NICANOR PARRA**

Dissertação submetido(a) ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Meritxell Hernando Marsal

Florianópolis

2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Strapasson, Gloria Elizabeth Riveros Fuentes
Tradução comentada do espanhol chileno para o português brasileiro de "Mai, mai, peñi. Discurso de Guadalajara" de Nicanor Parra / Gloria Elizabeth Riveros Fuentes Strapasson ; orientadora, Meritxell Hernando Marsal, 2019. 190 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2019.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Nicanor Parra. 3. Antiliteratura. 4. Tradução comentada. I. Marsal, Meritxell Hernando. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

Gloria Elizabeth Riveros Fuentes Strapasson
**Tradução comentada do espanhol chileno para o português brasileiro de “Mai,
mai, peñi. Discurso de guadalajara”, de Nicanor Parra**

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.(a), Dr(a) Andrea Cesco
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Pablo Cardellino Soto
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.(a), Dr(a). Antonia Javiera Cabrera Muñoz
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de mestre em Estudos da Tradução.

Prof. Dr.(a) Dirce Waltrick do Amarante
Subcoordenador(a) do Programa

Prof. Dr.(a) Meritxell Hernando Marsal
Orientador(a)

Florianópolis, 29 de novembro de 2019

Este trabalho é dedicado ao meu marido Claudio e meus amados filhos Pablo e Sabrina.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeira instancia a Deus pelas bênçãos e pelas oportunidades que tem me oferecido na minha vida.

Ao apoio incondicional do meu querido marido Claudio e dos meus amados filhos Pablo e Sabrina, pela paciência, pelo sacrificio, pelo saber esperar.

Aos meus pais e irmãos que à distância sempre me deram sua palavra de alento e me motivaram a continuar. As minhas irmãs Andrea, Jimena e Valeria que sempre me acompanharam na pesquisa.

A minha professora orientadora Meritxell Hernando Marsal, quem com paciência me acompanhou nessa caminhada parriana.

Aos meus colegas e chefias do Instituto Federal Catarinense - Campus Videira que sempre me apoiaram e me proporcionaram espaços para realizar meus estudos e finalizar a minha pesquisa.

“La poesía es el arte de sacarle el jugo a um idioma”
(Nicanor Parra)

RESUMO

A obra antipoética de Nicanor Parra, começada em 1954 com a publicação de *Poemas e antipoemas*, dá início a inovadora maneira de fazer literatura e poesia nas letras chilenas e da América-Latina. Longe de perseguir a estética vanguardista que gozou de destacados nomes na literatura chilena como Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, Pablo Neruda, entre outros, Parra aposta em uma literatura voltada para o homem comum do campo e da cidade. Guiado por esse espírito rebelde, Parra destrói os princípios da tradição. A obra *Discursos de sobremesa*, publicada em 2006, é uma antologia que reúne seis discursos pronunciados em distintos eventos e momentos em que Nicanor Parra foi homenageado pelos seus aportes tanto às letras chilenas como à literatura hispano-americana, entre 1991 e 1997. A obra se destaca pela maneira inovadora em que o gênero textual, identificado como discurso acadêmico, é construído, pois nas mãos de Nicanor Parra prima o hibridismo, a intertextualidade, as múltiplas vozes convocadas pelo antipoeta e, principalmente, o tom dialógico e a linguagem irônica, sarcástica e humorística que sempre caracterizou a obra antiliterária. A presente dissertação pretende realizar uma tradução comentada do primeiro discurso da mencionada antologia, conhecido por “Mai, mai, peñi. Discurso de Guadalajara”, pronunciado em 1991, em agradecimento ao *Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo*, atualmente conhecido por *Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances*, no México. A tradução comentada a que essa dissertação se propõe, busca apoio teórico em Iván Carrasco, César Cuadra, Ignacio Echeverria, Marlene Gottlieb, Leonidas Morales, Mario Rodriguez, Federico Schopf, Juan Gabriel Araya e Salvador Moreu que abordam os estudos da obra antiliterária de Nicanor Parra. Somam-se ao corpus, os estudos da tradução de Rosemary Arrojo, Paulo Henriques Britto, Álvaro Faleiros, André Lefevere e Lawrence Venuti. Sobre os aspectos da intertextualidade, a polifonia e a desconstrução do signo e o aspecto do gênero literário e não literário, os aportes serão de Julia Kristeva, Mickail Bakhtin, Beth Brait e Gerard Genette. Somam-se à discussão Cristina de Peretti, Marc Goldschmit, Ricardo Diviani e Félix Guattari. Ao tema do gênero discursivo contribuirão Michel Foucault, Ingerode Koch, Eni Orlandi, Renato Mello, Fernanda Mussalim, Moacir Palma, Dominique Maingueneau, Patrick Cossutta, Patrick Charaudeau, Norman Fairclough, Hardarik Blühdorn e Lori Chamberlain.

Palavras-chave: Nicanor Parra. Antiliteratura. Tradução comentada.

ABSTRACT

Nicanor Parra's antipoetic oeuvre, which started with *Poemas y antipoemas* in 1954, gives a new and renewed way of creating literature, specially, poetry. Far from following the standard canons of modern style, as the works by Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo de Rokha and Pablo Neruda, Nicanor Parra strongly believes in the literature which focuses on quotidian men in quotidian contexts, making the antipoet a symbol of innovation and rebellion from the traditional literary canons. *Discursos de sobremesa* was published in 2006 and it is an anthology which gathers 6 written speeches, which were created and delivered by Parra in diverse local and international awards and tributes between 1991 and 1997. This oeuvre is particularly innovative due to its textual genre – which is regarded to be an academic discourse – and the way it is constructed, for its elements of intertextuality and polyphony, and its linguistic elements, as its dialogical tone and ironic, sarcastic and humoristic language. This dissertation aims at providing an annotated translation of the first speech of the aforementioned oeuvre, 'Mai, mai, peñi' or 'Discurso de Guadalajara', delivered in Mexico in 1991 in appreciation of the *Premio de Literatura y del Caribe Juan Rulfo*, which it is nowadays known as the *Premio de FIL de Literatura en Lenguas Romances*. This annotated translation aims at providing theoretical ground from Iván Carrasco, César Cuadra, Ignacio Echeverría, Marlene Gottlieb, Leonidas Morales, Mario Rodríguez, Federico Schop e Juan Gabriel Araya. These tackle Nicanor Parra's anti literary oeuvre. This dissertation also explores the translation studies by Arrojo, Paulo Henrique Brito, Álvaro Faleiros, André Lefevere y Lawrence Venuti. Regarding the aspects which are to do with intertextuality, polyphony, deconstruction of the signified and signifier in literary and non-literary genres will be examined from the studies by Julia Kristeva, Mickail Bakhtin, Beth Brait and Gerard Genette and Cristina de Peretti, Marc Goldschmitm, Ricardo Diviani and Félix Guattari. Wih regards the area of discursive genre, Michel Faoucault, Ingedore Koch, Eni Orlandi, Renato Melo, Fernanda Mussalim, Moacir Palma, Dominique Maingueneau, Patrick Cossutta, Patrick Charaudeau, Norman Fairclough, Hardarik Blühdorn and Lori Chamberlain will be contemplated to boot.

Keywords: Nicanor Parra. Anti-literary. Annotated Translation

LISTA DE TABELAS

Tabela 1- Paralelismo estabelecido entre artefatos publicados em Ecopoemas e Guatapiques, ambos de 1983 e o antidiscurso “Mai, mai, peñi. Discurso de Guadalajara”, em 2006.....	124
Tabela 2- A intertextualidade na introdução de letras de músicas	126
Tabela 3- Termos e frases de origem estrangeira	154
Tabela 4- Símbolos matemáticos	157
Tabela 5- O símbolo X pela contração POR e respectivas contrações	158
Tabela 6- O símbolo C/	158
Tabela 7- Formas e símbolos no texto antidiscursivo	159

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	A TRAMA ANTIPOÉTICA E OS ANTIDISCURSOS.....	21
2.2	A ANTIPOESIA	41
2.2.1	A gestação da antipoesia	41
2.2.2	A proposta antipoética: a ruptura com a tradição	46
2.2.3	As máscaras e as vozes atuantes na antipoesia	61
2.2.4	A intertextualidade na antipoesia	66
3	O DISCURSO ANTIPOÉTICO: UM NOVO PROJETO ANTILITERÁRIO ..	74
3.1	O DISCURSO SOCIAL	75
3.2.	SOBRE A INSTITUIÇÃO DISCURSIVA	81
3.2.1	O discurso constituinte associado ao discurso literário	84
3.3	O TEXTO DISCURSO VISTO COMO GÊNERO TEXTUAL	88
3.4	O ANTIDISCURSO E SUAS CARACTERÍSTICAS TEXTUAIS	94
4	MAI, MAI, PEÑI. DISCURSO DE GUADALAJARA	97
4.1	MAI, MAI, PEÑI. DISCURSO DE GUADALAJARA: O DISCURSO DE RETORNO AO CENÁRIO LITERÁRIO.....	98
4.2	O MACROTEXTO NO ANTIDISCURSO	106
4.3	OS ANTIDISCURSOS E A RUPTURA COM O CÂNONE LITERÁRIO.....	110
4.4	A TRADUÇÃO DE “MAI, MAI, PEÑI. DISCURSO DE GUADALAJARA” (1991).....	114
5	ANÁLISE DAS DECISÕES TRADUTÓRIAS DO ANTIDISCURSO “MAI, MAI, PEÑI. DISCURSO DE GUADALAJARA”, DE NICANOR PARRA.....	115
5.1	TRADUÇÃO E INTERTEXTUALIDADE NO ANTIDISCURSO PARRIANO	118
5.1.1	A intertextualidade.....	118
5.1.2	A Polifonia.....	126

5.2 OS TERMOS POPULARES	130
5.3 AS FRASES FEITAS DO CONTEXTO POPULAR CHILENO E A PROCURA POR SENTIDOS.....	134
5.3.1. As frases feitas e o encontro entre a fala chilena e brasileira	135
5.4 OS NEOLOGISMOS NO ANTIDISCURSO PARRIANO.....	149
5.5 AS FONTES ESTRANGEIRAS E NATIVAS	152
5.5.1 Frases de origem estrangeiro.....	153
5.5.2 “Mai, mai, peñi”, o resgate étnico cultural	155
5.6 ELEMENTOS DA LINGUAGEM MATEMÁTICA	157
5.7 OUTROS DESAFIOS DA TRADUÇÃO DE “MAI, MAI, PEÑI. DISCURSO DE GUADALAJARA”.....	161
5.8 AS NOTAS DE RODAPÉ	164
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS. O ANTIDISCURSO E SUA TRADUÇÃO	173
7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	178

1 INTRODUÇÃO

O Chile, país estreito separado geograficamente do resto da América-Latina pela Cordilheira dos Andes, é reconhecido por ser o berço de grandes nomes da poesia hispano-americana, dos quais dois alcançaram reconhecimento internacional ao adjudicar-se o Nobel de Literatura, o primeiro em 1945 e, o segundo em 1971; refiro-me a Gabriela Mistral e Pablo Neruda, respectivamente. Mas outros nomes figurarão nas letras chilenas, como Pablo de Rocka, Vicente Huidobro e Nicanor Parra, esse último motivo do nosso interesse e trabalho.

Nicanor Parra (1914 – 2018) é reconhecido como o fundador na América Latina da antipoesia, cujo marco inicial será em 1954, com a publicação de *Poemas e antipoemas*. Na esteira dos trabalhos de Parra, desenvolvidos ao longo de mais de sessenta anos, nossa atenção se concentrará, principalmente, na tradução comentada ao português de um dos principais discursos pronunciados pelo poeta, em 1991, no México, conhecido por *Mai, mai, peñi* ou *Discurso de Guadalajara*, com motivo do Prêmio de Literatura Latino-americana y del Caribe Juan Rulfo. Esse discurso é parte da obra *Discursos de sobremesa*, publicado em 2006 pela Editora Universidad Diego Portales-UDP. Parra, nessa obra, reúne cinco dos seus mais destacados discursos proferidos entre 1991 e 1999, por ocasião de premiações e homenagens literárias. São cinco textos que o próprio Parra chamará de antidiscursos. Porém, antes de conhecer os fundamentos que norteiam esses antidiscursos, é preciso aproximar-se dos fundamentos que constroem a antipoesia.

À vista de muitos estudiosos de Parra – Mario Rodriguez, Federico Schopf, Niall Binns, Leonidas Morales, entre outros – a antipoesia é um projeto, como mencionávamos anteriormente, desenvolvido por mais de seis décadas, que procura a despoetização da realidade e o resgate, como o próprio autor menciona em diversas entrevistas, da fala da tribo (PIÑA, 1993, p.30). É considerada, inclusive pelo próprio poeta, uma corrente poética pós-moderna (PIÑA, 1993, p. 33-34)

Parra foi merecedor e ganhador de muitos reconhecimentos pelo seu labor literário no mundo hispano, latino-americano e chileno. Entre eles se destacam: Prêmio Municipal de Santiago (1938), Prêmio do Concurso Nacional de Poesia (1954)¹, Prêmio Nacional de Literatura (1969), Prêmio de Literatura Latino-americana e do Caribe “Juan Rulfo” (1991), Prêmio Reina Sofia de Poesia Ibero-americana (2001), Prêmio Bicentenário (2001), Prêmio Miguel de Cervantes (2011), Prêmio Ibero-americano de Poesia Pablo Neruda (2012), entre

¹ Deste prêmio nasce *Poemas e antipoemas*, porta de entrada da antipoesia ao cenário literário chileno.

outros vinte prêmios. Porém, o prêmio mais esperado foi o Prêmio Nobel de Literatura. Apesar de ter sido indicado em três ocasiões, o galardão nunca chegou até ele. O seu neto Cristóbal Tololo Ugarte, em entrevista ao CNN-Chile, em 2014² – época em que se organizavam no Chile as comemorações aos 100 anos do poeta – explica que:

[...] é um prêmio geopolítico. No Chile há dois prêmios Nobel. Na Argentina não tem nenhum e tem Borges. E meu avô teve problemas com a esquerda mundial, com Cuba e com Allende na época da UP [Unidad Popular]. [...] Assim perdeu para sempre o Nobel [...] também teve uma relação com Sun Axelsson que era membro da Academia Sueca onde o prêmio Nobel é outorgado e essa relação terminou muito mal, por isso, ela manifestou publicamente ‘enquanto viva, Nicanor Parra nunca irá ganhar o Nobel’, ela faleceu há dois anos.^{3 4}

No Brasil, parte da obra de Nicanor Parra é traduzida e publicada, em 2018. É a primeira antologia, em edição bilingue, composta por 75 antipoemas, publicada pela editora 34, com tradução de Joana Barossi e Cide Piquet⁵, cujo título é *Só para maiores de cem anos*. O projeto tem início em 2015, com as negociações para conseguir os direitos do poeta. A obra antológica reúne poemas recolhidos de *Poemas y antipoemas* (1954), *Versos de salón* (1962), *Manifiesto* (1963); *Canciones Russas* (1967), *Obra gruesa* (1969), *Emergency poems* (1972) e *Hojas de Parra* (1985). Esta antologia, sem dúvida, representa um marco muito importante para a obra de Parra no Brasil. Os tradutores a chamam de “primeiro Parra” (BAROSSÍ; PIQUET, 2018, p. 10), pois obras como *Artefactos* (1972) e *Ecopoemas* (1983) não foram contempladas na antologia, segundo os tradutores, em razão da experimentação tão particular que Parra propõe que “escapa(m) do cerne da antipoesia” (2018, p. 11).

Este trabalho não cobiça de maneira alguma concretizar uma publicação do projeto tradutório de “Mai, mai, peñi. Discurso de Guadalajara”: em primeiro lugar, pela parcialidade que esse texto representa em relação à obra completa de *Discursos de sobremesa* (2006) e; em segundo, porque não contaríamos com a autorização de quem representa a obra de Nicanor

² A entrevista completa se encontra disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7rJTcE41_oo>. Acesso em 10 jan. 2019.

³ A partir deste momento, é importante advertir que a título de organização metodológica, definimos que parte das notas de rodapé referente a obras de teóricos e fragmentos de obras literárias, presentes ao longo dessa dissertação estão organizadas a partir de duas circunstâncias: i) as citações em língua estrangeira de autores as obras das quais não foram encontradas em língua portuguesa, serão da minha autoria; ii) os trechos que aludem a obras de Nicanor Parra serão mantidos na língua original, pois só uma pequena parte da obra do antipoeta está publicada em português.

⁴ “[...] es un premio geopolítico. En Chile tiene dos premios Nobel. En Argentina no tiene ninguno y tiene a Borges. Y mi abuelo ha tenido problemas con la izquierda mundial, con Cuba y con Allende con la época de la UP, [...]. Ahí perdió para siempre con el Nobel [...] además tuvo una relación con Sun Axelsson que era miembro de la Academia Sueca donde se da el premio Nobel y esa relación terminó pésima, entonces, ella de hecho dijo públicamente ‘mientras yo viva, Nicanor Parra nunca va a obtener el Nobel’ y murió hace dos años.

⁵ Joana Barossi é editora e poeta, ademais de tradutora, professora, arquiteta e jornalista. É mestrande pela FAU-USP; Cide Piquet é formado em Letras pela USP, editor da editora 34, tradutor e poeta.

Parra no momento. A tradução comentada da obra em espanhol para o português brasileiro se propõe apresentar o jogo proposto por Nicanor Parra, em um outro projeto da sua vida literária, o antidiscurso. Para o público acadêmico dedicado aos estudos literários, a antipoesia na escrita de Parra é conhecida por algumas das pesquisas realizadas, outras ainda em curso, em centros como a Universidade Federal de São Carlos-UFCar e Universidade Federal de Santa Catarina-UFSC⁶, porém, aos olhos do público massivo brasileiro, é ainda desconhecida. Visto dessa maneira, a tradução resulta ser o caminho apropriado para aproximar e apresentar o antidiscurso, enquanto projeto que se desprende do centro da antipoesia, ao leitor nacional, com o intuito de agregar algo a mais ao seu repertório literário.

Para nos aproximar do antidiscurso, é indispensável que nos acheguemos aos princípios que norteiam a antipoesia, assim como do seu percurso. É importante compreender a obra de Parra como uma constante e inacabada experimentação que surge motivada pelos questionamentos do poeta à poesia dos anos de 1940 e 1950. O princípio da antipoesia estará concentrado tanto na introdução ou resgate da língua falada, do coloquialismo, dos discursos de caráter popular, quanto à incorporação da ironia, do sarcasmo e do humor. A experimentação não se restringe meramente à escrita poética, mas também aos objetos que aliados, a certos textos, amplificam desse modo a sua significância. É o caso, por exemplo, de *Artefactos* (1972), *Ecopoemas* (1982), *Chistes para desorientar a la poesía* (1983) e *Trabajos Prácticos* (1992).

A experimentação parriana incluirá também a introdução e intervenção em certos gêneros textuais, tais como o texto publicitário, elementos do discurso acadêmico e científico, assim como a linguagem jornalística. Conforme Holas:

[...] Parra se apropria com total força daquilo que a tradição poética que começava a fazer com Neruda, inclusive para questionar o próprio Neruda, isto é, que as impurezas da língua também são ferramentas necessárias para a exploração poética. Essa expansão possibilita a Parra abrir novas janelas para novos territórios cognitivos, para novos espaços de intensidade na linguagem, para edificar a obra antipoeética, a fim da poesia ganhar nova vida. (HOLAS, 2007, p. 39)⁷

⁶ Dentre as pesquisas realizadas se encontram a dissertação de mestrado do Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura- UFSCar, de Juan Francisco Toro Castillo, intitulada “A recepção crítica de Nicanor Parra no Chile (1937 – 2010). Na Universidade Federal de Santa Catarina, no Programa de Pós-graduação em Literatura- PPGLit, encontra-se a Teses de Doutorado de Antonia Javiera Cabrera Muñoz, intitulada Antipoesia em Lera& mendigo de Nicanor Parra, em 2009. Também na Universidade Federal de Santa Catarina, no Programa de Estudos da Tradução- PGET, encontra-se a dissertação de Mestrado de Marie Anne Warken S. Sobottka, intitulada “Traduzir Antipoesia: Tradução comentada do espanhol para o português de Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui de Nicanor Parra”, de 2016. Actualmente, Sobottka está realizando sua tese de doutorado referente à obra “La cueca larga” do referido poeta chileno.

⁷ [...] Parra procede a reapropriarse con total fuerza de lo que la tradición poética había comenzado a hacer con Neruda, incluso para cuestionar al mismo Neruda, a saber, que las impurezas de la lengua constituyen también herramientas necesarias para la exploración poética. Esta expansión le hace posible, a Parra, abrir ventanas hacia

Dessa forma, Parra persegue a construção de uma poesia que, de fato, aproxime-se da realidade cotidiana e estabeleça um verdadeiro diálogo com seu leitor. Por outro lado, e em relação a esse último, ele é o principal convidado que, mais do que enfrentar a leitura de um texto poético em que se esperam certos convencionalismos, principalmente a respeito da sua linguagem, é convidado a uma experiência poética. Desse modo, o leitor precisa realizar uma outra leitura que obedeça a regras ditadas pela contradição, ironia, sarcasmo, intertextualidade e linguagem retirada da realidade cotidiana.

Apesar da aparente simplicidade do tecido da antipoesia, seria um engano acreditar que uma poesia que se constrói de elementos linguísticos retirados do cotidiano, da fala popular e de diferentes fontes textuais e não textuais, não apresentasse qualquer complexidade. Prova disso é a dificuldade em explicar do que se trata a antipoesia, em parte porque, como Cuadra (2010, p. 16) menciona, a concepção e a compreensão que manejamos sobre o que é literatura, são limitadas pela crítica e pelo prejuízo que construímos a partir da herança metafísica.

A antipoesia trata de uma maneira diferente de compreender e vivenciar a poesia (CUADRA, 2010, p. 16); de fato, é difícil de definir porque, mais do que compreender ou identificar os elementos que a constituem, há uma maneira individual de compreendê-la, ou melhor dito, de experimentá-la. Portanto, não há um único ponto de vista, existem tantos quantos leitores há.

Apesar dessa complexidade, como explicar os inúmeros leitores que desfrutam da leitura da antipoesia? Cuadra (2010, p. 18-19) compreende que a experiência poética se realiza de maneira espontânea e é nesse sentido que a crítica tem falhado ao evitar dar um salto quântico sobre a complexidade proposta pela antipoesia. Ainda o crítico (CUADRA, 2010, p. 18) afirmará que “diferentemente da poesia herdada, ela avisa constantemente seus leitores sobre esse vício lógico-metafísico ou estético”⁸.

A antipoesia, apesar do seu prefixo de negação, não é, como possa ser interpretada, uma negação da poesia moderna-vanguardista, mas se propõe a uma desconstrução no modo de significar. Nesse sentido, a concepção de Jacques Derrida, destacado filósofo francês, dar-nos-á luzes para compreendermos o processo de desconstrução da poética parriana ao falar da *différance*, conceito que abarca todos os signos dentro e fora do campo linguístico. Tratar-se-á

nuevos territorios cognitivos, hacia nuevas zonas de intensidad en el lenguaje, de tal manera de sentar la obra gruesa del nuevo edificio antipoético, para que la poesía tome nueva vida.

⁸ “[...] a diferencia de la poesía heredada, ella advierte permanentemente a sus lectores sobre ese vicio lógico-metafísico o esteticista

da escrita que se experimenta, pois os significados vão além do conceito binário saussuriano de signo que compreende o significado e o significante. Derrida, sobre a desconstrução do signo, dirá que:

Os movimentos de desconstrução não solicitam as estruturas de fora. Só são possíveis e eficazes, só ajustam seus golpes se habitam estas estruturas. Se as habitam de uma certa maneira, pois sempre se habita, e principalmente quando nem se suspeita disso. Operando necessariamente do interior, emprestando da estrutura antiga todos os recursos estratégicos e econômicos da subversão, emprestando-os estruturalmente, isto é, sem poder isolar seus elementos e seus átomos, o empreendimento de desconstrução é sempre, de um certo modo, arrebatado pelo seu próprio trabalho. (DERRIDA, 1973, p. 30)

Da perspectiva de Derrida, nada acontece fora do texto. Portanto, não existem possibilidades de se situar fora dele. Para o leitor/receptor, essa concepção o coloca em permanente situação de interpretação em que, situado histórica e culturalmente, descobre os muitos sentidos que o texto transporta. Para o filósofo (1973, p. 24), “É a experiência única do significado produzindo-se espontaneamente, de dentro de si”.

A complexa articulação da antipoesia, sem dúvida, coloca a tradução em uma situação delicada em relação a suas decisões, pois como a tradução poderá aproximar o antidiscurso até o leitor brasileiro? Quais serão os mecanismos que adotará para que, de fato, consiga construir uma real experiência leitora? O enredo textual nos coloca frente a intertextualidades vindas de fontes literárias e não literárias diversas e, do mesmo modo, diante de aspectos culturais que são facilmente identificados pela cultura chilena e latino-americana, porém que comprometem o entendimento do leitor brasileiro. No caso de *Mai, mai, peñi*, objeto de nosso estudo e alvo da nossa tradução comentada, Parra nos coloca frente a situações políticas e culturais do contexto continental que se apoiam em obras literárias modernas ou mesmo clássicas como Shakespeare, somados a elementos do contexto contemporâneo, como Cantinflas e o Chapolin Colorado. O antidiscurso significa, desde a perspectiva literária e, mesmo da perspectiva da análise enquanto gênero textual, uma verdadeira ruptura.

Octavio Paz nos explica que tudo que se apresenta como novo não nos seduz pela simples novidade, mas porque tudo aquilo que é diferente é uma negação “A faca que divide o tempo em dois: antes e agora”. A antipoesia, no contexto poético latino-americano e chileno, marca um antes e um depois da poética continental que defende a necessidade de se aproximar da vida e da sua gente, sem pretender alcançar uma poética intelectualizada.

“Mai, mai, peñi. Discurso de Guadalajara” desafia-nos em relação aos muitos sentidos que se instalam dentro deste antidiscurso. Alguns aspectos são de vital importância de termos em consideração, entendendo que constituem esse texto discursivo que se instala tanto na

concepção de texto literário e de texto de característica sociocultural. Eles impactam nas decisões tradutórias, principalmente diante de quatro aspectos que, no momento oportuno, serão levantados e analisados: i) no sentido lexical, os aspectos culturais que os termos e/ou as frases feitas comunicam; ii) as múltiplas vozes que se fazem presentes, inclusive a do próprio Parra, ou seja, a polifonia presente; iii) os diversos textos que participam do antidiscurso, ou seja, sua intertextualidade e; iv) a compreensão do funcionamento do texto enquanto gênero identificado como discurso acadêmico aplicado a um tempo e contexto determinados.

Defronte a essas características do antidiscurso, os princípios da antipoesia precisam ser revisados. À vista disso, a discussão se iniciará no segundo capítulo tratando sobre a gestação da antipoesia, seu desenvolvimento ao longo das mais de seis décadas e os diversos experimentos antiliterários que se fundam a partir dos conceitos propostos pela antipoesia que rompem com os convencionalismos literários e que afetam, de igual maneira, os convencionalismos de alguns gêneros textuais como a piada, o sermão, a prece, a publicidade e o discurso.

O enredo textual do antidiscurso merece ser cuidadosamente analisado, pois, ele se revela um cenário em que se encontram muitas vozes. O antidiscurso, demanda-nos uma leitura atenta que nos apoie na identificação da voz autoral das vozes convocadas pelo autor. Nesse sentido, os estudos sobre o dialogismo e a polifonia de Mikhail Bakhtin realizados pela professora brasileira Beth Brait (2005; 2016) nos darão suporte teórico para compreender as máscaras que o antipoeta resolve utilizar para dizer o indizível. Do mesmo modo, recorreremos aos destacados estudos da professora da Universidade Estadual de Campinas e tradutora, Rosemary Arrojo (2003).

Em seguida, no mesmo capítulo, trataremos da intertextualidade, elemento constitutivo importantíssimo na construção da antipoesia, e claro, do antidiscurso. A antidiscursividade se compõe de uma série de textos literários ou não literários que são lançados ao texto discursivo de maneira implícita e alguns postos explicitamente, em um grande recorte. Apesar de se sustentarem de maneira independente, porque ainda guardam seus sentidos, o conjunto desses textos constituem uma unidade textual maior, ou seja, um macrotexto pleno de sentidos coerentemente organizados pelo antiautor. Parra parte da ideia que tudo já existe e que nada é novo, daí seus recortes. Nesse aspecto, as teorias de Julia Kristeva (2005) e Gerard Genette (1989) darão suporte teórico para tratarmos dos aspectos que envolvem a intertextualidade. No Brasil, contaremos com os estudos sobre textualidade da professora da Universidade Estadual de Campinas e linguista nascida na Alemanha, Ingerode Koch (2002; 2014). Entre outros

estudiosos nos encontraremos com a professora chilena da Universidad de Concepción e integrante da Academia Chilena de la Lengua, Maria Nieves Alonso (1995), o poeta chileno Adán Méndez (2014), César Cuadra (2000; 2010), Marlene Gottlieb (2015), Mario Rodríguez (2014), Federico Schopf (2000), Juan Gabriel Araya (2014), Salvador Moreu (2008) e o crítico literário Iván Castro (1999).

No terceiro capítulo, o gênero textual vai ser o tema principal. Trataremos sobre os estudos da análise do discurso, contando com os aportes de Mikhail Bakhtin (2016) e Michel Foucault (1970; 1987); no Brasil, os aportes teóricos estarão a cargo da professora e pesquisadora Eni Orlandi (2005). Contaremos de igual maneira com os aportes teóricos dos franceses Dominique Maingueneau (1995; 1997; 2000; 2018) e Dominique Maingueneau ao lado de Frédéric Cossutta (1995) nas discussões sobre a análise dos discursos constituintes e do discurso literário. A respeito dos aspectos que envolvem o discurso social, o suporte teórico será a partir das apreciações de Marc Angenot (2010) e Norman Fairclough (2008). Outros autores, como Fernanada Mussalim (2009) e Moacir Dalla Palma (2007) que também compõem nossa análise teórica e nos auxiliarão na compreensão dos pontos que envolvem o discurso social e literário.

No quarto capítulo, a discussão se concentrará especificamente no antidiscurso “Mai, mai, peñi. Discurso de Guadalajara” e suas particularidades linguísticas e discursivas. A escolha desse texto para o projeto de tradução se encontra fundamentado em duas razões: a primeira, porque, na experimentação de décadas de Parra, esse antidiscurso se abre para um outro momento, uma das últimas etapas experimentais do antipoeta que, na concepção dos estudiosos de Parra, dá encerramento ao projeto antipoético; segundo, dessa vez, essa experimentação se dará, em especial, com o gênero discurso acadêmico propondo-se a romper com o cânone literário, bem como com as regras do protocolo do discurso enquanto gênero.

O quinto capítulo apresentará a tradução do antidiscurso “Mai, mai, peñi. Discurso de Guadalajara” (1991). A modo de contrastar o texto fonte e sua tradução, para isso, o capítulo se organizou em tabela dupla, seguido pela análise e discussão sobre as escolhas tradutórias. O discurso de Parra é um texto que não se maneja na artificialidade quanto aos termos utilizados e nem à sua estrutura. Apresenta-se diante da plateia ansiosa em escutar o homenageado, um chileno com toda sua identidade linguístico-cultural. Portanto é um discurso que se caracteriza, em primeiro lugar, pela fala comum do chileno comum, portador de uma identidade mestiça que ressalta os valores da cultura mapuche. Por esse motivo a introdução do saludo *mai, mai, peñi*, que significa algo como “Tudo bem, irmãos?”, somam-se, estruturalmente falando, as

práticas da fala presentes nos discursos de sobremesa que formam parte da tradição chilena e são realizados em momentos especiais de comemoração familiar ou entre amigos, momentos regados de farta comida e bebida. Sobre essas observações é que o trabalho de tradução se concentrará. A tradução nos oportunizará manter um olhar atento sobre os diversos elementos que circulam ao interior do antidiscurso. Na medida em que adentramos no enredo textual, mais nos aproximamos da natureza antiliterária que Parra construiu por décadas.

Por último, encerraremos com as considerações finais do que tem sido o percurso da pesquisa e a concretização da tradução comentada por meio de suas observações e comentários. Do processo total consideramos que o jogo antidiscursivo não se limita unicamente pelo modo de significar, mas também pelo modo como interfere na esfera textual do gênero discursivo acadêmico, em relação aos seus convencionalismos. As características do gênero se veem comprometidas quando Parra, primeiramente, rompe com a solenidade e o cerimonioso; e, em segundo lugar, porque introduz aspectos próprios da linguagem que compõem a antipoesia, da fala que em certos momentos é formal e, em outros, informal. Suas intenções não são as de agradar a ninguém, mas de dizer o que precisa a seu modo. Nicanor Parra nos adverte no próprio discurso que a antipoesia deve estar presente, isso quando confessa seguir os conselhos do seu amigo Carlos Ruiz-Tagle, destacado contista e novelista chileno falecido pouco antes de Parra receber o Prêmio Juan Rulfo, em 1991:

Un amigo que acaba de morir
 Me sugirió la idea
 De renunciar al proyecto de discurso académico
 Basándose en el hecho
 De que nadie cree en las ideas:
 [...]
 Lo que debes hacer
 Es leer tus antipoemas me dijo Carlos Ruiz-Tagle
 (PARRA, 2006, p. 13)

Para atrair o leitor, Parra se nega ao uso de uma linguagem que se distingue pelo seu caráter especial e artificial e instala o tom de fala e de diálogo na sua antiliteratura. A linguagem é compreendida por absolutamente todos, porque todos são convidados a participar do jogo desta escritura que se propõe a resgatar a espontaneidade e a experiência do cotidiano, mesmo com seus melindres.

No propósito de construir uma poesia ao alcance de todos, Nicanor Parra procederá, em primeiro lugar, a uma dessacralização não tão só da poesia, mas principalmente do poeta que é visto, na tradição poética, como um indivíduo especialmente sensível. Em segundo, para tal propósito, a linguagem cumpre um papel significativo, pois o coloquialismo atua como desvanecedor de uma esfera especial da linguagem, porque todos compreendem. A antipoesia,

em sua construção, é capaz de dizer tudo e nada ao mesmo tempo, porque se funda na contradição. Parra, apesar do grande sentido do humor conferido em sua obra, sempre em um tom de brincadeira, fala muito seriamente. Algo é inconfundível na poética parriana, nada escapa ao poeta, tudo se revela e tudo se compreende. O presente trabalho é uma tentativa de aprofundar nessa compreensão a partir da tradução.

2 A TRAMA ANTIPOÉTICA E OS ANTIDISCURSOS

Antes de dar início ao projeto de tradução do antidiscurso “Mai, mai, peñi. Discurso de Guadalajara”, que esta dissertação se propõe como meta, é muito importante nos aproximarmos

da obra do poeta chileno Nicanor Parra, assim como dos princípios sobre os quais a antipoesia repousa. Parte desse entendimento se justifica pelos comprometimentos que podem ocasionar algumas das decisões tradutórias do texto discursivo em questão. Se é certo que “Mai, mai, peñi. Discurso de Guadalajara” é considerado, inclusive pelo próprio autor, um antidiscurso, segue a linha constitutiva da antipoesia; sua importância se concentra, além do aspecto estrutural e linguístico presentes na malha textual, em ser o primeiro antidiscurso dentre outros quatro presentes na obra *Discursos de sobremesa*, publicada em 2006.

Essa aproximação certamente nos entregará uma visão mais atenta sobre os elementos constitutivos do antidiscurso, assim como dos diferentes textos que participam da trama antidiscursiva que, à vista dos estudos e da crítica literária, compreende uma rede textual bastante complexa que se constrói a partir das diversas relações intertextuais, assim como dos tantos efeitos de sentidos promovidos pela ironia, sarcasmo e senso de humor, aliado à linguagem que se mistura entre o falar popular e acadêmico. São elementos que certamente devem ser cuidadosamente atendidos no momento da tradução.

2.1 O panorama bibliográfico e percurso literário de Nicanor Parra

O nome de Nicanor Parra Sandoval se inscreve nas letras da lírica chilena como o poeta que traça uma linha divisora entre a poética modernista e vanguardista e o pós-modernismo. Dessa maneira, será um antes e depois da poesia hispano-americana. Sua obra é alimentada pela poesia e o canto popular, assim como pela linguagem coloquial e o humor que caracterizam a gente da sua nação de origem. Esses elementos constituirão uma característica especial e muito particular da sua obra que a diferenciará de toda a criação poética desde meados do século XX. Para conhecer Parra, é requisito aproximar-se das origens e do percurso de formação intelectual e literária do autor, pois muitos dos aspectos da sua obra se explicam por esse percurso biográfico. Para dar início, deixarei o próprio Nicanor Parra se apresentar pelo poema *Epitafio*:

De estatura mediana,
 Con una voz ni delgada ni gruesa
 Hijo mayor de un profesor primario
 Y de una modista de trastienda;
 Flaco de nacimiento
 Aunque devoto de la buena mesa;
 De mejillas escuálidas
 Y de más bien abundantes orejas;
 Con un rostro cuadrado
 En que los ojos se abren apenas
 Y una nariz de boxeador mulato

Baja a la boca de ídolo azteca
 Todo esto bañado
 Por una luz entre irónica y pérfida-
 Ni muy listo ni tonto de remate
 Fui lo que fui: una mezcla
 De vinagre y de aceite de comer
 ¡Un embutido de ángel y bestia!⁹
 (PARRA, 1954)

Nicanor Parra nasceu em 5 de setembro de 1914, na pequena cidade de San Fabián de Alico, localizada na região da pré-cordilheira da atual região do Ñuble. Administrativamente, a cidade pertence à região sul da oitava região do Bío-Bío, distante a 68 quilômetros ao nororiente de Chillán e a 408 quilômetros da capital do país, Santiago do Chile. É tradicionalmente uma ‘comuna’¹⁰ na qual aproximadamente 63% da população é rural e cujo desenvolvimento econômico se concentra nas atividades agrícolas, na criação de gado e exploração florestal.

Parra falece em 23 de janeiro de 2018, aos 103 anos, em sua casa de La Reina, município da capital do país. Mas, por desejo próprio, é sepultado em Las Cruces, localidade em que morava desde meados dos anos de 1980 e que fica entre e muito próxima do pequeno povoado de Isla Negra e do município litorâneo de Cartagena, lugares onde hoje se encontram sepultados Pablo Neruda e Vicente Huidobro, respectivamente.

Cresceu no seio de uma família de condição humilde, mas de grande amor pela cultura musical popular. É o mais velho de oito irmãos dentre os quais se contam a destacada cantora e pesquisadora da música folclórica chilena, Violeta Parra, que renovou a música popular dos anos 60; e de Roberto Parra, também reconhecido cantor, compositor e folclorista. A persistente dificuldade econômica da família Parra a motiva a procurar melhores condições de vida. É assim que, em 1923, os Parra se transladam a Chillán, cidade onde Nicanor cursará o quinto ano de humanidades. É nesta cidade que suas primeiras experiências literárias poéticas

⁹ “De estatura mediana,/ Com uma voz nem fina nem grossa,/ Filho mais velho de um professor primário/ E de uma costureira doméstica;/ Magro de nascimento/ Ainda que adorador da boa mesa;/ De faces esqueléticas/ Mas, sim, abundantes orelhas;/ Com um rosto quadrado/ Em que os olhos muito mal se enxergam/ E um nariz de boxeador mulato/ Sobre uma boca de ídolo asteca/ - Tudo isso banhado/ Por uma luz entre irônica e pérfida - / nem muito esperto nem doido varrido/ Fui o que fui: uma mescla/ De vinagre e azeite de oliva/ Um embutido de anjo e de besta!” (PARRA, 2018, p. 31)

¹⁰ A modo de esclarecer o termo ‘comuna’, é necessário compreender a divisão administrativa do território chileno. O país se divide em quinze regiões que, por sua vez, se subdividem em 54 províncias, atualmente. Ao mesmo tempo, cada província se divide em partes menores denominadas de comunas. Cada comuna tem sua própria gestão administrativa, conhecidas como ‘municipalidades’, ou seja, prefeituras. Equivalem na administração do território brasileiro a ‘municípios’. Então, para localizarmos a cidade natal de Nicanor Parra, teremos que localizar no mapa a região do Bío- Bío, oitava região, logo a província de Ñuble e, por último, a comuna de San Fábian Alico.

aparecerão. Destaca-se em alguns concursos do gênero pela originalidade estética e o marcado fundo tradicional.

Em 1932, deixa sua família e a cidade do sul para cursar o último ano de estudos secundários no destacado e tradicional Internato Nacional Barros Aranas- INBA, em Santiago do Chile. Nesse espaço de estudo conhece Jorge Millas, Luis Oyarzún (destacados nomes das letras chilenas) y Carlos Pedraza (destacado pintor da geração de quarenta). Mais tarde, logo que encerra sua permanência como estudante no INBA e, com o objetivo de financiar seus estudos superiores, Parra desempenhará a função de inspetor dessa instituição de ensino junto a Millas e Pedraza.

A amizade construída pelo interesse artístico e literário originará, em 1935, a *Revista Nueva*, de cunho literário, que circulará unicamente entre os corredores do internato, porém será determinante para a vida literária de Parra. Nicanor disse a Mário Benedetti, de visita ao Chile, em 1969, que nos dois primeiros volumes publicou alguns trabalhos em prosa, “O primeiro se intitula *Gato en el camino*. É um conto; realmente um anticonto. [...] de maneira que sou um escritor de prosa frustrado; comecei como escritor de prosa e mais tarde me encaminhei para a poesia [...]”¹¹ (BENEDETTI, 1969, sem paginação). Infelizmente, o terceiro volume da revista nunca chegaria a ser publicado. O estilo rupturista da escrita de Parra, nessa época com apenas 20 anos, já provocava estranhamento, inclusive antes da publicação na *Revista Nueva*. É assim que o conto será marcado por uma anedota contada pelo próprio Parra a Juan Piña¹².

JP: Seu primeiro texto público, por assim dizer, foi o conto *Gato en el camino*, que apareceu na *Revista Nueva*...

NP: Isso foi em 35, quando tinha 20 anos. Jorge era o diretor da revista e representava o colégio, a Academia Literária do Internato, ou seja, o supercolégio. Quando ele leu o conto, simplesmente se negou a publicá-lo. Imagine que a história começava assim: “Este era um gato. Uma vez se perdeu por alguns caminhos. Tinha

¹¹ “El primero se titula *Gato en el camino*. Es un cuento; realmente un anticuento. [...] de modo que soy un prosista frustrado; empecé como prosista y después derive hacia la poesía [...]”.

¹² “JP: Tu primer texto público, por decirlo de alguna manera, fue el cuento “Gato en el camino”, que apareció justamente en la *Revista Nueva*...

NP: Eso fue el año 35, cuando yo tenía 20 años. Jorge era el director de la revista y representaba al establecimiento, la Academia Literaria del Internato, es decir, al superestablecimiento. Cuando él leyó el cuento, simplemente se negó a publicarlo. Imagínate tú que el relato empezaba así: “Este era un gato. Una vez se perdió por unos caminos. Llevaba las patitas embarradas. En el camino brillaban unas cucharas de té revueltas con trompos”

JP: ¿Lo encontraba absurdo?

NP: Él decía “Esto no tiene sentido, es absurdo”, e incluso pensaba que yo me quería reír de la revista. Y Pedraza, entonces, me apoyó hasta el extremo que dijo “Bueno, si esto no se publica, yo retiro mis dibujos de la revista”. Fue muy notable su actitud, muy importante para mí, porque Pedraza estaba considerado como un niño prodigio de su tiempo. Tanto, que a los 14 años ilustró el libro de lectura oficial de la época. Y así, durante uno o dos meses, el proyecto se fue a las pailas. Hasta que un día apareció Carlos Oportus Durán, un inspector mayor que nosotros, que también me apoyó, porque no estaba totalmente ‘corrupto’ por la Academia. Ahí Jorge tuvo que agachar la cabeza y accedió, a regañadientes, a publicarlo.”

as patinhas enlameadas. No caminho brilhavam algumas colheres de chá misturadas com piões”

JP: Ele o achou absurdo?

NP: Ele falava “ Isso não tem sentido, é absurdo”, pensava que eu queria debochar da revista. E Pedraza, então, me apoiou muitíssimo dizendo: “Bom, se isto não se publica, eu retiro meus desenhos da revista. Foi muito admirável sua atitude, muito importante para mim, porque Pedraza era considerado um filho prodígio no seu tempo. A tal ponto, que aos 14 anos ilustrou o livro de leitura oficial da época. E foi durante um ou dois meses que o projeto desandou. Até que um dia apareceu Carlos Oportus Durán, um inspetor mais velho do que nós, que também me apoiou, porque não estava totalmente corrompido pela Academia. Então, Jorge teve que aceitar, a contragosto, a publicação. (PIÑA, 1990, p. 18)

É interessante ressaltar a menção de “Gato en el camino”, mesmo se tratando de uma tentativa de explorar a prosa como gênero, pois o conto ou “realmente un anticuento” (PIÑA, 1993, p. 19) representa, na vida e na expressão literária de Parra, uma experiência literária diferenciada do até então conhecido. A respeito, Piña lhe pergunta¹³:

JP: Existiam muitas opiniões sobre o conteúdo do conto?

NP: Aconteceu que toda a atenção se concentrou nesse conto. E o ensaio muito intelectual de Jorge Millas que também apareceu na revista, ninguém leu, porque esse tipo de literatura estava em todo lugar. E isso era um anticuento, um protoconto, um minicuento, não tinha nada de conto tradicional. O importante era que acreditavam que não só não sabia redigir, como também não sabia perceber. A percepção da realidade era insuficiente: o autor era um personagem anormal. (PIÑA, 1990, p. 19)

Esse conto será o primeiro antecedente de uma nova linguagem, em meio a um momento do desenvolvimento da poesia moderna em que nomes como Vicente Huidobro, Gabriela Mistral e Pablo Neruda no âmbito nacional, assim como a proposta literária dos poetas espanhóis conhecida como a geração de 27 e dos surrealistas franceses, ocupavam um lugar de destaque no cenário poético do momento (CUADRA, 2012, p. 30). O *modus operandi* desse conto, certamente, provocou entre os jovens da sua época um agradável estranhamento não tão somente pelo absurdo do texto, mas pelo estranhamento linguístico que aí aparecia. Sobre esse tema, Parra menciona a Piña¹⁴:

¹³ “JP: ¿Había muchas opiniones sobre el contenido del cuento?”

NP: Ahí pasó que toda la atención se centró en ese cuento. Y el ensayo sesudo de Jorge Millas que apareció en ese número de la revista, nadie lo leyó, porque ese tipo de literatura estaba en todas partes. En cambio, esto era un anticuento, un protoconto, un minicuento, pero no tenía nada de cuento tradicional. Lo fundamental era que creían que yo no sólo sabía redactar, sino que tampoco sabía percibir. La percepción de la realidad era insuficiente: el autor era un personaje anormal.”

¹⁴ “NP: Fíjate tú en la estructura del título: “Gato en el camino”. Ni siquiera “Un gato en el camino” Qué es eso? Los gatos nunca se han conocido en relación con un camino, sino puertas a dentro. Pero precisamente en esa distorsión, en ese enrarecimiento lingüístico y síquico, yo había elegido operar. Pero por supuesto yo pisaba no más un poco la cosa, no tenía dominio, no podía manejarla más allá: ese cuento era una flautita de dos o tres notas. A pesar de que no ha faltado por ahí un admirador incondicional que me ha dicho que yo no superé nunca el “Gato en el camino”, que todo lo que he hecho después ha sido declinar a partir de ese cuento. A todo esto, Pedraza se reía como un chino, igual que el resto de la humanidad, pero él entendía que yo de alguna manera estaba manejando esto.”

NP: Olha só a estrutura do título: *Gato en el camino*. Nem sequer “Un gato en el camino” O que é isso? Os gatos nunca foram conhecidos em relação a um caminho, mas bem dentro de casa. Porém é precisamente nessa distorção, nesse estranhamento linguístico e psíquico que tinha escolhido operar. Mas, claro, pisava em ovos, não tinha domínio, não podia ir além: esse conto era uma flautinha de duas ou três notas. Mesmo que sempre houve algum admirador incondicional que me falou que nunca superei o *Gato en el camino*. Que tudo que fiz depois disso foi um declínio a partir desse conto. Enquanto isso, Pedraza ria de morrer, assim como toda a humanidade, mas ele compreendia que eu de alguma forma estava conduzindo isso. (PIÑA, 1990, p. 20)

Entre as leituras com as quais toma contato o jovem Parra, destaca-se o poeta espanhol Federico García Lorca. Os elementos surrealistas presentes na obra de Lorca motivarão Parra a também dar seus primeiros passos na poesia, escolhendo um estilo mais espontâneo, contrariamente à poesia “cerebral”, como assim chamavam a poesia moderna os jovens da época.

Na formação literária de Nicanor, um momento de escrita tradicional existirá, muito disso forçado pelas circunstâncias, “Eu tive que fazer isso se desejava entrar na roda” (PIÑA, 1993, p. 20)¹⁵. Porém, *Antologia de poesia chilena nueva*, de 1935, de Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim, trouxe um significado especial para sua literatura, segundo o próprio Parra:

NP: Percebia que acontecia algo importante: tinha forças em movimiento e isso era um problema, porque nesse libro se tem a disposição os produtos da ruptura do velho modernismo. Esse é o livro das vanguardas, de alguma forma do surrealismo, e a negação do modernismo, se se pensa o modernismo ao estilo de Verlaine: *La musique avant toute chose*. Porque ali, a exceção de Angel Cruchaga, não há nenhum outro que continue operando com a métrica tradicional. Ou seja, é violado o princípio básico desse modernismo. Agora, continua sendo modernista, porque os vanguardistas ainda estão no mito do novo: “Afundar-se no abismo para encontrar o novo”¹⁶ (PIÑA, 1990, p. 20-21)

A essa primeira publicação se agregam também três poemas “Ensueño”, “Nostalgia” y “Silencio” reunidos sob um único título, *Sensaciones*. Mas nada que pudesse revelar o que seria Parra para a poesia chilena posteriormente. A esse empreendimento da prosa parriana se somarão a tragédia intitulada *El Ángel* (1936), publicada na segunda edição de *Revista Nueva* e o conto *Tomás o el ayudante del otoño*, publicado na *Revista Aurora de Chile*, em 1939.

¹⁵ “Yo tuve que hacer eso si quería entrar en el baile”.

¹⁶ “NP: Yo percibía que ahí ocurría algo importante: había fuerzas en movimiento y eso era un feroz rollo, porque en ese libro uno tiene a su disposición los productos de la ruptura del viejo modernismo. Este es el libro de las vanguardias, de alguna manera del surrealismo, y una negación del modernismo, si es que uno piensa en el modernismo al estilo Verlaine: *La musique avant toute chose*. Porque ahí, fuera del Angel Cruchaga, no hay ningún otro que siga operando con la métrica tradicional. O sea, se viola el principio básico de ese modernismo. Ahora, sigue siendo modernista, porque los vanguardistas todavía están en el mito de lo nuevo: “Hundirse en el abismo para encontrar lo nuevo.”

Inegavelmente, a prosa, apesar de ter sido uma experiência literária breve durante o período de juventude de Nicanor, representa uma etapa importantíssima considerando que a experimentação literária já se assomava nesse momento. Essa experimentação o levará ao que seriam futuramente as experiências com a poesia, encaminhando-se para a antipoesia.

Em 1933, contrariamente ao gosto literário pessoal, Parra ingressa no Instituto Pedagógico da Universidad de Chile para cursar matemática e física, egressando em 1937. Logo retorna a Chillán para desempenhar a função de docente no Liceo¹⁷ de Homens dessa cidade, mas sem abandonar a criação poética. Nesse mesmo ano, publica seu primeiro livro de poemas, composto de 29 criações, *Cancionero sin nombre*, pela Editorial Nascimento. Por essa obra, Parra é galardoado com o Prêmio Municipal de Poesia de Santiago. A essência objetiva apresentada por ela se distingue da poética de Huidobro, De Rocka e Neruda. Destaca-se pela presença de temas populares de raiz folclórica, pelas estruturas concentradas na métrica octossilábica e a incorporação da fala coloquial.

Nessa ocasião, a grande poetisa chilena merecedora do maior galardão das letras, o Nobel de Literatura, Gabriela Mistral, augura em Parra “el futuro poeta de Chile”. Em entrevista dada a Leonidas Morales, Nicanor confessa que:

A época de *Cancionero sin nombre* era uma época de espontaneidade pura. Partia da base que o único que se esperava de um poeta era que criasse textos divertidos, simpáticos, engraçados, independentemente da originalidade ou da cosmovisão. Não sabia que se esperava uma cosmovisão de um poeta. É que tinha uma opinião muito limitada do que era um poeta, e de forma muito difícil e muito penosa fui ampliando esse ponto de vista. Por exemplo, depois do *Cancionero*, a leitura mais decisiva que houve anterior a Kafka foi a de Whitman.¹⁸ (MORALES, 1969, p. 66-67)

Parra nunca ocultou as fontes formadoras de seu talento literário e nem da admiração que provocou nele nomes tanto da literatura clássica como Garcilaso, Quevedo, Cervantes e Shakespeare quanto contemporâneos como Pound, Whitman, Kafka ou García Lorca, entre outros tão destacados. Deste último, Parra disse a Piña:

Tratava-se de uma poesia de tom garcialorquiano que ganhou o Prêmio Municipal da época. Nunca soube por quê, pois no mesmo concurso tinha se apresentado o livro de

¹⁷ No Chile, o ensino secundário é denominado de liceo.

¹⁸ “La del *Cancionero sin nombre* es una época de espontaneidad pura. Partía de la base que lo único que se esperaba de un poeta era que produjera algunos textos entretenidos, simpáticos, graciosos, independientemente de la originalidad o de la cosmovisión. No sabía que se esperaba una cosmovisión de un poeta. Es decir, tenía una opinión muy limitada de lo que es un poeta, y en forma muy difícil y muy dolorosa fui ampliando este punto de vista. Por ejemplo, después del *Cancionero* la lectura más decisiva que se produjo con anterioridad a Kafka fue la de Whitman.”

Oscar Castro, que também seria influenciado por García Lorca, mas muito mais amadurecido.¹⁹ (PIÑA, 1990, p. 21)

Os anos dedicados à formação científica e acadêmica o conduzirão a experiências intelectuais marcantes que lhe ofereceriam uma renovada cosmovisão do mundo e do homem. Será em 1942, em plena 2ª Guerra Mundial que iniciarão suas viagens ao exterior, especificamente a Inglaterra, para realizar alguns cursos em física. Logo, em 1943, viaja aos Estados Unidos para dedicar-se durante três anos ao estudo de mecânica avançada na Universidade de Brown, em Rhode Island, retornando ao Chile só em 1946. Três anos mais tarde, volta a Inglaterra para realizar o Doutorado em cosmologia na Universidade de Oxford. Dessa vez retorna em 1952.

A gestação do projeto parriano será realizada ao longo desses 17 anos. Anos de silêncio em que Parra nada publicará. Em meados dos anos 40, Nicanor, impressionado com a escrita solta e a linguagem nada convencional da poesia de Walt Whitman, percebe de uma nova maneira sua criação. Depara-se com uma poesia engajada historicamente e que apresenta uma cosmovisão ampliada. Confessa que “numa época pensava que não havia maneira de libertar-se de Whitman, pois ele o abarcava tudo”²⁰ (PIÑA, 1990, p. 22). Só não contava que as leituras de Kafka e seu humor metafísico agregassem ingredientes a mais a seu projeto, “então comecei a articular internamente, a processar tudo isso”²¹ (PIÑA, 1990, p. 22)

A procura por uma poesia própria que contrariasse a artificialidade da poesia tradicional mobiliza-o à experimentação do verso visando capturar o ritmo e a fala popular (ECHEVERRIA, 2014, p. 16). Essa experimentação incluiria criações que obedeceriam à métrica tradicional, mas seriam passos importantes na construção do verso decassílabo italiano²² e, conseqüentemente, da antipoesia. Entrevistado por René Costa, Parra explica a respeito²³.

¹⁹ “Se trataba de una poesía de tono garcialorquiano que ganó el Premio Municipal de la época. Nunca supe por qué, ya que en el mismo concurso se había presentado un libro de Oscar Castro, también influido por García Lorca, pero mucho más maduro.”

²⁰ “[...] en una época creí que no había manera de librarse de Whitman, que él lo abarcaba todo”

²¹ “[...] ahí entonces empecé a articularme por dentro, a procesar todo eso”

²² O decassílabo italiano na língua espanhola toma o nome de hendecassílabo, sendo que a contagem métrica determina dez sílabas mais uma.

²³ “Lo que se conserva en un poema escrito por endecasílabos libres es el perfil... El verso que predomina es el endecasílabo, exactamente. [...] algunos versos son de doce sílabas, otros de diez, y otros pueden ser de catorce, pero lo que da la pauta es el verso endecasílabo... Es una exigencia de la respiración, es una exigencia sintáctica también, de la conversación. Entonces si tú lees el poema parece que fuera prosa, pero hay una estructura que se logra a base de endecasílabos libres, es decir, de endecasílabos que se alargan y se acortan.”

O que fica em um poema escrito por endecassílabo livre é o perfil... O verso que predomina é o endecassílabo, exatamente. [...] alguns versos são de doze sílabas, outros de dez, e outros podem ser de quatorze, mas o que manda é o hendecassílabo... é uma exigência da respiração, é também uma exigência sintática, da conversa. Então, se você lê o poema parece como se fosse prosa, mas há uma estrutura que se consegue pela base de hencassílabos livres, ou seja, de hencassílabos que se alongam e se encurtam. (ECHEVERRÍA, 2014, p.16)

Após dois anos dedicados ao amadurecimento literário e sem muitas pretensões, Parra, em 1953, envia *Poemas y antipoemas*²⁴ ao concurso do Sindicato de Escritores, formado por três livros: *Cantos a lo humano y a lo divino*, *Poemas* e *Antipoemas*, sob o pseudônimo de Juan Nadie. Para sua surpresa, os três textos adjudicam os três primeiros lugares. Sua publicação ocorre logo que o sindicato dos escritores reconhece os seus direitos sobre a obra e, por sugestão de Parra, são publicados em um único volume. Se a obra era compreendida como criação antinerudiana, curiosamente, o prólogo da primeira edição foi escrita pelo próprio Neruda. A obra, desse modo, será o ponto de partida de um novo marco literário, representando um verdadeiro divisor de águas na poética chilena.

Será o poema “Advertencia al lector”, que compõe a terceira parte de *Poemas y antipoemas* (1954), que dará as pautas da antipoesia. A linguagem presente nele foge dos princípios da tradição poética e convida o leitor para participar da nova poética e o alerta para as regras do novo jogo. Apesar do tom agressivo – uma característica da voz antipoética em relação ao seu leitor –, ele dirá²⁵:

O autor não responde pelos incômodos que seus escritos possam provocar: Ainda que
 lhe doa
 O leitor terá que se dar por satisfeito.
 [...]
 A palavra arco-íris não aparece em nenhuma parte
 Ainda menos a palavra dor
 A palavra *torcuato*.
 Já cadeiras e mesas aparecem a granel,
 Ataúdes!, apetrechos de escritório!
 O que me enche de orgulho
 Porque, a meu ver, o céu está caindo aos pedaços.
 (PARRA, 2018, p. 31)

E concluí que²⁶:

Está na hora de modernizar esta cerimônia
 E eu enterro minhas plumas na cabeça dos senhores leitores!

²⁴ Inicialmente a obra se chamaria Oxford 1950.

²⁵ “El autor no responde de las molestias que pueden ocasionar sus escritos:/ Aunque le pese/ El lector tendrá que darse siempre por satisfecho./ ...La palabra arco iris no aparece en él En Ninguna parte,/ Menos aún la palabra dolor,/ La palabra Torcuato./ Sillas y mesas sí que figuran a granel,/ ¡Ataúdes! ¡Útiles de escritorio!/ Lo que me llena de orgullo/ Porque, a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos. [...]”. (PARRA, 1954, p. 69)

²⁶ “Ha llegado la hora de modernizar esta ceremonia/ ¡Y yo entierro mis plumas en la cabeza de los señores lectores! (PARRA, 1954, p. 69)

(PARRA, 2018, p. 31)

Parra, ao longo de sua escrita, explora diversos gêneros textuais. Um desses será a cueca, texto musical folclórico chileno. Seu vínculo com esse gênero vem desde os anos de infância, o que justifica o porquê desse resgate da cultura rural- apesar de predominarem na antipoesia parriana os ambientes urbanos. Da mesma forma, esse resgate será efetuado pela sua irmã Violeta, com quem mantém uma grande afinidade e se destaca dentre todos os irmãos de Nicanor²⁷. Em 1958, pela EMI Odeon, a autora de “Gracias a la Vida” – composição mundialmente conhecida –, lança o disco *El folklore de Chile*, volume II. Nesse trabalho há uma composição de Nicanor, “Cueca larga de los Meneses”. Outro título será “La cueca de los poetas”, porém nunca será publicado por Nicanor. Mas também poemas anteriormente publicados foram inclusos na discografia de Violeta. Trata-se de quatro poemas que compõem a obra *La Cueca larga*. Eles serão musicalizados pela poeta, no disco *Toda Violeta*, em 1966. Entre eles, consta “El chuico y la damajuana”.

A poesia e o canto popular, como mencionado anteriormente, correspondem à grande herança familiar e cultural dos Parra. *La Cueca larga*²⁸ é publicada em 1958 e destaca a natureza popular, a picardia, a sabedoria e os costumes do homem de campo em tom narrativo. Algumas leituras de Parra foram importantes para esse momento, entre eles *Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena*, de Julio Vicuña Cifuentes; *Cómo se canta la poesía popular*, de Desiderio Lizana e *Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile*, de Rodolfo Lenz (RÍOS, 2014, p. 233). As razões que levaram Parra a escrever *La Cueca larga*, ele mesmo as explica a René de Costa, referindo-se ao resgate cultural e popular chileno, comparativamente ao *Cancionero sin nombre*²⁹:

[...] Eu parto do romance artístico espanhol e logo percebo que é possível partir de um ponto anterior, de algo muito mais autêntico que é o “romanceiro” ou que é a poesia popular. Então, eu disse poxa, cometi um erro muito grave, porque no romance

²⁷ Essa proximidade entre os irmãos permitirá a presença tanto de Nicanor na obra de Violeta quanto a de Violeta na obra do irmão. Devemos lembrar que Violeta é homenageada por Nicanor em vários momentos. Entre os poemas se encontra “Defensa de Violeta Parra”.

Atualmente, no Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução- PGET, da Universidade Federal de Santa Catarina se encontra em andamento uma tese de doutorado de autoria de Mary Anne Warken S. Sobottka que consiste em realizar a tradução comentada da “La Cueca larga”. Para tal objetivo, a pesquisa se encontra na investigação voltada às particularidades textuais e culturais que essa obra envolve.

²⁸ O título, para a cultura chilena, marca uma polissemia muito clara. Primeiro, o título que aponta a uma referência à dança nacional chilena e, segundo, “la cueca larga” é um ditado que indica alguma história ou narrativa que leva muito tempo para ser contada, seja pelo seu enredo ou pela sua complexidade.

²⁹ “[...] Yo parto del romance artístico español y después me doy cuenta de que se puede partir desde mucho más atrás, de algo mucho más autêntico que es el “romancero” o que es la poesía popular. Entonces dije caramba, cometí un error muy grande, porque en el romance artístico la poesía popular ya está debilitada [...] [Cancionero sin nombre] le falta fuerza y le falta penetración, y le falta realidad chilena. En cambio, en *La Cueca larga* yo me apodero de la poesía chilena.”

artístico da poesia popular já estava debilitada [...] [A *Cancionero sin nombre*] falta-lhe força e profundidade, e falta-lhe a realidade chilena. Enquanto que em *La cueca larga*, eu me apodero da poesia chilena. (RÍOS, 2014, p. 238)

A cueca como ritmo musical se caracteriza por uma métrica muito particular³⁰ que sempre agradará a Nicanor. Nesse sentido, a obra composicional de Violeta, sem dúvida, influenciará a obra do irmão poeta. No relato de *La cueca larga* deixa à vista a picardia do *huaso chileno*, figura típica do campo chileno, mas que segue os preceitos da métrica e estrutura da cueca, enquanto estilo folclórico musical:

Voy a contarme una cueca
 Más larga que sentimiento
 Para que mi negra vea
 Que a mí no me cuentan cuentos
 Los bailarines dicen
 Por armar boche
 Que si les cantan, bailan
 Toda la noche.
 Toda la noche, sí
 Flor de zapallo
 En la cancha es donde
 Se ven los gallos.
 (PARRA, 1969, p. 73)

Parra se mantém sempre apegado aos elementos que a riqueza popular lhe oferece; abordagem que estará sempre presente na sua obra. A poesia, no seu conceito, não se encontra nos espaços de eminência, pelo contrário, sua essência está na vida comum. Portanto, a preocupação será resgatar o homem comum, presente em ambientes comuns. Para isso, um dos elementos essenciais desse resgate será a integração da fala cotidiana, na procura de efeitos de espontaneidade e coloquialidade. Obedecendo a esse propósito, em 1962, publica, pela Editora Nascimento, um poemário – alguns poemas foram publicados anteriormente – sob o nome de *Versos de salón*. No jogo de sentidos, o próprio título anuncia algo que, de fato, não se cumprirá por meio da obra, quebrando toda expectativa. São poemas que trabalham na cotidianidade da linguagem e chamam o leitor para participar de um novo jogo em que nada está predeterminado,

³⁰ A cueca é a dança nacional do Chile, cuja origem ainda provoca controvérsias entre os estudiosos. Provavelmente teria chegado ao Chile no século XIX, pelo Peru como uma variante da Zamacueca de influência africana e crioula. Em meados do século XIX era dançada por todas as classes sociais. Metricamente, a cueca consta de 16 versos, sendo que a estrofe inicial é composta de 4 versos octossílabos; uma seguidilla, estrofe de 8 versos heptassílabos e pentassílabos intercalados, sendo que o quarto e o quinto verso se repentem. Mas esse último sofre acréscimo de uma exclamação para transformá-lo em um heptassílabo. Finalmente, o remate é constituído, assim como a seguidilla, por dois versos heptassílabos e um pentassílabo intercalado. Fonte: Sem autoria e ano. Cueca. Disponível em: <<https://www.cec.uchile.cl/~tranvivo/tranvia/tv12/variedades.html>>.

ao mesmo tempo que o alertam para a jogo antipoético e suas estratégias. Será em “Montaña Rusa” (1962) que dirá que³¹:

Durante meio século
A poesia foi
O paraíso do bobo solene
Até que cheguei eu
E me instalei com minha montanha-russa.
Subam, se quiserem
Claro que não respondo se saírem
Botando sangue pelas bocas e narinas.
(PARRA, 2018, p.52).

E completa no poema “Advertencia”³²:

Eu não aceito que ninguém me diga
Que não compreende os antipoemas
Todos devem rir às gargalhadas.
Por isso quebro a cabeça
Para chegar à alma do leitor.
(PARRA, 2018, p. 53)

Cinco anos mais tarde, em 1967, publicará *Canciones rusas*, pela Editorial Universitária. Essa obra será o resultado do retorno da participação em diversos eventos, em 1958, organizados por entidades literárias e que obedeceram a uma intensa jornada de viagens por Viena, Estocolmo, Moscou, Pequim, Roma e Madrid.

Em 1969, publica pela Editorial Universitária *Obra Gruesa*. O título faz referência à vontade de reunir em um único volume quase a totalidade da sua obra publicada até o momento, entendida como a mais concreta. Ela inclui *Poemas e antipoemas; La cueca larga; Versos de salón; Canciones Russas*, ademais de outros poemas inéditos. Curiosamente, o livro que coloca Parra no cenário literário, *Cancionero sin nombre*, fica excluído deste poemário, pois, na opinião do poeta, é uma obra de caráter espontâneo de um período ainda de muita imaturidade literária. Segundo o próprio Parra³³:

Uma sacada de juventude, como se disse. Ainda que alguns resgatam pelo menos os dois primeiros versos. “Deixe-me passar, senhora/ que vou comer um anjo”. Creio que ali há uma primeira tentativa: percebe-se uma insolência, um relaxamento; se observa que o sujeito está disposto a voar as tranças. (PIÑA, 1993, p. 22)

³¹ “Durante medio siglo/ La poesía fue/ El paraíso del tonto solemne/ Y me instalé con mi montaña rusa./ Suban, si les parece/ Claro que yo no respondo si bajan/ Echando sangre por la boca y las narices” (PARRA, 1969, p.84)

³² “Yo no permito que nadie me diga/ Que no comprende los antipoemas/ Todos deben reír a carcajadas/ Para eso me rompo la cabeza/ Para llegar al alma del lector.” (PARRA, 1969, p. 87)

³³ “Un pescado de juventud, como se dice. Aunque algunos rescatan por lo menos los dos primeros versos: “Déjeme pasar, señora/ que voy a comerme un ángel”. Yo creo que hay ahí un primer disparo: se percibe una cierta desfachatez, una soltura de cuerpo; se ve que el tipo está dispuesto a soltarse las trenzas.”

Na época, publicava-se no jornal *El Mercurio* de Santiago, do dia 27 de julho³⁴: “Antes de publicar em um só volume, esta *Obra Gruesa* de Parra foi florescendo em galhos miúdos, frágeis, com ar brincalhão de pouca importância que impedia de abordá-los, pesá-los e medi-los”³⁵. A composição do verso, em cujo conteúdo se observam reunidas as imagens do mundo e do cotidiano na obra, é breve. Por ela a antipoesia se fará presente de maneira sólida e vigorosa, e o reconhecimento e a consolidação nas letras chilenas chegam com o maior galardão da literatura dessa nação, o Prêmio Nacional de Literatura, em 1969.

O percurso literário de Parra se caracteriza pelo incansável aprimoramento e a procura por novas formas de dizer as verdades ocultas de um mundo cheio de contradições. Entre seus projetos, *Artefactos*, de 1972, marcará um novo momento antipoético. Esteticamente, reunirá os recursos linguísticos aos recursos visuais contidos em uma série de cartões postais ilustrados, apresentados em uma caixa, sem numeração; trata-se, portanto, de uma nova proposta que abandona a folha em branco e liberta o leitor para lê-los a sua maneira e vontade. Dentre eles um dos cartões dirá que: “Todo es poesia, menos la poesia” (PARRA, 1972)

O resultado dessa obra vem se gestando a partir de um dos incidentes mais traumáticos para Parra, a xícara de chá com a esposa do então presidente dos Estados Unidos³⁶, Pat Nixon, em uma visita à Casa Branca, após ter participado ao lado de outros poetas de um encontro literário organizado pela Biblioteca do Congresso Americano. A consequência disso, Parra, que tinha sido convidado para participar como júri do Concurso Casa de las Américas, em Havana, Cuba, é bruscamente cortado do certame. Nicanor, partidário da Unidade Popular, tenta retratar-se inúmeras vezes, porém sem sucesso. No Chile, a esquerda – absolutamente contra a invasão do Vietnã por parte dos Estados Unidos – critica fortemente Parra, sendo inclusive acusado de traidor. Dessa maneira, desvincula-se da esquerda.

A experiência impacta no seu afazer literário e será matéria-prima para criar uma série de artefatos, como modo de colocar sua verdade, lançando críticas sem controle. Dentre os recursos escolhidos se encontram os lemas de tom político dirigidos tanto à esquerda chilena quanto aos Estados Unidos: *Vencerán/peronocon/vencerán* (PARRA, 1972); ou “La derecha y

³⁴ Documento na íntegra disponível no Acervo digital da Biblioteca Nacional de Chile. Disponível em: <http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/612/w3-channel.html>

³⁵ “Antes de aparecer en un tomo compacto, esta *Obra gruesa* de Parra había ido floreciendo en gajos menudos, volanderos, con aire juguetón de liviana importancia que impedía abarcarlos, pesarlos y medirlos”.

³⁶ Nessa época, os Estados Unidos se encontrava invadindo o Vietnã. Uma guerra cruel que acabou com mais de 58.000 americanos mortos e mais de 1,1 milhão de vietnamitas. Os horrores da guerra de Vietnã são até hoje lembrados como os mais marcantes do período da guerra fria.

la izquierda unidas / Jamás serán vencidas” (PARRA, 1972)³⁷. Na entrevista de Piña a Parra, quando este lhe pergunta sobre o tema dos artefactos, Parra responde³⁸:

Era um que falava: “Cuatro xícaras de chá que chocaram o mundo”. As xícaras eram: Fidel Castro com Richard Nixon, porque descobri que os dois também tinham tomado um chazinho juntos. A segunda era a minha com Pat. A terceira, a de Nixon com Leonid Brezhnev, e a quarta, a de Nixon com Mao. Evidentemente esse artefato também foi indigesto. Por todas essas coisas que fui condenado. Não me revelei no plano teórico, mas fiz atos de independência que incomodaram. (PIÑA, 1993, p. 46)

Desde a perspectiva estética, *Artefactos* rompe definitivamente com as convencionalidades da tradição poética e desestabiliza suas bases. Conforme Cuadra (2012, p. 59), o falante antipoético está oculto por trás das máscaras, esconde-se um sujeito fragmentado e disseminado. Desse modo, o leitor é chamado a essa nova forma “subjéctiva del hablante”. O carácter minimalista dos artefactos busca reduzir o poema ao mínimo espaço, seguindo os preceitos da física. Porém apresenta realidades implícitas de maneira surpreendente e inesperada, fazendo uso extensivo do provérbio, dos titulares jornalísticos, dos anúncios publicitários, dos discursos políticos, de deformações de frases feitas, de jogos de palavras e paródias. São verdadeiros jogos que induzem ao riso pelas diversas possibilidades interpretativas, mas que revelam um fundo de verdade e uma atividade meditativa sobre os temas que, aparentemente aleatórios, existem na experiência histórico-cultural de todos.

Por esses anos, também no Chile se vivencia uma época de grandes tensões políticas que resultaram no golpe militar, em 11 de setembro de 1973, encabeçado pelo Comandante das Forças Armadas, Augusto Pinochet Ugarte, que conduzirá o país ao longo de 17 anos. A vida cotidiana, intelectual e cultural terá suas transformações e adequações ao novo momento. Apesar das circunstâncias difíceis diante a violência institucionalizada e o novo contexto cultural e econômico, Parra, declaradamente esquerdista, não opta pelo exílio e decide ficar no país. Essa atitude lhe valeu grandes críticas da esquerda e de muitos intelectuais. Nesses anos, o poeta persiste em usar seu aguçado sentido de humor para lançar sua crítica, apesar das condições de censura. Segundo Ayala (2014, p. 73), “Duelo, melancolia, medo, impotência e

³⁷ Será uma paródia com clara alusão à máxima que mobilizava as massas trabalhadoras que elegeriam a Salvador Allende para Presidente da República em 1970, “El Pueblo unido jamás será vencido”

³⁸ “Era uno que decía: “Cuatro tazas de té que estremecieron al mundo”. Las tazas eran: Fidel Castro con Richard Nixon, porque descubrí que los tipos éstos también se habían tomado su tecito juntos. La segunda era la mía con la Pat. La tercera, la de Nixon con Leonid Brezhnev, y la cuarta, la de Nixon con Mao. Por supuesto este artefacto también cayó mal. Por todas estas cosas yo fui condenado a la huesera. Yo no me rebelé en el plano teórico para nada, sino que hice estos actos de independencia que molestaron.”

trauma como elementos psicológicos e sociais não estão presentes na sua obra. Isso é claramente uma posição estética e política que Parra adota a partir de 1973”³⁹

É um momento histórico relevante e, sem dúvida, de muitas tensões. Para Parra significará um atuar, por assim dizer, discreto durante esse período, porém não passivo. Em 18 de fevereiro de 1977, estreia a obra teatral *Hojas de Parra* – título que deixa aparecer o jogo existente entre as folhas de parreira, as folhas de papel e seu sobrenome. O projeto nasce de dois atores, Manuel Salcedo e Jaime Vadell, fundadores da companhia de teatro La FERIA que já conheciam Parra de um projeto anterior de televisão. Eles contam, na publicação de *Hojas de Parra, salto mortal en un acto* (SALCEDO, 2014, p. 320- 321), que, com a ideia de montar um espetáculo de índole mais popular e acessível, revisitam Nicanor que lhes proporcionará alguns de seus manuscritos do momento. Os objetivos do projeto procuram, de fato, divertir, mas ao mesmo tempo evidenciar o momento político em que o Chile se encontrava.

Os preparativos foram realizados em poucos meses com a ajuda da atriz Susana Bomchil. Para tal, montou-se uma tenda de circo localizada em um terreno baldio no município de Providencia. A prova real de um espetáculo não desejado é evidente na publicação de 28 de fevereiro de 1977, do jornal santiaguino *La Segunda* cujo titular disse “Obra teatral crítica política del Gobierno”, de autoria anônima. Os embates foram muitos, ao ponto de ser denunciada ao Serviço Nacional de Saúde por falta de banheiros e água potável. E, mais tarde, autuada pelo mesmo organismo por outros motivos. Na tentativa de dar fim à apresentação, a Prefeitura de Providencia encerra a licença para ocupar o terreno em que o espetáculo tinha se instalado. Finalmente, um misterioso incêndio consumiu a tenda onde o espetáculo era realizado, na noite de 12 de março. Outros eventos aconteceram na época a fim de silenciar a voz do poeta, como atear fogo em algumas das propriedades que Parra tinha na cidade litorânea de Las Cruces e em Isla Negra.

Em 1985, Parra utilizará o mesmo nome da peça teatral, *Hojas de Parra*, para publicar uma coletânea em que reunirá obras poéticas que escreveria entre 1969 e 1985, seccionadas em três partes: na primeira constarão poemas escritos entre 1969 e 1973 e as outras duas seções, obras entre 1975 e 1985.

³⁹ “Duelo, melancolia, miedo, impotencia y trauma como elementos psicológicos y sociales no se encuentran en su obra. Esto es claramente una posición estética y política que Parra adopta a partir de 1973”.

Diante desse contexto histórico, político e cultural de muita censura, Parra empreende um novo projeto: *Sermones y prédicas del Cristo el Elqui* (1977) e *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1979). Curiosamente, Parra declarará a René de Costa⁴⁰ que:

A mãe [Clara Sandoval] linguisticamente era muito poderosa. Praticamente a linguagem de El Cristo del Elqui é sua linguagem. Muito realista, muito direta, que ela trouxe do interior aos subúrbios de Chillán e que enriqueceu com as contribuições do pai, um professor primário que se conduzia culturalmente de maneira diferente. Também, da mãe conta muito seu temperamento, seu empenho. Ela deu um impulso ao grupo familiar, contribuiu com uma força centrípeta poderosa.⁴¹ (DE COSTA, 2014, p. 310)

Os sermões adotam um personagem que existe por trás de uma poderosa máscara, o Cristo de Elqui, um sujeito-predicador que perambula pelas ruas de todo Chile nos anos de 1930. Parra o transforma em uma espécie de profeta excêntrico que discursa em versos que se assemelham à fala do chileno corrente.

A ironia, que por excelência foi um mecanismo de crítica social, Parra utilizará de maneira extensiva em toda essa obra. Será nessa década, de 1970, que se apresentará como o ‘francoatirador’⁴² das instituições políticas, religiosas, literárias e dos valores e comportamentos presentes na sociedade. A linguagem reconhecida e identificada pelo leitor não deixará espaço para uma poética intimista e nem para escapes de circunstâncias claramente vivenciadas pelo público. A denúncia será a maior característica desse projeto poético; denúncia às circunstâncias de repressão que afetaram diretamente a liberdade de expressão. A Piña o poeta declara⁴³:

JP: O que aconteceu politicamente depois do golpe de 1973?

NP: Antes do golpe, a ruptura [com a esquerda] foi total e depois de 1973, eu não contava mais nem com a ditadura e nem com a revolução. Três vezes tentaram pôr fogo na casa de Isla Negra e cagavam na porta todas as noites. Em 1977 colocaram fogo na tenda onde era apresentada a obra *Hojas de Parra*. Depois, em 1985, incendiaram El Castillo, uma casa que recentemente tinha comprado em Las Cruces. (PIÑA, 1993, p. 49)

⁴⁰ In: Adán Méndez. Estudios Públicos.

⁴¹ “La mamá [Clara Sandoval] lingüísticamente era muy poderosa. Prácticamente el lenguaje de El Cristo de Elqui es el lenguaje de ella. Muy realista, muy directo, que ella trajo del campo a los suburbios de Chillán y que enriqueció con los aportes del papá, un normalista de escuela, que manejaba un grado cultural distinto. Además, de la mamá cuenta mucho su temperamento, su voluntad. Ella le dio un grado al grupo familiar, aportó una fuerza centrípeta poderosa.”

⁴² Termo acolhido por Mário Rodriguez para referir-se a Parra como poeta combatente isolado dono de um projeto diferenciado do representado por Neruda como poeta soldado no ensaio intitulado “Discursos de sobremesa: El francoatirador pasa a la reserva”. Disponível em: <https://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/index.html>

⁴³ “JP: ¿Y qué pasó politicamente después del golpe de 1973?

NP: Hasta antes del golpe, la ruptura fue total [com la izquierda] y después del 73 ya no cuento ni con la dictadura ni con la revolución. Tres veces trataron de incendiar esta casa de Isla Negra y se cagaban en la puerta todas las noches. En 1977 incendiaron la carpa donde se presentaba la obra *Hojas de Parra*. Después, en 1985, me quemaron totalmente El Castillo, una casa que recién había comprado en Las Cruces.”

As circunstâncias são adversas ao desenvolvimento das manifestações culturais; o medo toma conta de todos os espaços da sociedade e, sob essa perspectiva, as máscaras são necessárias. Serão elas que garantirão ao autor manifestar-se ante a realidade do momento. E é assim que a figura do Cristo será um valioso porta-voz da denúncia política, da censura e da repressão em que o país vive. Por outro lado, o sermão, gênero associado principalmente ao ritual religioso, torna-se um discurso com misto também político. Segundo Cuadra, os sermões⁴⁴:

[...] mostram a impossibilidade de pregar: são autênticos antisermones: textos que, contudo, permitem respirar em um contexto asfíxiante. São textos que estão salpicados de conselhos pedestres e vestígios de cordura e loucura, os que, porém, às vezes, transluzem sub-repticiamente uma sabedoria que somente um autor como Parra desconstructivamente sabe transmitir. (CUADRA, 2012, p. 60)

No mesmo sentido, em *Chistes para desorientar a la ~~política~~ poesía*, obra publicada em 1983, propõe-se, assim como nos *Artefactos* (1972), uma nova proposta construída a partir de duzentos cartões postais em que o poeta apresentará considerações, como na publicação anterior, de diversos temas de cunho social e ecológico, muitos deles exibidos e vistos sob o prisma das mídias. A nova arma será o humor expresso pelo uso da piada que adotará uma condição de ruptura, como é de praxe na criação literária de Parra, com o convencionalismo do gênero, transformando-o em uma anti-piada. Conforme Cuadra (2012, p.62), outorga-se valor estético ao jogo tão presente em toda cultura. A piada, dessa maneira, é colocada em um patamar literário, enriquecendo o registro poético parriano.

Em *Chistes para desorientar a la ~~política~~ poesia* junto a *Poesía Política*, igualmente de 1983, Parra falará por meio da linguagem coloquial e direta, recolhida dos meios de comunicação. Dessa maneira, Parra colocará ao alcance do leitor uma série de sentidos e mensagens de natureza política que deseja partilhar, anunciar ou/e denunciar.

A indeterminação do sentido em suas obras anteriores se expressará através da ironia. Contudo, nesse novo momento, a figura que tomará lugar e se tornará relevante será o humor. Ele se apresentará como a nova estratégia para desestabilizar o sentido, assim como para criar máscaras que lhe permitam exteriorizar seus posicionamentos políticos e suas reflexões frente ao contexto pátrio.

⁴⁴ “[...] muestran la imposibilidad de predicar: son autênticos *antisermones*: textos que, sin embargo, permiten respirar en un contexto asfíxiante. Son textos que están salpicados de consejos pedestres y resabios de cordura y locura, los que sin embargo, a veces, translucen subrepticiamente una sabiduría que sólo un autor como Parra desconstructivamente sabe transmitir.”

Chega o ano de 1990 e novos ares se aproximam do Chile com a volta da democracia. Será um marco histórico em que a sociedade retomará a vida política e cultural. Serão anos para o reconhecimento poético de Parra. Em 1991, é premiado na primeira versão do evento com o Prêmio Juan Rulfo de Literatura de América Latina y el Caribe, na cidade de Guadalajara, no México. O trabalho do poeta é incessante nesta época, incursionando inclusive nas artes visuais. Dessa maneira, em 1992, monta uma grande exposição, *Trabajos Prácticos*. Trata-se de um novo projeto, um novo texto, em que a linguagem visual e verbal se encontram em forma de poemas visuais. Seu objetivo é ressignificar o já existente. Em um sentido derridiano, seu objetivo será a desconstrução daquilo que é conhecido. Afeta o significado de origem de tudo que compreendemos. E é assim que o signo se vê redimensionado. Conforme Cuadra (2012, p. 69) “a originalidade dessa ação antipoética não está necessariamente no desconhecido, antes bem na redescoberta: na rearticulação do conhecido e sua renovada funcionalidade ao interior do projeto antipoético”⁴⁵

Outra faceta, também revelada em 1992, será sua estreia como tradutor. Shakespeare, um de seus mais estimados autores, e o *King Lear*⁴⁶ serão seu projeto tradutório iniciado em 1990. Parra se dedica a essa tradução shakespeariana a pedido de Raúl Osorio, professor de teatro da Pontificia Universidad de Chile, com o objetivo de montar a obra. Tal objetivo se concretizará em abril de 1992.

Importante é apontar que se tratou de uma tradução livre, porém Parra procurou transcrever Shakespeare, como prefere definir, adequado ao espanhol do Chile. Assim mencionaria também a falta do verso branco e da corrente antilírica baseada na fala (poesia da fala) na literatura hispana no século XVI. Mais tarde, em 2004, será publicada sob o título de *Lear. Rey & Mendigo* pela Ediciones Universidad Diego Portales.

Na medida em que o projeto antipoético se reinventa, outros projetos surgirão. Em 1993, Parra apresenta um novo itinerário poético organizado pelo peruano Julio Ortega, *Poemas para combatir la calvicie. Muestra de antipoesía*. Nele se reunirão textos já conhecidos do público, mas agregando também outros textos inéditos. O interessante, que apresentará como elemento inovador nessa obra, será a inclusão do texto do discurso que Parra pronunciara em Guadalajara

⁴⁵ “[...] a originalidade dessa ação antipoética não está necessariamente no desconhecido, mas bem na redescoberta: na rearticulação do conhecido e sua renovada funcionalidade ao interior do projeto antipoético”.

⁴⁶ Essa tradução foi motivo de estudo da tese de doutorado da professora Antonia Javiera Cabrera Muñoz, intitulada *Antipoesía em Lear rey & mendigo de Nicanor Parra*. Foi apresentada no Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina e se encontra disponível em <<http://www.tede.ufsc.br/teses/PLIT0371-T.pdf>>.

em ocasião do recebimento do Prêmio Juan Rulfo, em 1991, “Mai, mai, peñi. Discurso de Guadalajara”. Nele expressa o percurso de sua obra antipoética alimentada pela linguagem irônica e irreverente, sempre no intuito de revelar verdades não ditas. Vale ressaltar que será sobre esse discurso que esta dissertação se orientará enquanto estudo e como projeto e proposta tradutória.

Em 2006 é publicada a versão autorizada de *Discursos de sobremesa*, pelas Ediciones Universidad Diego Portales. Mas anteriormente, em 1997, houve uma tentativa de publicação, de maneira parcial, por *Cuadernos Atenea*, da Universidad de Concepción. Mas, por conta de inúmeros erros, foi desautorizada pelo próprio Parra. Essa obra reúne cinco discursos pronunciados por Nicanor com motivo de recebimentos de prêmios literários e homenagens nacionais e internacionais entre os anos de 1991 e 2001.

O primeiro dos discursos que compõem *Discursos de sobremesa* é “Mai, Mai, Peñi. Discurso de Guadalajara”, de 23 de novembro de 1991, por ocasião da entrega do Prêmio Internacional de Literatura Latinoamericana y del Caribe, Juan Rulfo, outorgado pela Universidad de Guadalajara, México. Esse discurso dá início a uma nova proposta antipoética, por isso sua relevância. Porém, mais importante ainda é a ação literária emancipatória, uma verdadeira ruptura com o cânone literário, tema que mais adiante será desenvolvido, pois, como mencionado acima, esse discurso será a razão do desenvolvimento desta dissertação.

O segundo é “Happy Birthday” ou “Discurso de Caupolicán”, pronunciado no destacado Teatro Caupolicán, em 23 de abril de 1993, na capital chilena no Congresso de Teatro das Nações. Na sequência, encontra-se “Also sprach Altazor” ou “Discurso de Cartagena”. Seu pronunciamento se dá em razão da comemoração do centenário de Vicente Huidobro, em 3 de setembro de 1993, na localidade litorânea de Cartagena, local em que Huidobro se encontra sepultado. Em 1995, será novamente pronunciado durante a XXI Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, na Argentina.

Logo, seguirá o texto “Discurso de Bío-Bío”, pronunciado em 1996, na Universidad de Concepción, em agradecimento ao recebimento do título de Doutor *Honoris Causa*.

Por último, encontra-se o discurso “Aunque no vengo preparado”, de 1997, lido em Valdivia, localidade da região sul do Chile, ao receber o Prêmio Luis Oyarzún pela Universidad Austral do Chile.

Nos textos incluídos nesse projeto, Parra comenta a dificuldade de elaborar e pronunciar um discurso, dentro dos padrões ditados para esse gênero. Em “Mai, Mai, Peñi. Discurso de Guadalajara” (PARRA, 2006, p. 11-70), Nicanor dirá:

El lector estará de acuerdo conmigo no obstante
 En que se reduce a dos
 Todos los tipos de discursos posibles:
 Discursos buenos y discursos malos
 (PARRA, 2006, p. 14)

Diante desse embate, seguirá o conselho de um velho amigo:

Un amigo que acaba de morir
 Me sugirió la idea
 De renunciar al proyecto de discurso académico
 Basándome en el hecho
 De que ya nadie cree en las ideas:
 Fin de la historia
 Arte y filosofía x el suelo
 (PARRA, 2006, p. 13)

No mesmo discurso, ainda se confessa dizendo:

Que no debería sorprender a nadie
 Soy incapaz de juntar dos ideas
 Es x eso que me declaro poeta
 De lo contrario hubiera sido político
 O filósofo o comerciante.
 (PARRA, 2006, p. 17)

Desse modo, é do antipoeta a intenção de construir um antidiscurso. Mantendo seu bom humor, Parra rearticulará, como outras vezes já fez, as tradicionais práticas acadêmicas a fim de remexer com os discursos vindos das esferas de saber e poder. Segundo Guattari (1998, p. 66), “A crise das ideologias convoca imperiosamente a novos relatos de emancipação. Menos fixos e mais interativos. Com pretensões menos científicas e mais criativas, ‘performáticas’”⁴⁷. Em relação às inovações tecnológicas por que atravessa o mundo, às quais Parra não fica desatento, Guattari (1998, p. 67) agrega que “...a experimentação coletiva desses novos meios nas esferas da arte, da pedagogia, da democracia, etc. podem conduzir para uma reorientação das práticas sociais no contexto das tecnologias de nossa época”.⁴⁸

Continuando com o percurso antipoético de Parra e nos aproximando de suas últimas publicações, pode-se mencionar *Trabajos Prácticos*, amostra realizada em Valencia, Espanha, em 2001, ao lado de uma seleção da obra do catalão Joan Brossa (1919-1998), artista reconhecido pela sua poesia visual muito apurada, levando sua obra à gravura e inclusive ao paisagismo. Mais tarde, a exposição será levada a Chicago, nos Estados Unidos.

⁴⁷ “La crisis de las ideologías convoca la emergencia de nuevos relatos de emancipación. Menos fijos y más interactivos. Que tengan una pretensión menos científica y más creativa, ‘performancial’”.

⁴⁸ “[...] la experimentación colectiva de estos nuevos medios en los campos del arte, de la pedagogía, de la democracia, etc., puede conducir a una reorientación de las prácticas sociales en el contexto de las tecnologías de nuestra época”.

Tratar-se-á de objetos comuns, muitas vezes desprezados, mas que se associam a algum texto de caráter verbal. Alguns estudiosos chamarão de *objects trouvés* ou *ready-mades*. Dentre os objetos visuais mais conhecidos está uma cruz acompanhada do texto dizendo, “Voy & Vuelvo” (PARRA, 2006). Da mesma maneira, uma estátua de Vênus com a seguinte legenda: “Soy frígida. Sólo me muevo con fines de lucro” (PARRA, 2006). Os sentidos são desconstruídos, descontextualizados. São os limites do objeto e do objeto verbal que permitem alcançar suas muitas dimensões. Os temas estão vinculados às figuras políticas e religiosas e ao consumismo que caracteriza a sociedade ocidental. Seguindo o princípio da física, os artefatos dessa amostra dirão muito com o mínimo possível.

A *performance* visual será renomeada, dando-se a conhecer por *Obras públicas*. Esse livro é um catálogo, produto que acompanhará a exposição, de mesmo nome, realizada em 2006, no Centro Cultural Palacio de la Moneda, contando com a impressão de 2.500 exemplares. Na exposição de arte visual, entre suas amostras, encontra-se *El pago de Chile*, em que as figuras dos presidentes da República de Chile aparecem enforcadas.

É indiscutível que a atividade antipoética de Nicanor Parra foi muito profusa na experimentação. Ademais se manteve constantemente desenvolvida ao longo de sessenta anos. A antipoesia encontrou seu espaço e seu reconhecimento não somente da instituição literária, mas, e principalmente, do público que a lê e a desfruta pelo seu tom dessacralizador do entorno que rodeia a tradição poética, como parte de uma literatura de caráter sublime e especial. Porém, é importante ressaltar que a tradição poética cria as condições para a renovação, portanto não é possível desconhecer o valor que ela tem para as letras chilenas; o mesmo Parra dirá em algum momento que a antipoesia não existiria se não fosse pela poesia. O segmento a seguir será uma aproximação do sentido da antipoesia, de seus fundamentos ancorados principalmente na linguagem, dos recursos estéticos que a caracterizam, assim como do conjunto de aspectos e elementos que a tornam tão valiosa.

2.2 A ANTIPOESIA

2.2.1 A gestação da antipoesia

O mundo adentra o século XX e a Europa vive uma relativa paz. No entanto, em 1914 eclode a Primeira Guerra Mundial e o evento bélico modificará a concepção de mundo. Do mesmo modo, contribuirão para essa mudança a Revolução Russa (1917-1921) e os avanços

tecnológicos que desenvolverão a indústria e, por conseguinte, o capitalismo. O conjunto dos fatores que agitarão o começo do século XX impactarão claramente nas artes e na literatura. Conforme Walter Benjamin (2014, p. 25), “No interior de grandes períodos históricos, transforma-se com a totalidade do modo de existência das coletividades humanas também o modo de sua percepção”. Nesse sentido, e a partir do ponto de vista exclusivo da arte literária, Octavio Paz (1974, p. 23) considera que “durante o último século e meio aconteceram mudanças e revoluções estéticas”, rupturas resultantes da consciência histórica que temos do momento que atravessamos (PAZ, 1974, p. 26). Desse modo, a tradição passa a ser questionada e quebrada.

Especificamente na América Latina, as vanguardas procuram superar o pessimismo romântico, assim como o positivismo do parnasianismo e da subjetividade do simbolismo. Schwartz, referindo-se ao princípio da liberdade estética, desde a perspectiva construtiva e expressiva, declara que:

A liberdade estética constitui o a priori de todas as vanguardas literárias. O sentido da liberdade outorga, de um lado, a disposição para atuar de forma lúdica no momento de criar formas e combiná-las; de outro, ampliar o terreno subjetivo, seja para alcançar o maior grau de consciência crítica (eixo da modernidade), seja na contramão aparente de abertura da escrita para as pulsações afetivas que os padrões dominantes costumam censurar. (SCHWARTZ, 2002, p. 24)⁴⁹

Encerrando a segunda década do século XX, visualiza-se um crescente e pujante processo de politização da América Latina e cria-se uma controvérsia entre o que seria a arte pela arte e a arte comprometida. No Chile, gesta-se uma poesia própria que alcançará seu ponto culminante e os poetas contribuirão com uma lírica comprometida política e socialmente. Segundo Carrasco (2014, p. sem numeração), teremos a poesia humanizada, sensível às questões éticas, religiosas e sociais. Nessa época, a cargo do primeiro Prêmio Nobel de Literatura em América do Sul, em 1945, estará a educadora Lucila Godoy de Alcayaga que levará por pseudônimo Gabriela Mistral. É justo acrescentar o nacionalismo e o estilo autóctone de Pablo de Rokha, estilo do qual Neruda mais tarde se aproveitará. De acordo com Carrasco, Pablo Neruda é responsável por uma poesia:

[...] sensorial, social e política, aberta ao erotismo, ao inconsciente, aos grandes espaços da natureza e da história de América e do mundo, um projeto de representação

⁴⁹ “La libertad estética constituye el a priori de todas las vanguardias literarias. El sentido de la libertad propicia, por un lado, la disposición para actuar lúdicamente en el momento de crear formas o de combinarlas; por otro lado, amplía el territorio subjetivo, tanto en su conquista de un más alto grado de conciencia crítica (piedra de toque de la modernidad), cuanto en la dirección, sólo aparentemente contraria, de abrir la escritura a las pulsaciones afectivas que los patrones dominantes suelen censurar.”

da totalidade da vida mediante a palavra eufórica que tende a mergulhar o leitor em atmosferas emotivas e sensuais [...] ou ideológicas.⁵⁰ (CARRASCO, 2014, s/p)

Em relação a Huidobro, Carrasco se referirá a ele como um poeta localizado:

[...] no espaço irreal, aberto e infinito da experimentação verbal da vanguarda, da reflexão metapoética e a constituição de um novo universo, próprio, nem mais alegórico e nem mais testemunho do mundo referencial externo ao poema, porém seu substituto, espaço imensamente intelectualizado, cultural, textual, criacionista.⁵¹ (CARRASCO, 2014, s/p)

É importante ressaltar que as vanguardas latino-americanas não são fiéis a todos os conceitos propostos pelas vanguardas europeias, mas resgatam delas os conceitos de ruptura e superação formal da arte que dominara o século XIX. Particularmente no Chile, seus artistas trabalham para encontrar um caminho próprio que represente as questões sociais. Schopf (2000, p. 03) afirma que “[...] a oposição dos jovens escritores da poética vanguardista – sua obscuridade, subjetividade e tendência à digressão e isolamento – funda-se na vontade de realizar uma poesia de utilidade pública”⁵². E agrega que:

[...] provavelmente deve identificar-se nesses propósitos algumas analogias [...] com o programa de desenvolvimento nacional e de reformas sociais que – sob a base da colaboração de classes – tentava realizar, por aqueles anos, entre 1938 e 1946, o governo da Frente Popular.⁵³ (SCHOPF, 2000, p. 03)

Apesar da ruptura com os cânones anteriores, o hermetismo vanguardista e o obscurecimento do estilo dos poetas da época serão criticados fortemente pelos jovens poetas do final dos anos de 1930. O grupo *La Mandrágora*, fundado por Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa y Teófilo Cid, em 1938, inicialmente se construirá fundamentado em um discurso político radical, porém mais tarde voltará seu olhar para a continuação do projeto huidobriano com o surrealismo francês. Suas críticas se orientarão pelo vanguardista Pablo Neruda e sua obra *Residencia en la Tierra*. Igualmente pelo próprio Huidobro, que teria sido o grande modelo desses jovens poetas⁵⁴. Nesse cenário, publica-se a antologia *El A,G,C de la*

⁵⁰ “[...] sensorial, social y política, abierta al erotismo, lo inconsciente, los grandes espacios de la naturaleza y la historia de América y del mundo, proyecto de representación de la totalidad de la vida por medio de una palabra eufónica que tiende a sumir al lector en atmosferas emotivas y sensuales [...] o ideológicas”

⁵¹ “[...] en el espacio irreal, abierto e infinito de la experimentación verbal de la vanguardia, de la reflexión metapoética y la constitución de un universo nuevo, propio, ya no alegórica ni testimonio del mundo referencial externo al poema, sino substituto suyo, espacio altamente intelectualizado, cultural, textual, creacionista”

⁵² “[...] la oposición de los jóvenes escritores a la poética vanguardista – a su oscuridad, subjetividad y tendencia a la digresión y aislamiento – se funda en la voluntad de llevar a cabo una poesía de utilidad social.”

⁵³ “[...] muy probablemente debe verse en estos propósitos algunas analogías [...] con el programa de desarrollo nacional y reformas sociales que – sobre la base de la colaboración de clases – intentaba realizar, por esos años, entre 1938 y 1946, el gobierno del Frente Popular.”

⁵⁴ Mais tarde esse grupo de jovens será conhecido como Geração de 38, também chamada de Geração de 1942. Seu propósito era refletir sobre temas sociais, políticos e históricos. Desenvolveram, na visão de Ricardo Latcham e Hernán Díaz Arrieta, uma literatura de caráter crioulo, voltada para o nacional. Eventos como a Segunda Guerra Mundial (1939), a Guerra Civil Espanhola (1936) e a criação do Frente Popular, serão determinantes para esses

Mandrágora, incluindo nessa publicação Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa y Jorge Cáceres.

Para Bernardo Subercaseux, *Mandrágora*:

Foi um discurso vanguardista de obturação da realidade e, um tanto quanto, de resistência espiritual, com uma lógica artística e não social. Foi uma estética surrealista e freudiana encarada ao modo de Rabelais, sem economias, pois era a tentativa de uma vanguarda radical no sentido estético, à margem da realidade, algo tão presente que acabará com ela.⁵⁵ (SUBERCASEUX, 2004, p. 231)

Volodia Teitelboim expõe de maneira sensível, em seu ensaio na revista *Atenea*, em 1958, as aspirações da geração de 1938, que mais tarde darão lugar ao nascimento da antipoesia:

A maior parte dos integrantes tinha por volta dos vinte anos e se lançaram à vida civil e literária, sob a força do Frente Popular. Sua vitória seria o fato destacado da época, ao ponto que, com a linguagem característica da nossa euforia, nos contentávamos em dizer em aquele ano, como em Valmy Goethe, “começava uma nova era”. Chile não mais seria objeto, mas sujeito da história. Os aprendizes a escritores colocamos nossa lama nessa luta e nos sentíamos parte do povo. Nos motivava uma ânsia apaixonada e vaga de mudar a vida nacional, de entregar ao trabalhador e ao campesino e também ao escritor e artista um lugar digno sob o sol, de criar uma atmosfera renovada onde a poesia ocupasse um trono dourado no tablado. Desejávamos impor escalas de valores em que a inteligência, o espírito de sacrifício pela beleza, o povo e o país removessem o governo pútrido dos endinheirados, espiritualmente exausto, ignorante, medíocre e vazio.⁵⁶ (TEITELBOIM, 1958, p. 107)

Nicanor Parra, em 1958, publica um ensaio intitulado “Poetas de la claridad”, na revista *Atenea*, revista de ciência, letras e arte da Universidad de Concepción, em que comenta o nascimento de uma geração de poetas e o impacto que provocou a publicação por parte da Sociedad de Escritores de Chile de uma antologia dos poetas jovens de 1938, organizada por Tomás Lago. Na obra figuravam nomes como Luis Oyarzún, Jorge Millas, Omar Cerda, Victoriano Vicario, Hernán Cañas, Alberto Baeza Flores, Oscar Castro e Nicanor Parra, além

jovens poetas. Próximos das ideias marxistas, suas criações se voltam para as questões sociais, cujos eixos seriam o homem, a luta contra a natureza e a exploração humana. A crítica literária identifica dois grupos com tendências diferenciadas. O primeiro se destacou pelo apelo social e realista, em tanto que o segundo se caracterizou por uma obra voltada maiormente para o estético e subjetivo, dominados pelas correntes surrealista e criacionista. (Biblioteca Nacional do Chile. Generación Literaria de 1938. Memoria Chilena, sem ano, sem paginação).

⁵⁵ “Fue un discurso vanguardista de obturación de la realidad y, como tal, uno de resistencia espiritual, con una lógica artística y no social. Fue una estética surrealista y freudiana asumida rabelesianamente, sin medias tintas, tras lo cual estaba el intento de una vanguardia radical en lo estético, que estuviera totalmente fuera de la realidad, o que se derramará de tal modo sobre ella hasta hacerla desaparecer.”

⁵⁶ “La mayoría de los componentes frisaba entonces los veinte años y se precipitó a la vida civil y literaria, bajo el torbellino sonoro del Frente Popular. Su victoria fue el hecho distintivo de la época, a tal punto que, con el lenguaje característico de nuestra euforia, nos complacíamos en decir que ese año, como en el Valmy Goethe, “comenzaba una nueva era”. Chile ya no sería más objeto, sino sujeto de la historia. Los aprendices de escritores pusimos algo de nuestra alma en esa lucha y nos sentimos parte del pueblo. Nos impulsaba un ansia apasionada y vaga de cambiar la vida nacional, de dar al obrero y al campesino y también al escritor y artista un sitio de dignidad bajo el sol, de crear una nueva atmósfera donde la poesía ocupara una silla dorada en el proscenio. Queríamos imponer escalas de valores en que la inteligencia, el espíritu de sacrificio por la belleza, el pueblo y el país desplazaran el gobierno podrido de los opulentos, espiritualmente exhaustos, inculto, mediocre y vacío.”

de poetas do grupo Mandrágora, Braulio Arenas, Gonzalo Rojas, Enrique Gómez, Teófilo Cid, Jorge Cáceres e o poeta Eduardo Anguita. O ensaio não supõe um reconhecimento à publicação em termos materiais, mas do ponto de vista espiritual. Parra (1958, p. 45) escreverá “Para muitos de nós, a antologia tinha um grande valor, seria o apoio, pois sua publicação era patrocinada pela instituição literária de maior prestígio que existia no país”⁵⁷.

Parra, na tentativa de compreender as motivações de Lago na elaboração dessa antologia, afirmará:

Então, o que será que nos destacava aos olhos do autor da antologia? Só a virtude poética, se compreende, e dentro dela, o cânone da claridade conceitual e formal. Há cinco anos da antologia dos poetas criacionistas, versolivristas, herméticos, oníricos, sacerdotais, representávamos uma classe de poetas espontâneos, naturais, ao alcance do grande público⁵⁸ (PARRA, 1958, p. 47).

Em 1937, Parra publica *Cancionero sin nombre* e recebe o Prêmio Municipal naquele ano. Para Nicanor, a obra representa um momento de poesia espontânea de influência garcialoquiana, surrealista. Originariamente, esses poemas foram escritos para compor parte da obra que seria publicada em 1942, *La luz del día*, mas que nunca se concretizou. Tomás Lagos, no prefácio de *3 Poetas Chilenos*, do mesmo ano, parodiará esse título – *Luz en la poesia* – para referir-se aos três novos poetas: Nicanor Parra, Óscar Castro e Victoriano Vicario. Nicanor, anos mais tarde, compreenderá que o que era para ser um texto sem grandes pretensões – “obrita de bolsillo” – transformar-se-ia no prenúncio de um novo modelo poético.

Depois da publicação de *Cancionero sin nombre* (1937), passar-se-ão dezessete anos antes de publicar *Poemas y antipoemas* (1954), porém, aparentemente, por trás desse silêncio, haverá um período de procura e resgate da essência humana que, por conseguinte, representará um período de amadurecimento do poeta diante das questões humanas. Do mesmo modo, será um período de exploração (ou resgate) da linguagem fora dos padrões da poética anterior. Dessa forma, a língua coloquial ganha espaço e reconhecimento ao tomar lugar na poesia.

A época vanguardista chilena fará sua despedida entre 1948 e 1954. Assim, a poética chilena se aventurará por novas possibilidades de fazer poesia. Ao final dos anos de 1940, Parra lê pela primeira vez seus antipoemas para uma das figuras mais importantes do contexto

⁵⁷ “Para varios de nosotros, la antología tenía el valor de un espaldarazo, puesto que ella aparecería patrocinada por la institución literaria de mayor autoridad que existe en el país”

⁵⁸ “¿Qué era, entonces, lo que nos hacía considerables a los ojos del antologador? La mera virtud poética, se comprende, pero dentro de ella, el canon de la claridad conceptual y formal. A cinco años de la antología de los poetas creacionistas, versolibristas, herméticos, oníricos, sacerdotales, representávamos un tipo de poetas espontâneos, naturales, al alcance del grueso público.”

literário chileno, Pablo Neruda. Esse acontecimento se dará durante um final de semana na casa do reconhecido poeta. Sobre esse momento, Parra conta a Piña que:

Pablo reagiu de forma muito peculiar: caminhava de um lugar a outro como se fosse um urso enjaulado, tocava o nariz, me olhava e me perguntava de que maneira tinha feito isso, escrever a partir do nada. Então, me disse: “Se consegues fazer a mesma coisa ao longo de todo um livro, então, vai acontecer alguma coisa”⁵⁹. (PIÑA, 1993, p. 23)

A leitura de Neruda se referirá aos antipoemas que conformarão *Poemas e antipoemas* a serem publicados em 1954, pela editora Nascimento. Conforme Carrasco (1999, p. 115), a antipoesia é uma manifestação literária diferente que se expressa por meio de uma reescrita transgressora que dá espaço à inversão e à sátira das formas textuais e extratextuais que conduzem a uma leitura associativa e relacional. O crítico literário também observa que o antipoeta se interessa pela vida e pela incorporação da realidade. A ironia e o sarcasmo, provocadores do riso, serão as estratégias ou mecanismos que servirão para promover a tomada de consciência da realidade sem falsas filosofias.

2.2.2. A proposta antipoética: a ruptura com a tradição

Octavio Paz, em *Os filhos do barro*, publicada originalmente em 1974, afirma que:

[...] a poesia moderna, como que o moderno é uma tradição. Uma tradição feita de interrupções, em que cada ruptura é um começo. Entende-se por tradição a transmissão, de uma geração a outra, de notícias, lendas, histórias, crenças, costumes, formas literárias e artísticas, ideia, estilos; por conseguinte, qualquer interrupção na transmissão equivalente a quebrantar a tradição (1984, p. 17)

A renovação da linguagem poética moderna no Chile nos conduz a conceitos como antiliteratura e antipoema – este último já utilizado por Huidobro no canto IV de *Altazor* em que se autodenominava ‘antipoeta y mago’; perante a posição e ação de ruptura com a poética anterior, a antipoesia supõe uma sorte de discrepância com os modelos anteriores. No entanto, requer certo cuidado na hora de compreender o prefixo anti– em relação ao fenômeno poético parriano. É de comum acordo que a natureza desse elemento morfológico indicará a condição de contraposição a respeito de algo. Nesse caso em especial, da poesia.

⁵⁹ “Pablo reaccionó de una manera particularísima: se paseaba de un lado a otro como un oso enjaulado, se rascaba la nariz, me miraba y me preguntaba que como había hecho eso, escribir de la nada. Al final me dijo: ‘Si tú haces lo mismo a lo largo de todo un libro, entonces va a ocurrir algo.’”

Certamente, o conceito de antipoesia não promove um caráter de dismantelamento da arte poética, mas supõe uma nova e renovada proposta dessa arte, diante de uma vanguarda que também se propôs a realizar a ruptura com o anterior. Seus objetivos se propõem a congregar elementos que retirem a poesia de uma condição de algo intocável ou inalcançável. Parra assim o aponta no poema “Advertencia al lector”: “...porque, a mi ver, el cielo se está cayendo a pedazos” (PARRA, 1954, p. 69). Um trecho que alude ao fim de uma etapa poética que não mais atende às necessidades do homem contemporâneo desiludido do mundo que habita. Parra, ao ser entrevistado por Piña, afirma que:

Imposível negar que a vanguarda tentou romper com certas fórmulas supra modernas, mas a vanguarda é o modernismo em crise. O próprio Huidobro disse que o poeta é um pequeno deus. Por outro lado, a pós-modernidade trata de assumir a precariedade: o poeta é um homem comum, é um homem da rua, um pedreiro que constrói seu muro. Não gosto da palavra criador, mas Huidobro sim que gostava dela. Não gosto porque o criador é um deus e eu prefiro o homem de carne e osso, como é na realidade concreta. Na antipoesia, ele não está dotado de poderes sobrenaturais: eu me inspiro nas conversas, e não nas orações ou nas pregações, ou seja, entra o cotidiano.⁶⁰ (PIÑA, 1990, p. 33-34)

A antipoesia de Parra, em seus inícios, será recebida como um elemento alheio e estranho em um espaço que até então era ocupado pela poesia vanguardista dominante no Chile nos anos de 1930. Sob esse fundamento, a antipoesia se propõe a questionar o *modus operandi* dessa poética que se constrói pela condição do sujeito enunciativo, pela linguagem e pela sua estrutura (MORALES, 2015, p. 30).

Federico Schopf (1971, p. 142 -144) identifica os elementos poéticos que conduzirão à expressão antipoética: i) o ocultamento da personalidade; ii) a frustração amorosa; iii) a desconfiança no próximo; iv) a denúncia sobre a ordem das coisas; v) a denúncia da inautenticidade do mundo; vi) a desorientação do mundo; vii) o desamparo do homem no mundo, e; viii) a evidência dos limites humanos. Essas considerações são reafirmadas quando Parra diz em “Los vicios del mundo moderno”:

El mundo moderno es una cloaca:
Los restaurantes de lujo están atestados de cadáveres digestivos
Y de pájaros que vuelan peligrosamente a escasa altura.
Esto no es todo: los hospitales están llenos de impostores,

⁶⁰ “Es innegable que el vanguardismo trató de romper con ciertas fórmulas archimodernas, pero la vanguardia es más bien el modernismo en estado de crisis. El propio Huidobro dice que el poeta es un pequeño dios. En cambio, en la posmodernidad se trata de asumir la precariedad: el poeta es un hombre del montón, es un hombre de la calle, un albañil que construye su muro. A mí me carga la palabra creador y a Huidobro no. No me gusta, porque el creador es un dios y yo prefiero al hombre de carne y hueso, tal como se da en la realidad concreta. En la antipoesía, él no está dotado de poderes sobrenaturales: yo me inspiro en las conversaciones, y no en las oraciones o las plegarias. El antipoema no es una plegaria. Es un parlamento dramático. Si una línea se puede usar en una conversación, cabe en un poema, es decir, entra la cotidianeidad.”

Sin mencionar a los herederos del espíritu que establecen sus colonias en
El año de los recién operados.
(PARRA, 1954, p. 135)

A antipoesia, enquanto arte poética renovada, opõe-se a uma poética intelectual (CARRASCO, 1999, p. 56). Daí que a maior crítica à poesia moderna seja à poesia da “vaca sagrada”, pois o homem comum não encontra espaço nessa poesia sacralizada, da esperança que o afasta e lhe nega toda possibilidade de aproximação (MILÁN, 2014, p. 199). As imagens complexas construídas a partir da metáfora provocam no leitor o estranhamento natural de quem não se reconhece. Da parte do poeta, enquanto sujeito, afasta-se da realidade do mundo. Nesse sentido, a antipoesia procura se reconciliar com esse mundo, que também lhe pertence e que não está alheio a seus conflitos. Milán (2014, p. 200) afirma que a crítica de Parra se refere a que “...o leitor de poesia, esse espaço que se abre a ele, dignifica-o como ser sensível. O conceito de aura protege simultaneamente autor e receptor: o autor se sublima a si mesmo, o receptor se transcende”⁶¹. Contudo, a simplificação dos elementos e estratégias poéticas contribuirão mais do que à dignificação tanto do poeta quanto do leitor, a construir um lugar de encontro das experiências de ambos. Nesse sentido, o estilo da linguagem é a ponte que os aproximará.

Para a antipoesia, a linguagem coloquial enquanto recurso estilístico se propõe a ser um elo com quem há mais interesse: o leitor. A língua será o meio pelo qual a poesia volta para seu ‘verdadeiro dono’, para o homem comum, igual a todos (MILÁN, 2014, 201). O caráter hermético da poética moderna se apega a uma linguagem desprovida de todo acesso, sem comunicação, dado pelo artificialismo, tornando a linguagem, dessa maneira, escura e inacessível. Esses aspectos serão motivos para uma proposta lírica que purifique a linguagem surrealista e supere o figurativo dessa linguagem. Essa desarticulação terá como base a incorporação dessa língua cotidiana ao discurso poético que, opostamente ao modernismo, funcionará como um dispositivo de coação das experiências que não aspiram a uma glorificação, mas que transfiguram a poética anterior (RODRIGUEZ, 2014, p. 129).

A antipoesia parriana, enquanto projeto, encrava-se no presente. Será, provavelmente, um dos aspectos que colocará Parra em oposição a Neruda – esse último compreendido como o maior representante e o de mais presença na poesia moderna chilena e internacional – situando a antipoesia sob a condição de antinerudismo. Claro está que, para Parra, Neruda sempre foi o

⁶¹ “[...] el lector de poesía, ese espacio que se le abre lo dignifica como ser sensible. El concepto de aura protege al mismo tiempo a autor y receptor: el autor se sublima a sí mismo, el receptor se trasciende”.

‘monstro’ que sempre o assolou. Uma situação reafirmada e confessa por ele mesmo a Piña quando questionado sobre a demora da publicação de *Poemas y antipoemas*:

JP: Por que você não queria publicar *Poemas y antipoemas*, se já estavam escritos?

NP: Principalmente porque sabia que cada livro de poesia que se publicava em Chile se media com uma única régua: Neruda. Assim como é na física que se fala de ohm ou de newton, na poesia se fala de um Neruda e se tentava ver quantos nerudas tinha em cada novo poeta. Eu não queria ser humilhado por esse número. Por isso resistia e continuava aperfeiçoando, procurando, inventando. “Você tem que publicar”, me falavam muitas vezes, e eu respondia “Ainda não estou preparado”. O mesmo Neruda insistia em que devia me libertar desse passado. Ou seja, fiquei 17 anos temeroso com essa mercadoria, na sala de espera, na sala de torturas.⁶² (PIÑA, 1990, p. 25)

O texto antipoético, de fato, apresenta uma diluição dos formatos literários até então imperantes e que se dirigiam a um público seletivo. Desde esse contexto, Moreu dirá que:

No terreno lírico, é impossível cantar a Deus, ao homem ou à natureza; a fragmentação e dissolução de gêneros começa a forjar-se, e no cenário latino-americano, o peso de um surrealismo tardio, politizado e, em muito dos casos, mal digerido pela intelectualidade, dá lugar a uma poesia distante, elitista e escura.⁶³ (MOREU, 2008, p. 02)

O crítico literário, concordando com Ibáñez-Langlois (MOREAU, 2008, p. 02), compreende que Parra obedecerá a uma perspectiva de ordem existencial. Trata-se de uma consciência que Parra expressará de maneira muito clara no poema “Montaña Russa”, em *Versos de salón*, anteriormente citado.

A dessacralização do texto poético constituirá um aspecto que a antipoesia instalará na ordem poética, pois a estratégia antipoética trabalha contra o conceito da poesia como uma arte especial, fora do comum, sublimada. A antipoesia trabalha pela desconstrução desse posicionamento poético moderno-vanguardista (CUADRA, 2012, p. 107), muito bem representado por poetas como Neruda.

A esse respeito, Parra se recusa a uma linguagem especial e artificial. Para isso, aventura-se em todo tipo de discursos, sempre à procura de uma outra maneira de dizer “significar à margem do uso habitual e da importância que seja dada comumente” (PRON, 2014, p. 185-186)⁶⁴. O choque se centra no desconcerto que provoca o conjunto de elementos

⁶² “JP: ¿Por qué no querías publicar *Poemas y antipoemas*, si ya estaban escritos?”

NP: Sobre todo porque yo sabía que cada libro de poesía que aparecía en Chile se medía con un solo metro: Neruda. Así como en la Física se habla de un ohm o de un newton, en poesía se hablaba de un Neruda y se trataba de ver cuántos nerudas había en cada poeta nuevo. Yo no quería aparecer humillado por ese número. Por eso me resistía y seguía puliendo, buscando, investigando. ‘Tienes que publicar’, me decían muchas veces, y yo contestaba ‘Todavía no estoy preparado’. El mismo Neruda me insistía en que me liberara de ese pasado. Es decir, estuve 17 años achacado con esa mercadería, en la sala de espera, en la sala de torturas.”

⁶³ “En el terreno lírico, es imposible cantar ya a Dios, al Hombre o a la Naturaleza; la fragmentación y disolución de géneros comienza a fraguarse, y en la escena latinoamericana, el lastre de un surrealismo tardío, politizado y, en la mayoría de los casos, mal digerido por la intelectualidad, da lugar a una poesía alejada, elitista y oscura.”

⁶⁴ “[...] significar al margen de su uso habitual y de la importancia que se le otorgue por lo común”.

presentes na discursividade e na linguagem que se “burla”, ou seja, brinca constantemente, a partir dos desvios a que submete esses vários gêneros e seus discursos – orais ou escritos – e ao uso de registros linguísticos que vão da formalidade à informalidade. Assim, e como resultado de toda experimentação, a linguagem de Parra se instala a partir daquilo que se mostra absurdo – em ocasiões agressivo – e, apesar de colocar o leitor diante de uma realidade degradada, a antipoeticidade é possível de ser compreendida porque é tocante à realidade do leitor.

Definir a antipoesia não resulta uma tarefa simples. E, conforme Cuadra (2012, p. 37), defini-la seria inapropriado em consequência dos múltiplos efeitos da sua leitura. Dois são os fatores que a caracterizam e que são aspectos que a identificam e a constroem: i) a linguagem coloquial, em termos compreensíveis a qualquer leitor, porém é dela que resulta sua complexidade e; ii) o seu caráter experimental, que a torna altamente dinâmica, pois se encontra em estado permanente de desenvolvimento e aperfeiçoamento; nesse sentido, Parra criará diversos projetos antipoéticos de índole verbal – sermões e discursos acadêmicos, entre outros gêneros – que, também combinados a elementos comuns, aparentemente sem valor poético, tomam renovados significados; serão obras como *Artefactos*, *Quebrahuesos* e *Trabajos Prácticos* ou *Obras Prácticas*.

Nicanor Parra, sem tentar defini-la, dirá em entrevista a René Costa, em 1987, que:

Creio que em última instância é conveniente ver a antipoesia como um sintoma neurótico, isso é mais autêntico que pensar em alguém que disse que escreverá uma poesia original e interessante. Isso não me interessa. Não, a antipoesia é algo que surge desde a planta dos pés, ou seja, é algo de vida e morte. Por trás algo se articula... do tipo físico, somático e psíquico. É impossível inventar, isso é um conjunto de sintomas.⁶⁵ (MÉNDEZ, 2014, p.301)

Dessa forma, a complexidade discursiva que caracteriza a antipoesia não se constrói unicamente a partir da língua do cotidiano, a fala chilena do homem comum em meios comuns, mas também se estruturará a partir da retirada dos elementos do contexto comum que vencem sua estrita semântica e assumem novos significados. Dessa forma, operará em vários níveis de significação, sempre à margem do uso habitual. Assim, o projeto antipoético estabelece suas próprias regras e sua análise não se sujeita aos princípios que a poética modernista-vanguardista dita.

⁶⁵ “Creo que en último término es preferible ver a la antipoesía como un síntoma neurótico, eso es más auténtico que pensar a un señor que dice que va a escribir una poesía original e interesante. Eso a mí no me interesa. No, la antipoesía es algo que viene desde las plantas de los pies, es decir, es algo de vida y muerte. Detrás tiene que haber una articulación... de tipo físico, de tipo somático y psíquico. Esto no es posible inventarlo, esto es una cantidad de síntomas.” (MÉNDEZ, 2014, p.301)

Diferentemente da poética anterior, que eleva a linguagem a uma condição de língua excepcional, a antipoesia retorna à língua falada e a eleva à condição poética. A expressão cotidiana é a que expressa uma verdade, uma realidade que a poesia do passado preferia não ver e se refugiava em mundos imaginários criados por uma visão subjetiva e individual. Na antipoesia, a ironia tomará o lugar da metáfora e o sujeito antipoético será a voz do sujeito comum que falará a sério e, ao mesmo tempo, brincarà em um jogo só determinado por ele, no qual o leitor está convidado a participar. Segundo Carrasco:

Fica claro, então, que a antipoesia não pode ser reduzida a uma poesia da oralidade, da cotidianidade ou do prosaísmo, elementos que formam parte de sua textualidade, mas não a definem; a antipoesia é um modo diferente de produção textual fundado no conhecimento, manejo e transgressão de operações textuais singulares e específicas. Esse tipo de texto é poesia na medida em que se integra ao círculo textual definido pela instituição literária do Ocidente, mas é uma manifestação mais radicalizada e rebelde, pois alcança os limites do discurso poético e ameaça em destruí-lo: “Todo é poesia menos a poesia”, diz um artefato.⁶⁶ (CARRASCO, 1999, p. 14)

Contudo, a antipoesia não nega a poesia convencional, mas a linguagem antipoética está mais relacionada ao objetivo que persegue, ou seja, devolver a poesia ao homem comum. Nesse sentido, no texto antipoético, o poeta e esse homem comum não se diferenciam, ambos se encontram no texto e vivenciam uma experiência poética. Segundo Pron (2014, p.188), a antipoesia não representa uma ação contra a poesia, mas contra sua retórica, que teria afastado a poesia da experiência poética da linguagem e a linguagem poética da fala cotidiana. O crítico ainda agrega que: “é um despojamento do artificialismo e sua substituição, o preenchimento do lugar vazio na poesia, por uma forma de oralidade que não é recriada, mas bem recuperada praticamente sem intervenção”⁶⁷.

Mais do que obedecer ao estritamente retórico, Parra dá vez à palavra e a toda sua substância, porque é nela que a experiência poética se concretiza. Parra procura liberá-la das limitações em que se encontra na poesia hermética – a poesia pura – que guarda o sentido da exaltação e o êxtase que afasta o homem de uma real vivência poética⁶⁸. Na antipoesia, não cabe a palavra purificada, senão mais bem “[...] são palavras breves e estridentes que dão conta

⁶⁶ “Queda claro, entonces, que la antipoesía no puede reducirse a una poesía de la oralidad, la cotidianidad o el prosaísmo, elementos que forman parte de su textualidad, pero no la definen como tal; la antipoesía es un modo distinto de producción textual fundado en el conocimiento, manejo y transgresión de operaciones textuales singulares y específicas. Este tipo de texto es poesía en cuanto se integra al circuito textual definido por la institución literaria de Occidente, pero es su manifestación más radicalizada y rebelde, pues llega a límites del discurso poético y amenaza con destruirlo: “Todo es poesía menos la poesía”, dice un artefato.”

⁶⁷ “[...] es un despojamiento del artificio y su remplazo, la ocupación del lugar vacío en la poesía, por una forma de oralidad que no es recreada, sino recuperada prácticamente sin intervención”.

⁶⁸ Valéry escreve em 1928 que “a poesia pura é, de fato, uma ficção deduzida da observação” (HAMBURGUER, 2007, p. 95)

de agitações incontroláveis, de fatos escuros expropriados de qualquer grandeza, de vidas desafortunadas, e aplicada muitas vezes por uma ironia mordaz, em outras, cômica”⁶⁹ (RODRÍGUEZ, 2014, p. 129). E, aqui, o papel do antipoeta que é mediar, organizar e concretizar essa experiência. Ele nada inventa, tudo é recolhido e recriado a fim de revelar alguma verdade; verdade que, no sentido ‘puro’, não consegue expressar-se pelo termo artificialmente elevado.

Dessa maneira, a estética antipoética não procura se firmar dentro dos padrões estabelecidos pela instituição literária. Há, por conseguinte, uma dessacralização da experiência elevada que é substituída pela experiência real, de fatos e, inclusive, de fatos vergonhosos que afetam a sociedade. O leitor ganha espaço e se espelha no texto que narra sua vivência. O poema “Autorretrato” conta-nos, por exemplo, a vivência sacrificada de um professor de secundária que, diante uma plateia jovem, desabafa sobre sua condição miserável⁷⁰:

Considerem, rapazes,
 Esta língua roída pelo câncer:
 Sou professor de um colégio obscuro
 E perdi a voz de tanto dar aulas.
 (Depois de tudo ou nada/ Faço quarenta horas semanais.)
 Que tal minha cara esbofetada?
 Verdade que dá pena só de olhar!
 O que acham deste nariz apodrecido? Pelo cal de um giz tão degradante?
 Em matéria de olhos, a três metros
 Não reconheço minha própria mãe.
 O que aconteceu? – Nada!
 Acabei com eles de tanto dar aulas:
 A luz ruim, o sol,
 A venenosa lua miserável.
 E tudo isso para quê?
 Para ganhar um pão imperdoável
 Duro como a cara do burguês
 Com sabor e cheiro de sangue.
 Para que nascemos como homens
 Se nos dão uma morte de animais!?
 Às vezes, pelo excesso de trabalho,

⁶⁹ “[...] son palabras breves y estridentes que dan cuenta de agitaciones incontrolables, de hechos oscuros despojados de grandeza, de vidas infortunadas, y lo hacen con una ironía mordaz a veces, otras, cômica”.

⁷⁰ “Considerad, muchachos,/ Esta lengua roída por el cáncer:/ Soy profesor en un liceo obscuro:/ He perdido la voz haciendo clases./ (Después de todo o nada/ Hago cuarenta horas semanales/ ¿Qué os parece mi cara abofetada?/ ¡Verdad que inspira lástima mirarme!/ Y qué decís de esta nariz podrida/ Por la cal de la tiza degradante./ En materia de ojos, a tres metros/ No reconozco ni a mi propia madre./ ¿Qué me sucede? – Nada./ Me los he arruinado haciendo clases:/ La mala luz, el sol,/ La venenosa luna miserable./ Y todo para qué/ Para ganar un pan imperdonable/ Duro como la cara del burgués/ Y con sabor y con olor a sangre./ ¡Para qué hemos nacido como hombres/ Si nos dan una muerte de animales!/ Por el exceso de trabajo, a veces/ Veo formas extrañas en el aire,/ Oigo carreras locas,/ Risas, conversaciones criminales./ Observad estas manos/ Y estas mejillas blancas de cadáver,/ Estos escasos pelos que me quedan,/ ¡Estas negras arrugas infernales!/ Sin embargo yo fui tal como ustedes,/ Joven, lleno de bellos ideales,/ Soñé fundiendo el cobre/ Y limando las caras del diamante:/ Aquí me tienen hoy/ Detrás de este mesón inconfortable/ Embrutecido por el sonsonete/ De las quinientas horas semanales.” (PARRA, 1954, p. 53)

Vejo formas estranhas pelo ar,
 Ouço corridas insanas,
 Risadas e conversas criminais.
 Vejam só estas mãos,
 Estas bochechas brancas de cadáver,
 Estes poucos cabelos que me restam
 E estas negras rugas infernais!
 No entanto, eu fui assim como vocês
 Jovem, cheio de belos ideais,
 Sonhei que fundia cobre
 E limava as faces do diamante:
 E hoje aqui estou eu
 Atrás dessa mesa desconfortável
 Embrutecido pelo lenga-lenga
 Das quinhentas horas semanais.
 (PARRA, 2018, p. 28-29).

A experiência metafísica fica relegada a uma vivência de um indivíduo nada extraordinário, como chamara Parra em algum momento, um energúmeno, que tem plena consciência do que é e do lugar que ocupa na sociedade. A antipoesia, dessa maneira, deixa em evidência a vida como ela é construída. Segundo Álvaro Salvador, esse homem energúmeno⁷¹:

[...] se escapa dos abismos da loucura pelo benefício dos recursos que a linguagem proporciona, essa linguagem elaborada segundo o modelo da linguagem falada cotidianamente e em todos os lugares, reforçada pelo particular sentido do humor que as articulações gramaticais colocam em funcionamento para evidenciar o oculto, semear dúvidas sobre o evidente ou cavar os valores aparentemente mais concretos ou arraigados. (PRON, 2014, p. 192)

Em uma visão mais ampla, o que dará vez à antipoesia será a mudança pela qual o mundo atravessa. Para Cuadra (2012, p. 104), o contexto das tecnologias, das subjetividades, das identidades, as ideologias, as comunicações desenham uma maneira diferente de olhar o mundo, aspectos que afetaram o modo de encarar novas problemáticas e novos desafios que, sem dúvida, afetam a vida social, cultural e ambiental. Diante dessa panorâmica, a renovação surge para tomar conta das novas condições contextuais. Para isso, novas conceptualizações são necessárias ao campo literário; a poesia precisa se reformular.

Portanto, de maneira a propor uma outra forma de comunicar pela poesia, a antipoesia desenvolvida na e pela língua falada não dispensa alguns mecanismos próprios da oralidade. Inscreve o humor como uma importante ferramenta na articulação antipoética que se construirá mediante a ironia, o sarcasmo e a irreverência. Evidentemente, o humor parriano se situa na

⁷¹ [...] se salva de los abismos de la locura gracias a los recursos que le proporciona su lenguaje, ese lenguaje elaborado según el modelo del lenguaje hablado de todos los días y en todos los lugares, reforzando por el especial sentido del humor que sus articulaciones gramaticales ponen en funcionamiento para evidenciar lo oculto, sembrar dudas sobre lo evidente o socavar los valores aparentemente más sólidos o inamovibles. (PRON, 2014, p. 192)

‘talla chilensis’ definido como aquele humor que precisa rir de tudo e de todos. Parra dirá em um de seus artefatos.

Necesito reírme del prójimo
Si no me río de alguien
Ando de malas pulgas todo el día.
(PARRA, 1972)

Uma forma de melhor compreender o estado de coisas, a realidade fragmentada e a loucura reinante no mundo, será pelo jogo de palavras, de piadas, frases feitas alteradas e objetos cujo significado é deslocado a outros significados. Segue-se a sábia ideia popular: rir para não chorar, diante do desastre. Porém, e não por isso, o discurso parriano deve ser observado de uma única perspectiva. O sentido humorístico do discurso nos obriga a atendê-lo de maneira multidimensional, pois outras mensagens podem existir. Por meio do humor, as verdades podem ser ditas sem melindres.

Diante desse cenário de ironia e humor, também há lugar para outras vozes. Vozes que falarão pelo antipoeta, que será o verdadeiro bufão. Bakhtin (apud CASTRO, 2005, p. 120) terá especial interesse no discurso bivocal que surge no contexto dialógico e a ironia joga um papel importante no espaço que ocupará a contradição, lugar onde também se encontram os significados do previsto e da real expressão. Conforme Castro, na ironia enquanto discurso bivocal:

[...] a palavra tem duplo sentido: volta-se para o objeto do discurso como palavra comum e para o outro discurso. A consideração pelo discurso de um outro implica, na verdade, o reconhecimento do segundo contexto como meio de perceber o significado da ironia. (CASTRO, 2005, p. 120)

O enunciado expresso pelo mecanismo da ironia se volta para o próprio enunciado o qual acresce uma ideia diferente no mesmo instante em que é enunciado. Fala-se algo para dizer outra coisa. Sua interpretação, por outro lado, realiza-se pela contradição. Do mesmo modo, as frases feitas, mas alteradas no texto antipoético também transportam o sentido irônico, pois nelas são expressões de índole popular que conduzem uma ideia ou verdade de valor pragmático. As alterações dessas frases trazem o tom irreverente do antipoeta que deseja construir um discurso com suas próprias marcas; é um desvio que constrói uma outra enunciação. A ironia propõe trazer novos sentidos, porém sem dispensar o discurso anterior; será a coexistência de dois discursos. A ludicidade e o jogo de palavras atuam para lançar sua crítica, muitas vezes agressivamente. Nesse sentido, Parra, no poema “Cambios de nombre”, dirá:

Mi posición es ésta:
El poeta no cumple su palabra
Si no cambia los nombres de las cosas

(PARRA, p. 1969, p. 83)

Colocar as cartas sobre a mesa pode resultar em uma tarefa muito arriscada, porque pode acarretar consequências. Esse processo fica perfeitamente ilustrado quando Parra, incumbido nessa ocasião de realizar o discurso de boas-vindas a Pablo Neruda pela sua incorporação à Faculdade de Filosofia e Educação da Universidade do Chile, como membro docente, oferecido no salão de honra da Universidade do Chile, ocorrido em 30 de março de 1962, assinala que:

A antipoesia é uma luta libre com os elementos, o antipoeta se dá o direito de dizer tudo, sem precauções das possíveis consequências práticas que possam acarretar suas formulações teóricas. Resultado: o antipoeta é declarado pessoa não grata. Falando de peras, o antipoeta pode sair perfeitamente com maçãs, sem que o mundo venha abaixo. E se cair, melhor, esse é precisamente o propósito final do antipoeta, em pancadas aos cimentos carcomidos das instituições caducas e estagnadas.⁷² (PARRA, 1962, p. 13-14)

Nesse discurso discorrem os fundamentos e propósitos da antipoesia de maneira bem-humorada, porém com franqueza a respeito do que diferencia a proposta poética representada por Neruda e a antipoesia. Dessa mesma maneira, Parra manterá o humor antipoético na estrutura escritural de *Discursos de sobremesa* e de suas obras visuais, em que a elevação do discurso, do ponto de vista poético, não acontece. Neste ponto, acontece a dessacralização que retira e/ou degrada o tom solene das instituições e/ou de seus representantes, demandando do leitor uma outra maneira de ler poesia.

A antipoesia parriana, certamente, não deixa de ser poesia, mas, estranhamente, como poderia ser poesia se atende a muitos elementos que não se enquadram dentro da configuração poética? Castro (1999, p. 31) dirá que a antipoesia não pode ser reduzida ao caráter textual da obra simplesmente pela linguagem oral e cotidiana que a caracteriza, mas que é uma textualidade diferente “fundado no conhecimento, manejo e transgressão das operações textuais singulares e específicas”⁷³. Será poesia enquanto seguir os contornos delineados pela instituição literária ocidental. No entanto, o antipoema é reconhecido como uma versão mais radical da poética na medida em que testa os limites ao extremo, a ponto de quase destruí-la.

Portanto, trata-se de uma proposta que deixa em evidência a crise de uma sociedade desumana e autodestrutiva, cujos valores estabelecidos pelas instituições sociais, políticas,

⁷² “La antipoesía es una lucha libre con los elementos, el antipoeta se concede a sí mismo el derecho de decirlo todo, sin cuidarse para nada de las posibles consecuencias prácticas que puedan acarrearle sus formulaciones teóricas. Resultado: el antipoeta es declarado persona no grata. Hablando de peras el antipoeta puede salir perfectamente con manzanas, sin que por eso el mundo se vaya a venir abajo. Y si se viene abajo, tanto mejor, esa es precisamente la finalidad última del antipoeta, hacer saltar a papirotazos los cimientos apolillados de las instituciones caducas y anquilosada.”

⁷³ “[...] fundado en el conocimiento, manejo y transgresión de operaciones textuales singulares y específicas.”

religiosas, entre outras encontram-se em declínio. Desde esse enfoque, a linguagem proposta pela antipoesia será desconstruir, mediante uma postura de recusa, os valores estabelecidos pela instituição literária e a linguagem metafísica em que tradicionalmente a poética descansou. Segundo De Peretti (2001, p.21), demanda uma estratégia duplicada: de um lado a negação dos valores metafísicos tradicionais; por outro, a leitura atenta do pensamento ocidental em direção a um deslocamento de efeitos, de mudanças. Ao mesmo tempo de mudanças de atitude, de tom e de estilo; da adoção de uma escrita que expresse a insatisfação do pensamento presente.

O texto antipoético, nesse sentido, abre-se a muitas possibilidades de leitura, pois não se preocupa em encontrar e nem proporcionar um único significado a seu texto, mas abri-lo a outros significados. Dessa maneira, exhibe um caráter desconstruído do mundo por meio dele para o mundo, conforme Jaques Derrida. Segundo o filósofo:

Os movimentos de desconstrução não afetam as estruturas externamente. Só são possíveis e eficazes, quando podem adequar suas batidas habitando essas estruturas. Habitando-as de uma determinada maneira, pois sempre são habitadas mesmo quando isso não se percebe. Atuando necessariamente desde o interior, extraindo da antiga estrutura todos os recursos estratégicos e econômicos da subversão, extraindo-os estruturalmente, ou seja, sem poder retirar-lhes os elementos e átomos, de certa maneira, a atividade de desconstrução sempre é consequência do próprio trabalho. É isso que, sem demora, aponta para quem começou o mesmo trabalho em outro lugar do mesmo espaço. Nenhum exercício está tão estendido quanto hoje, e teria que ser possível a formalização de suas regras.⁷⁴ (apud DIVIANI, 2008, p. 362)

Castro (1999, p. 34), referenciando Derrida, falará sobre o ‘centro’ das estruturas que partem de uma origem (matriz), responsáveis pelos contornos do pensamento ocidental. É aquilo que outorga significado e significante. O maior problema observado pelo filósofo francês, de acordo com Castro (1999, p. 34), é aquilo que a matriz exclui, reprime e deixa à margem, gerando uma ambivalência. No caso da antipoesia, arquitetada-se no sentido paradoxal dos elementos que a compõem: o riso e a tristeza, o carnavalesco e a seriedade, a ironia e a sobriedade, a risada e a melancolia.

A referencialidade construirá o signo saussuriano que se organiza entre a imagem e o conceito, ocupando o significado um lugar de destaque. Derrida, contrariamente a Saussure, defende que o significante toma lugar preponderante, pois nele se encontra a condição de gerar

⁷⁴ “Los movimientos de desconstrucción no afectan a las estructuras desde afuera. Sólo son posibles y eficaces y pueden adecuar sus golpes habitando estas estructuras. Habitándolas de una determinada manera, puesto que se habita siempre y más aún cuando no se lo advierte. Obrando necesariamente desde el interior, extrayendo de la antigua estructura todos los recursos estratégicos y económicos de la subversión, extrayéndoselos estructuralmente, vale decir sin poder aislar en ellos elementos y átomos, la empresa de desconstrucción siempre es en cierto modo arrastrada por su propio trabajo. Es esto lo que, sin pérdida del tiempo, señala quién ha comenzado el mismo trabajo en otro lugar de la misma habitación. Ningún ejercicio está hoy más extendido, y tendrían que poderse formalizar sus reglas”.

outros significantes de maneira ilimitada (DE PERETTI, 2001, p. 54). Conforme De Peretti, a *différance* derridiana é pensada sobre o que deixa como marca.

Na base do caráter diferencial do sistema linguístico, o signo poderia ser um caminho tortuoso de pensar a pegada, a *différance derridiana*. O signo se constitui na pegada daquilo que significa, do que representa, autorizando dessa maneira diferir do pensamento da própria coisa. Serve, então, para pensar fora da presença que a anterioriza e a destrói: a pegada.⁷⁵ (DE PERETTI, 2001, p. 52)

A autora nos coloca frente à noção derridiana da arqui-escritura⁷⁶ que se estende por todos os signos que não estão simplesmente no campo linguístico. É o que Derrida chamará de *différance*. A *différance* se entenderá como a articulação dos elementos intralinguísticos, mas é, principalmente, porque abarca toda e qualquer experiência enquanto escritura desprovida de fronteiras; aqui a interpretação envolve o indivíduo permanentemente (PERETTI, 2001, p. 85). Disso se desprende que o texto é historicamente e culturalmente determinado (GOLDSCHMIT, 2004, p. 11). Por esse motivo, Derrida dirá que nada está fora do texto, portanto para o autor há impossibilidade de se situar fora dele e se considerar dominador de todos aspectos que contém seu discurso.

Goldschmit (2004, p. 11) explica que, no conceito derridiano de texto, ele sofrerá mudanças em relação ao seu sentido e função, pois está construído pela diferença e pelas marcas, ou seja, todo texto é produto de outros textos. Marc Goldschmit, ao referir-se a *Fedro*⁷⁷ e à escritura, destaca que o texto trata da rememoração sem que isso signifique substituir a memória anterior.

O signo se constrói por meio das oposições e de maneira hierarquizada (RAJAGOPALAN, 2003, p. 29); diante dessa perspectiva, Derrida desmascara a noção do signo linguístico proposto por Saussure que constitui uma ilusão, pois o significado a cada escritura constitui um novo significante (GRIGOLETTO, 2003, p. 32). De acordo com Grigoletto (2003, p. 33), para Derrida, a escritura é um grande tecido de signos, tramado de determinada maneira até conformar uma malha fechada que torna “o significante ilusoriamente em significado”. Dessa maneira, para a autora (2003, p. 33), um texto é portador de um significante que, quando

⁷⁵ En base al carácter diferencial del sistema lingüístico, el signo bien podría constituir una vía inmejorable para pensar la huella, la *différance* derridiana. El signo se constituye en la huella de aquello que significa, de lo que representa, permitiendo de este modo diferir el pensamiento de la cosa misma. Sirve, pues, para pensar fuera de la presencia lo que la precede y la destruye: la huella.”

⁷⁶ Segundo Bronckart (2004, p. 100) o arquiteceto “é constituído pelo conjunto de gêneros de textos elaborados pelas gerações precedentes, tais como são utilizados e eventualmente reorientados pelas formações sociais contemporâneas”.

⁷⁷ Obra destacada de Platão que condena a escrita. Derrida defende que Platão não condena a escrita, mas que tenta salvá-la pela própria escrita, pois as intenções são, no mínimo, duplicadas. (GOLDSCHMIT, 2003, p. 26)

intermédio da sua leitura (ARROJO, 2003, p. 36). O leitor, a partir da desconstrução, é posto em uma outra condição, pois participa ativamente na construção de significados. Arrojo na reflexão desconstrucionista:

[...] o significado não se encontra preservado no texto, nem na redoma supostamente protetora das intenções conscientes de seu autor, tampouco nasce dos caprichos individualistas de um leitor rebelde; o significado se encontra, sim, na trama das convenções que determinam, inclusive, o perfil, os desejos, as circunstâncias e os limites do próprio leitor. (ARROJO, 2003, p. 40)

Essa posição nos coloca frente a uma outra visão sobre a significância. Isso representa uma ruptura com o princípio binário com que se inicia o estudo linguístico; considerações levantadas por Derrida e que nos posicionam para um olhar diferenciado sobre o que representa o texto e os significados que podem ser construídos por meio dele.

Do ângulo da antipoesia, seu mecanismo estético supera claramente o esteticismo tradicional em que o significado e o sentido metafísico desvanecem e dão lugar a outras formas de significar. O antipoema no sentido de ruptura, o que não significa um apagamento do anterior, é uma renovação, um outro dizer que nos força, como dito anteriormente, a uma outra leitura, a partir de um outro plano de consciência, diferente do plano que as instituições sociais e literárias imperantes realizam e nos apresentam, pois nos impedem de alcançar os verdadeiros significados contidos na antipoesia. De fato, a antipoesia se nega a uma análise reducionista dos seus sentidos. Cuadra reafirmará:

Sem dúvida alguma, estamos diante de outra racionalidade. Essa escritura nos oferece outro significado do conceito filosófico de ‘significado’; impossível responsabilizar-se pelo sentido quando o próprio sentido está problematizado por um entendimento que não é o entendimento que conhecemos. Então, começamos a perceber que estamos diante um registro cuja articulação se escapa completamente ao tentar capturar seu sentido e significado a partir das velhas premissas do entendimento metafísico.⁷⁸ (CUADRA, 2010, p. 142)

Sobre isso, Parra dirá:

Chao
Y perdón
Si me he excedido
En el uso de la palabra.
(PARRA, *Artefactos*, 1972)

⁷⁸ “Sin duda estamos ante otra racionalidad. Esta escritura nos trae otro significado del concepto filosófico de ‘significado’ y otro sentido del concepto de ‘sentido’; imposible hacerse cargo del sentido cuando el propio sentido está problematizado por un entendimiento que ya no es el entendimiento que conocemos. Empezamos a darnos cuenta entonces que estamos ante un registro cuya articulación se nos escapa completamente al intentar capitalizar su sentido y significado desde las viejas premisas del entendimiento metafísico”.

Parra confessa a René de Costa (1997, p. 3002) que “parece que tudo foi a busca, não somente por uma linguagem poética, mas por uma maneira de falar, de conversar e para comunicar-se com os interlocutores”⁷⁹.

O antipoeta propõe um jogo a seu leitor – e o faz com certa graça –, impondo outras regras ao discurso. A contradição e a negação fazem parte desse jogo, pois persegue a libertação do leitor do significado metafísico. Nesse jogo, o antipoeta entrega ao leitor a responsabilidade de construir a mensagem, refutando o que a metafísica do poema tradicional apresenta. Nesse sentido, a desconstrução presente no antipoema se encontra na ambivalência entre a interpretação metafísica e a negação dessa interpretação sobre o texto antipoético. Portanto, não há uma única verdade, isso caberá ao leitor perceber ou decidir desde sua própria perspectiva.

Mas, como essa desconstrução poética afeta o trabalho da tradução? Arrojo defende a ficção do signo como aspecto que impossibilita a ação de interpretar e, conseqüentemente, a de traduzir. De acordo com Britto, os impedimentos de “se abrir mão dos pressupostos básicos da textualidade” são demonstrados pelos próprios estudiosos da desconstrução (2001, p. 46). Para o poeta e tradutor, o aporte da teoria da desconstrução se encontra no mérito de tornar algo abstrato em algo real. Para a tradução, a teoria da desconstrução nos dá suporte para compreendermos as limitações da atividade tradutória e a incapacidade de propor escolhas definitivas, porém, sem negá-la, ela nos possibilita relativizar conceitos para serem encarados como possibilidades e não realidades absolutas. Apesar dessa ficção, conceitos como “significado”, “original” e “equivalência” não podem e nem devem ser ignorados (BRITTO, 2001, p. 48). Britto pontualmente define a tradução literária como aquela que:

[...] visa recriar em outro idioma um texto literário de tal modo que sua literalidade seja, a medida do possível, preservada. Isso significa que a tradução literária de um romance deve resultar num romance; a de um poema, num poema. Significa que a tradução de um texto que provoque o riso no original deve provocar o riso em seu leitor; que a tradução de um poema cheio de efeitos musicais, como padrões rítmicos e rimas, deve conter efeitos semelhantes ou de algum modo analógicos; que a tradução de uma peça teatral que represente fielmente a maneira de falar de pessoas de classe média na cultura de origem deve representar de modo igualmente fiel a maneira de falar de pessoas de classe média na cultura do idioma da tradução. Significa também que a tradução de um texto considerado difícil, espinhoso, idiossincrático e estranho em sua cultura de origem deve ser um texto que provoque as mesmas reações de perplexidade e estranhamento no público da cultura para o qual foi traduzido; e que a tradução de um texto considerado singelo e de fácil leitura pelos leitores da língua-fonte deve resultar num texto que seja encarado como igualmente simples pelos leitores da língua-meta. (BRITTO, 2016, p. 47-48)

⁷⁹ “[...] parece que todo ha consistido en la búsqueda, no de un lenguaje poético, sino de una manera de hablar, para conversar y para comunicarse con los interlocutores”

Desde a perspectiva de Britto, a recriação de uma obra literária, de uma língua a outra, não pode ser realizada com precisão, porém isso não justificaria e nem daria razão para evitar o apego ao original. No caso do texto poético, depara-se com a instabilidade dos sentidos que veicula. Porém, para Britto (2015, p. 100), deixar de lado essa instabilidade faz-se necessário porque é uma ficção necessária à tradução, pois cabe pensar na existência de muitas leituras que se desenham como possibilidades dentro do poema. Mas, para o tradutor, é importante que a informação contida no texto poético seja transmitida, e que o leitor do texto traduzido atravesse as mesmas experiências que o leitor do texto de origem. Britto fala de efeito de literalidade, ou seja, a informação é o efeito estético que provoca o poema, contido no som provocado pelas palavras, no número de sílabas e/ou em seus acentos, do mesmo modo, a estrutura apresentada. Nesse sentido, a recriação é necessária para alcançar uma correspondência textual (FALEIROS, 2012, p. 35).

A obra literária guarda, sem sombra de dúvida, uma enorme complexidade. Para a tradução literária, determinar os componentes da obra se torna o primeiro passo. No caso da obra antiliterária, será a partir da linguagem coloquial, em que o tom da fala se instala na obra parriana. Apesar da proximidade da língua espanhola e portuguesa, nem tudo é possível de ser reconstruído. O esforço se encontra em trazer para o público brasileiro uma vivência poética próxima daquela que o texto original provoca no público a quem se dirige. Nada é impossível, contudo nenhuma alternativa pode ser descartada.

2.2.3. As máscaras e as vozes atuantes na antipoesia

A verdade precisa ser dita e revelada. Parra afirma em “Mai, mai, peñi. Discurso de Guadalajara”: “No + mentiras piadosas / Hay que decirle la verdad al lector/ Aunque se le pongan los pelos de punta” (PARRA, 2006, p. 68).

No tom dramático da narrativa presente na antipoesia, ou na forma teatralizada de seu texto, o antipoeta dará, estrategicamente, vida a personagens que terão como papel multiplicá-lo. Refiro-me, aqui, às máscaras. Domingo Zárate Vega, o personagem de *Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui* – publicada em 1977 – pode ser considerado um dos maiores exemplos das máscaras que Parra cria. Nessa obra, em especial, El Cristo parriano será quem dará voz ao poeta, principalmente depois do trágico incêndio que dá fim à apresentação de “Hojas de Parra”,

no mesmo ano, fato interpretado como ameaças realizadas pelo governo militar nesse momento no Chile.

Zárate de fato existiu nos anos de 1920. Vindo do norte do país, chega a Santiago e prega pelas ruas da capital chilena. Dele surgirá a personagem que, por meio de antissermões, permite que a voz reprimida pelas circunstâncias políticas se manifeste. Parra, habilidosamente, expressará conselhos que se manifestarão entre momentos de sabedoria e loucura. A *personae* – como Michael Hamburger (2007, p. 103) se refere às máscaras – será o veículo pelo qual Parra estabelece comunicação com o leitor; um leitor tão falto de voz e ameaçado quanto ele.

As *personae* ou máscaras parrianas funcionam na medida em que o autor se opõe a certas circunstâncias da vida social, cultural, política e/ou econômica. É uma maneira de ganhar um espaço de expressão, de modo que o antipoeta se aproveita de seus personagens, toma o lugar do ventríloquo, porque os manipula de acordo a seus propósitos. Hamburger, analisando a poética de Pound, mas aplicável também à antipoesia, disse que:

[...] enquanto uma única *persona* permite que se amplie a experiência tanto do poeta como do leitor, e o poema francamente confessional pode permitir uma identificação da parte do leitor que preenche a lacuna entre os indivíduos, [...] uma grande reunião de *personae* diversas num único poema não tem o mesmo efeito. (HAMBURGUER, 2017, p. 176-177).

Parra é consciente da extrema importância da sua máscara; ela lhe permitirá manter o distanciamento necessário daqueles que lhe ameaçam sem ocultar ou atenuar sua voz. Nesse sentido, a crítica ao contexto histórico que se vive no Chile entre os anos de 1970 a 1990 é transportada e é recebida pelo público. O Cristo parriano, de fato, consegue seu objetivo. Uma mostra disso serão as inúmeras apresentações no teatro nacional chileno desde 1982 – ainda em pleno governo militar –, um reconhecimento do público desse lugar dialógico que Parra, pelo mecanismo das máscaras, consegue construir.

A voz da antipoesia é um “eu” pulverizado entre todas as vozes presentes no texto. Estabelece-se uma charada. O antipoeta que fala, mas não às claras, é uma série de ‘eus’ que ganham espaço no cenário da antipoesia. Isso dificultará a identificação da voz do antipoeta. O “eu” pronominal é assumido pela personagem, mas que por vezes também pode ser, de maneira sorrateira, o antipoeta. Cuadra dirá que:

Trata-se de uma escrita da *pegada*, é dizer, uma escrita que diz, contradiz e se desdiz, mas também, atua: ou seja, faz e desfaz. Faz e não faz obra, por conseguinte. Nesse sentido, e sem esquecer que estamos vivenciando-a na linguagem, pode afirmar-se que ela, paradoxalmente não faz e nem fala nada para ninguém. Nem se apropria do

mundo (não diz nada sobre ele) nem é apropriável para ninguém (cada um assume sua própria leitura).⁸⁰ (CUADRA, 2012, p. 136)

É assim que em *Sermones y Prédicas del Cristo del Elqui* (1977), o Cristo se pronuncia:

A pesar de que vengo preparado
 Realmente no sé por dónde comenzar
 Empezaré sacándome las gafas
 Esta barba no crean que es postiza
 22 años que no me la corto
 Como tampoco me corto las uñas...
 (PARRA, 2011, p. 05)

Tudo o que pode ser dito nesse jogo recai sobre o leitor. Ele é o responsável por construir seus sentidos, daí que o caráter multidimensional se instala. As interpretações podem ser inúmeras. Isso dependerá de cada leitor que, por vontade própria, aceita ou não entrar na proposta da antipoesia.

A arquitetura antipoética é altamente articulada, o leitor em busca de algo precisa se aproximar das muitas vozes presentes no texto; Cuadra (2012, p. 136) dirá que precisa ler a alteridade para tentar chegar a algum lugar. Não se trata de um sistema fechado do ‘eu’ subjetivo, mas bem é um contexto que expõe o contraditório a partir da multiplicidade de ‘eus’ presentes que, em muitas ocasiões, desafiam o leitor a determinar as fronteiras entre eles. O antipoeta, diferentemente da poesia metafísica, articula-se na contradição do que é e não é, de algo ou de nada. Cuadra (2012, p. 137) afirma que, na contradição e denegação, a antipoesia se torna misteriosamente silenciosa. Porém esse silêncio contraditório é articulado pelo antipoeta a fim de libertar o leitor para tirar suas próprias conclusões. A atividade da antipoesia, nesse sentido, é altamente complexa, pois nos desafia a mobilizar-nos, a participar do seu enredo, a construir nossas verdades. A inovação desta poesia é marcada, exatamente, pela integração do leitor ao jogo proposto.

Bakhtin falará sobre o plano polifônico do texto literário – a literatura polifônica – para distingui-lo da literatura dogmática. Esta se caracterizará pela presença da voz do autor como único elemento fônico. Mesmo havendo a presença de personagens, suas vozes são filtradas pelo autor. Contrariamente, a literatura de voz polifônica apresenta personagens de espírito independente que falam por si mesmas (BRAIT, 2016)

⁸⁰ “Se trata, pues, de una escritura de la *huella*, vale decir, una escritura que dice, contradice y se desdice, pero además, actúa: es decir hace y deshace. Hace y no hace obra, por tanto. En este sentido, y sin olvidar que estamos viviéndola en el lenguaje, se puede afirmar que ella, paradójicamente no hace ni dice nada a nadie. Ni se apropia del mundo (no dice nada sobre él) ni es apropiable para nadie (cada uno debe asumir su propia lectura).”

Brait, em seu ensaio “Problemas da poética de Dostoiévski e estudos da linguagem”, apresenta-nos Bakhtin e seu pensamento em relação ao aspecto que envolve parte das reflexões literárias contemporâneas (BRAIT, 2016, p. 46): a polifonia. A autora nos explica que o teórico, ao pensar esse aspecto, afirma que as personagens ganham autonomia do autor, encarnando o outro que possui um campo de visão pela sua consciência e autoconsciência (BRAIT, 2016, p. 56-57). O inconclusivo se instala na medida em que há muitas visões e não há possibilidades de uma única perspectiva (BRAIT, 2016, p. 56).

A autoconsciência da personagem coexiste na medida que outros planos de consciência se agregam. É a partir desse entendimento que o dialógico acontece (BRAIT, 2016, p. 57). O autor não fala da personagem, mas com a personagem. Da perspectiva do autor, é ele quem concede uma relativa liberdade “na medida em que a consciência do criador está presente de forma ativa, dialógica, participante do construto de vozes” (BRAIT, 2016, p.58).

No ensaio “A poética multiposicional do traduzir em Ana C”⁸¹, Álvaro Faleiros, tradutor e professor livre-docente da Universidade de São Paulo, coloca-nos frente ao conceito da ação xamânica. A complexidade tradutória de Ana Cristina Cesar se estabelece na “coexistência de lugares enunciativos num texto em que a memória da experiência não pertence apenas àquele que nomeia e nem tampouco o anula” (FALEIROS, 2015, p. 199).

O conceito central da ação xamânica reside no jogo teatralizado de citações e uma polifonia estabelecida que se constitui de diversas posições enunciativas. Conforme Viveiro de Castro (apud FALEIROS, 2015, p. 200) a maior dificuldade desta ação enunciativa se encontra em identificar a voz de quem fala nas frases cantadas pelo xamã, pois nem sempre é marcada. As informações são identificadas dependendo dos contextos, tanto internos quanto externos e pelos procedimentos metalinguísticos. O processo polifônico na tradução de Ana Cristina se inscreve na complexidade porque “produz um agenciamento enunciativo polifônico que não pode ser mais explicado como mera intertextualidade. O lugar de onde parte já é a palavra alheia, que se desloca e é retomada, fazendo variar as posições enunciativas sem, contudo, estabilizá-las” (FALEIROS, 2015, p. 201). É nesse sentido que se abriga uma relação enunciativa complexa onde o xamã-tradutor cumpre um papel mediador que conta e canta o que experimenta.

⁸¹ O ensaio de A. Faleiros trata sobre a multiposicionalidade do traduzir de Ana Cristina Cesar no poema “Le Cigne”, de Charles Baudelaire que a tradutora intitula “A carta do Cisne”, uma tradução que se caracteriza essencialmente por mimetizar e transformar, aspectos trazidos por Faleiros das análises de Maria Lúcia Barroa Camargo.

Desde a perspectiva do antidiscurso parriano, a sobreposição das diversas vozes presentes no texto cria invariavelmente uma tensão enunciativa. A figura de Parra, neste caso, é o mediador que veicula a palavra do outro e o texto antidiscursivo proporciona o espaço em que se organizam as diferentes citações, umas seguidas das outras, criando um enorme cenário em que se encontram a voz do antipoeta, a do outro e dos dois simultaneamente.

Comprendemos que a polifonia se trata de um dos eixos constitutivos mais relevantes do antidiscurso. Ela, ao lado da técnica do pastiche, determinará decisões importantes no processo tradutório de “Mai, Mai, Peñi. Discurso de Guadalajara”. Por esse motivo, o conceito será retomado no capítulo quinto, momento das análises dos aspectos que envolveram as decisões tradutórias.

A busca do antipoeta por um diálogo com o leitor é uma das suas tarefas mais importantes. Por esse motivo, ele trabalha por evitar – ou recusa – manter a linguagem escura e superior que caracteriza a poética anterior. Busca retirar o leitor de uma leitura passiva e, para isso, é necessário destruir esse estado, transformando-o e inscrevendo-o em um campo de igualdade; tornando-o seu cúmplice. Mas que razões Parra teria para se esforçar nesse trabalho? Se o antipoeta, de fato, deseja que o leitor alcance o enredo do texto, é necessário que abandone os princípios que regem a leitura tradicional poética e se transforme em um construtor de sentidos. Só assim, e nada mais que assim, o leitor terá a chance de ser alguém que realize uma experiência. Uma experiência que só se realiza quando o leitor entende e consegue extrair a essência do dito. Parra, em um gesto habitual, sempre piscará para o leitor como dizendo: você compreendeu?, em algumas ocasiões, utilizando o termo italiano: *¿Capisco?* E nesse sentir democrático da poesia dirá: “Éste es nuestro mensaje/ Los resplendores de la poesía/ deben llegar a todos por igual/ La poesía alcanza para todos.” (PARRA, [1969], 2012, s/p).

O antipoeta não admite ser incompreendido. Dessa maneira, deixa em evidência esse esforço por alcançar o leitor, por essa razão a escolha de uma linguagem cotidiana – “En el lenguaje de todos los días/ No creemos en signos cabalísticos” (PARRA, [1969], 2012, s/p) –. Com ela estabelecerá o verdadeiro diálogo com esse leitor que muitas vezes parece despreparado para se sublimar por meio da língua de “ninfas e tritões” (PARRA, [1969], 2012, s/p). É certo que o risco do leitor não compreender existe, para isso o antipoeta trabalha na frase feita, na ironia, no jogo de palavras, na tradição popular, no folclore. Nessa perspectiva, Parra disse: “Nosotros sostenemos/ Que el poeta no es un alquimista/ El poeta es un hombre como todos/ Un albañil que construye su muro: / Un constructor de puertas y ventanas” (PARRA,

[1969], 2012, s/p). Todo esforço vale para concretizar seu verdadeiro objetivo, escrever e dialogar.

Parra se consolida na arte poética da língua castelhana pela sua operação desconstrutiva que se aplica à leitura da antipoesia, ou seja, entre aquele que recebe a mensagem e a interpreta por intermédio do rastreamento do signo inserido em uma espécie de jogo proposto pelo poeta e, por este que se esforça por comunicar, abrindo as possibilidades interpretativas. A desconstrução não supõe uma não construção, mas que ela não esgota as possibilidades interpretativas sobre a realidade ou a verdade dita.

2.2.4 A intertextualidade na antipoesia

A experiência antipoética só será possível na medida que o leitor da antipoesia consiga aproximar-se e participar do jogo proposto por Parra. É indubitável e, já se apresentou aqui, que a linguagem cumpre um papel fundamental ao incorporar elementos linguísticos nada usuais à construção do texto poético. Contudo, os elementos textuais (extratextuais e intratextuais) também completam o enredo da antipoesia. Será na experimentação linguística que Parra desenvolverá e estabelecerá seu diálogo; mas, nesses textos, a intertextualidade será um aspecto importantíssimo nessa construção dialógica proposta pela antipoesia.

Para nos aproximarmos dos processos intertextuais presentes na antipoesia, é necessário que compreendamos como o emaranhado textual funciona. Em primeiro lugar, a literatura não pode ser percebida como um *corpus* permanente. Ela se constrói pelo processo dialógico entre textos e entre culturas, ou seja, constitui-se por processos de intercâmbios constantes e permanentes. Bakhtin, a esse respeito, compreende que o texto literário não fica de fora dos processos históricos e sociais, portanto, a literatura se reescreve continuamente. Será em *A Poética de Dostoiévski e A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*, que o teórico russo discutirá os processos de entrecruzamento dos textos mediante o processo dialógico, processo que existe no interior da palavra, perpassada pela palavra do outro (FIORIN, 2005, p. 218)⁸². Conforme Fiorin (2005, p. 218) “o enunciador, para construir um discurso, leva em conta os discursos de outrem, que está presente no seu”. De

⁸² In: Bakhtin. Dialogismo e construção do sentido. (Org. Beth Brait)

acordo com o linguista (2005, p. 219), o discurso se conforma a partir dos pontos de vista que se apresentam frente a uma realidade. Dessa maneira, envolve sujeitos sociais.

Contudo, é importante esclarecer que o termo “intertextualidade” não é definido pelo teórico russo, mas será a partir dos seus estudos que Júlia Kristeva dirá que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade⁸³, instala-se a *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 2005, p. 68). A partir desse momento, o termo intertextualidade ganha espaço.

Em relação ao texto poético, tema que nos interessa e enquanto aplicável à antipoesia como unidade a ser analisada, os aspectos de significação construídos com base na relação dicotômica saussuriana sobre significado/significante que conformam o signo são inaplicáveis. Kristeva (2005, p. 72) observa que “a noção de signo (significante/significado) resultante de uma abstração científica (identidade-substancia-causa-finalidade-estrutura da frase indo-europeia) designa um corte linear vertical e hierarquizante”. A linguista (2005, p. 67) apresenta-nos as noções de verticalidade e horizontalidade (hierarquia) como importantes para compreendermos que a significação, desde a perspectiva intertextual, vale dizer, os significantes que não são alheios à textualidade – que estão presentes em outro texto – articulam-se a partir dessas noções.

A verticalidade se encontra na palavra presente no texto, orientando-se para o *corpus* literário anterior ou sincrônico; ademais, o diálogo, envolvendo sujeito-destinatário, caracteriza-se pela sua ambivalência intertextual. Kristeva (2005, p. 182), apoiando-se em Baudelaire, explica que o universo de significação se constrói a partir da ambivalência entre o concreto e o geral. Nesse sentido, a autora dirá que:

Parece-nos ser possível representar um objeto concreto a partir desse enunciado, ao passo que a leitura global do texto nos persuade de que se trata de um grau de generalização tão elevado que toda individualização nele se esvanece. (KRISTEVA, 2005, p. 182)

Da perspectiva horizontal, o termo no interior do texto se destina tanto ao autor como ao leitor. E é no texto que ambos se encontram. Dessa maneira, a linguista dá encerramento à distinção saussuriana do signo, pois observar a literatura desde essa distinção resulta ineficiente. Assim, entende-se que ela se constrói a partir dos significantes dialógicos.

⁸³ Kristeva se refere com este termo à relação autor-leitor. Essa relação supõe uma relação em sentido horizontal que se encontra com o sentido vertical, ou seja, com a relação intertextual, referida à relação entre um texto e o(s) outro(s), entendida como intertexto, isto, independentemente do momento em que foram criados. (Da Silva, 2003, p. 214)

O texto, de acordo com Kristeva (2005, p. 13), encontra-se norteado tanto pelo sistema significante, envolvendo a língua e a linguagem de uma época determinada, como pela ordem social em que se desempenham os diferentes discursos. Assim, para a teórica, a significância se torna:

[...] uma infinidade diferenciada cuja combinatória ilimitada jamais encontra limites, a “literatura”/ o texto subtrai o sujeito de sua identificação como o discurso comunicado, e, pelo mesmo movimento, rompe com sua categoria de espelho que reflete as “estruturas” de um exterior. Engendrando por um exterior real e infinito em seu movimento material (e sem ser desde o efeito causal), e incorporando seu destinatário à combinatória de seus traços, o texto cria para si uma zona de multiplicidade de marcas e de intervalos cuja inscrição não-concentrada põe em prática uma polivalência sem unidade possível. Esse estado- essa prática- da linguagem no texto afasta-o de toda dependência de uma exterioridade metafísica ainda que intencional e, portanto, de todo expressionismo e de toda finalidade; o que significa que o afasta também do evolucionismo e da subordinação instrumental a uma história sem língua, sem com isso destacá-lo daquilo que é seu papel na cena histórica: marcar as transformações do real histórico e social, praticando-as na matéria da língua. (KRISTEVA, 2005, p.13)

Os aportes da intertextualidade para a Literatura comparada são importantes em relação a princípios que desenhem uma metodologia de leitura, porém também, para a linha desconstrutiva do texto, a intertextualidade contribui, e muito, em relação ao que se refere à construção do sentido das suas unidades textuais, enquanto suas origens e cruzamentos. Assim, dá origem a novos textos.

Para a antipoesia, o diálogo entre textos será uma das características mais importantes da composição antipoética de Parra. No percurso literário, a antipoesia, como já mencionado neste trabalho, é construída por uma série de elementos que, em combinações – verbais e visuais –, constroem significados como fruto da montagem, da colagem desses diversos textos. Exemplos claros disso serão os *Artefactos* (1972) e *Discursos de sobremesa* (2006). O processo intertextual torna a antipoesia rica em termos de linguagem, contudo também sua trama textual se torna complexa. Sua estrutura se constrói a partir de elementos já existentes – pois, no princípio parriano, nada se cria, tudo se reinventa –, mediante os mecanismos de montagem, dos *ready-made* de Duchamp⁸⁴, mas em um conceito ainda mais apurado. Parra dirá em “Acta de independência”, em *Obra Gruesa* (1969):

Independientemente
De los designios de la Iglesia Católica
Me declaro país independiente.
(PARRA, 1969, p. 167)

⁸⁴ Parra dirá a René de Costa, em 1987 que a obra de Duchamp pode ser compreendida como uma obra com ausência de seriedade, como uma grande brincadeira, isto segundo a convencionalidade artística, porém se nos aprofundamos nos fundamentos que sustentam a sua obra, perceberemos que ‘algo existe aí’. Duchamp, assim como os demais dadaístas, se direcionarão para essa ‘brincadeira séria’ que vá ao neurálgico.

O processo de intertextualidade se constitui como estratégia largamente controlada pelo antipoeta. Nada é dito por acaso, tudo tem uma razão; razão que convoca o leitor a descobrir. Por outro lado, Alonso (1978, s/p) falará de anaforismo como um processo que realiza conexões entre diversos textos em diversos graus de realização, seja pela imitação, pela transformação, pela caricatura, pela amplificação que procede pelo retorno a elementos que nos encaminham para textos precedentes. Esses elementos podem estar concentrados em palavras, frases, versos ou orações. O mais interessante de tudo isso é que todos esses objetos funcionam de maneira mascarada. Por isso, só através da leitura atenta é possível desvendar essas conexões.

Genette (1989, p. 07) falará de transtextualidade como uma maneira mais adequada de identificar o processo intertextual de Kristeva⁸⁵, definindo-o como “tudo o que coloca o texto em relação a outro, seja de maneira manifesta ou oculta”⁸⁶ (Genette, 1989, p. 9-10). Em Parra, a transtextualidade, claramente, está presente. Os textos poéticos nos conduzem a outros poemas, que se respondem por meio de outros textos e vozes, que contribuem para a construção irônica do texto. Em “Mai, Mai Peñi. Discurso de Guadalajara”, Parra introduz literalmente uma fala conhecidíssima do público, não só nacional, mas internacionalmente de “El Chapulín colorado” (Chapolin Colorado), série mexicana que era produzida nos anos de 1970 e conduzida por Roberto Bolaños, mais conhecido como Chespirito.

Chanfles
No contaban con mi astucia⁸⁷
(PARRA, 2006, p. 30)

Outros processos intertextuais serão aplicados por Parra nos seus textos antipoéticos, com a citação literal de obras de nomes reconhecidos no âmbito literário hispano-americano. É o caso de “Tuércele el cuello al cisne”, do poeta modernista mexicano Enrique González Martínez, que Parra o citará integralmente no mesmo discurso de Guadalajara.

Punto uno:
tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje
que da su nota blanca al azul de la fuente

⁸⁵ A juízo de Genette o termo acunhado por Kristeva de intertextualidade é uma forma muito restrita de entender a conexão entre textos, pois a entende como mecanismo de imitação pela literalidade. Para o autor, o termo transtextualidade é mais adequado já que relaciona, conecta um texto a outro de cinco maneiras: pela **intertextualidade** (sobre a noção de presença efetiva de um texto em outro); O **paratexto** (elementos textuais presentes no texto); a **metatextualidade** (se estabelece pela menção de um texto sem identificá-lo); a **arquitextualidade** (em que no texto não há toda e qualquer identificação genérica, é papel de quem lê reconhecer ou não a qualidade genérica de um texto); por último, a **hipertextualidade** (conexão de um texto B, chamado de hipertexto, a um texto A, identificado como hipotexto).

⁸⁶ “[...] todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”.

⁸⁷ “Minha nossa!/ Não contavam com minha astucia”. Tradução retirada da versão brasileira da série infantil, transmitida por anos na rede de televisão SBT.

él pasea su gracia no más, pero no siente
el alma de las cosas ni la voz del paisaje

Punto dos:
huye de toda forma y de todo lenguaje
que no vayan acordes con el ritmo latente
de la vida profunda... y adora intensamente
la vida, y que la vida comprenda tu homenaje

Y punto final:
mira al sapiente búho cómo tiende las alas
desde el Olimpo, deja el regazo de Palas
y posa en aquel árbol el vuelo taciturno...

él no tiene la gracia del cisne, mas su inquieta
pupila que se clava en la sombra interpreta
el misterioso libro del silencio nocturno.

(PARRA, 2006, p. 59)

Também recupera trechos de poemas de poetas chilenos. Em *Artefactos*, será o caso de Gabriela Mistral, por quem teve grande admiração; “Eu nunca me rebelei contra a Mistral e minha admiração por ela é total e continua até hoje” (MENDEZ, 2014, p. 311)⁸⁸. Nesse artefato, Parra se concentrará no poema “Piececitos”, escrito por Gabriela Mistral, em 1919.

Piececitos de niño Azulosos de frío, ¡Cómo os ven y no os cubren, ¡Dios Mío! ⁸⁹ (MISTRAL, 1919)	Piececitos de niño, Azulosos de frío Cómo os ven y no os cubren ¡Marx mío! (PARRA, 2014)
---	---

A versão parriana se organiza em um artefato que fez parte da amostra de trabalhos práticos realizada na biblioteca da Universidad Diego Portales, em 07 de agosto de 2014. Nessa ocasião, “Voy y vuelvo” está acompanhada de uma cruz de doze metros de altura. Foi um evento que sintetiza a totalidade da obra de Parra e que se organiza em comemoração aos cem anos do antipoeta.

Parra também recuperará textos da identidade pátria, como o Hino Nacional Chileno, em *Also Sprach Altazor*, discurso pronunciado em Cartagena, litoral central do Chile, em homenagem ao centenário do nascimento de Vicente Huidobro, também contido na obra *Discursos de sobremesa* (2006).

⁸⁸ “Yo nunca me rebelé con la Mistral y mi admiración por ella todavía es total”.

⁸⁹ “Pezinhos de criança/ azuis de frio, ao léu/ sem ninguém os cobrir/ Deus meu!”. Mistral, Gabriela. Pezinhos, Lagar. Antologia poética de Gabriela Mistral. Trad. Fernando Pinto do Amaral.

<p>Ésta no es una república bananera Aquí no hay corrupción Fuera de la que todos conocemos Este país es la copia feliz del Edén O x lo menos una fotocopia (PARRA, 2006, p. 225, trecho XXVI)</p>	<p>Puro, Chile, es tu cielo azulado, Puras brisas te cruzan también, Y tu campo de flores bordados Es la copia feliz del Edén. Majestuosa es la blanca montaña Que te dio por baluarte el Señor. (LILLO, Eusebio. Himno nacional de Chile)</p>
---	---

No mesmo discurso, é rememorado um trecho de *Poemas y antipoemas* (1954), do poema “Montaña Rusa”, no trecho “Las cozas x zu nombre”,

<p>Daba vergüenza ajena [Pablo de Rokha] Ver al campeón de todos los pesos Echando sangre x boca y narices. (PARRA, 2006, p. 151)</p>	<p>Suban, si les parece Claro que yo no respodondo si bajan Echando sangre por boca y narices. (PARRA, 1954)</p>
--	---

Em reconstruções paródicas, encontramos marcas, por exemplo, de músicas infantis, que conformam o repertório cultural de qualquer chileno e são reproduzidos de geração após geração. A cantiga “Los pollitos dicen” será uma dessas referências para construir o subtítulo de “Discurso del Bío Bío”, “Los pollitos dicen/ Río Bío Bío”, pronunciado por Parra na cerimônia de recebimento do Doutor Honoris Causa pela Universidad de Concepción, em 1996.

Los pollitos dicen
Pío- pío- pío
Cuando tienen hambre
Cuando tienen frío⁹⁰
(PARRA, 2006)

A antipoesia trata-se de um verdadeiro laboratório em que a experimentação não encontra limites. Nessa invenção, os discursos retirados de diversas fontes sobrepõem-se, porém não se subordinam uns aos outros, porque todos contribuem na ampliação dos sentidos do texto. O texto ganha vida quando estabelece contato com outros textos por meio do processo dialógico que se instala entre eles.

Parra, no seu grande laboratório linguístico, também afeta os gêneros literários e textuais cujos limites se diluem e, por conseguinte, a instabilidade de suas estruturas se instala. Para

⁹⁰ “Os pintinhos disserem/Piu, piu, piu/ Quando estão com fome/ Quando estão com frio”. Cantiga infantil com tradução da minha autoria. O trecho Pío- pío- pío, da mencionada cantiga infantil por Bío- Bio é uma alusão ao nome do maior e mais largo dos rios do Chile que cruza a VIIª região, cuja capital é Concepción.

Castro (1999, p. 30)⁹¹, “a antipoesia distorce a forma interior de gêneros historicamente bem definidos, destruindo o encanto e beleza através da degradação do real, um caráter agressivo, neurótico, um eu irrealizado, múltiplo e contraditório”. Em *Sermones y Prédicas del Cristo del Elqui* (1977), sua introdução dá vez à apresentação de Jesus Cristo, em um discurso que discorre entre o programa de televisão (que aparece em maior evidencia) e a apresentação circense; de forma muito irrisória, começará assim:

- Y ahora con ustedes
 Nuestro Señor Jesucristo en persona
 Que después de 1977 años de religioso silencio
 Ha accedido gentilmente
 A concurrir a nuestro programa gigante de Semana Santa
 Para hacer las delicias de grandes y chicos
 Con sus ocurrencias sabias y oportunas
 N.S.J. no necesita presentación
 Es conocido en el mundo entero
 Baste recordar su gloriosa muerte en la cruz
 Seguida de una resurrección no menos espectacular:
 Un aplauso para N.S.J.
 (PARRA, 1977)

Alonso (1978, s/p) dirá que os processos de ironização, humor, entre outros mecanismos de repetição e de relação a outros textos permitem o distanciamento do sentimentalismo e o melodrama, assim como se libertar do horror e evita-lhe cair na sacralização da própria obra. De outro lado, essa experimentação pode ser interpretada como a intenção, não somente da ruptura motivada a partir de mero ato rebelde, mas como afimco em encontrar caminhos de comunicabilidade com o leitor.

O discurso antipoético se constrói de diversos materiais linguísticos vindos de própria fonte ou de fontes externas. Da mesma maneira, de materiais discursivos literário e não literários, verbais ou não verbais. O processo antipoético, em sua operação, rearticula – ou desarticula – fragmentos que se deslocam, como em um grande mosaico, para conformar novos discursos. Metaforicamente, trata-se de uma enorme colcha de retalhos que, mesmo que seus fragmentos não sejam idênticos, juntam-se para conformar uma unidade com múltiplos sentidos.

Aplicado ao projeto tradutório de “Mai, mai, peñi. Discurso de Guadalajara”, a tradução deverá levar em consideração os muitos textos construtivos desse macrotexto discursivo, pois, mais do que pretender um texto de autoria tradutória, o processo terá que se abrir a textos,

⁹¹ “[...] antipoesia distorce la forma interior de géneros históricamente bien definidos, destruyendo su encanto y belleza mediante la presencia degradada de lo real, un temple agresivo y neurótico y un yo desrealizado, múltiple y contradictorio”.

também de outras autorias tradutórias. Seria, portanto, um equívoco ignorar todas as partes e elementos textuais que constroem o mencionado discurso e não apreciar a riqueza que nos transmite esse complexo mosaico textual.

3 O DISCURSO ANTIPOÉTICO: UM NOVO PROJETO ANTILITERÁRIO

Ao longo dos sessenta anos de escrita antipoética propostos por Nicanor Parra e, conforme aponta Ivan Carrasco (2003, s/p), três são as etapas que podem ser claramente percebidas. A primeira desde o ângulo da escrita da tradição literária e intelectual, em um tempo em que se destacaria *Cancionero sin nombre* (1937); a segunda, seria uma oposição às normas da tradição, na medida que Parra deseja encontrar seu próprio caminho e identidade poética, destacando-se *Poesia y antipoesias* (1954), marco inaugural da proposta antiliterária; e a terceira evidenciará um projeto de superação do projeto antipoético, caracterizado pela incorporação de elementos textuais diversos que envolvem a presença poética, antipoética e discursiva. Esta última enquanto gênero textual.

Um ponto a se destacar nos antidiscursos presentes na obra *Discursos de sobremesa* é que foram pronunciados em distintas ocasiões cerimoniais, condições contextuais e temáticas. Portanto, constituem-se em distintos momentos semióticos. Pelas características que os textos de Parra apresentam, há, na instituição literária, uma inclinação a considerar esses textos discursivos como textos exclusivamente literários, desconsiderando a condição de textos que se desempenham socialmente⁹² (CARRASCO, 2003, p. 13). Porém, pelas condições em que os antidiscursos atuam, é necessária também uma observação desde a perspectiva sociocomunicativa, pois, os antidiscursos também reúnem condições que os identificam como gênero socialmente constituído e reconhecido socialmente.

Desde a condição de texto literário e social simultaneamente, os antidiscursos apresentam uma característica especial de escrita e leitura. Primeiro, porque conservam os atributos estruturais e linguísticos da antipoesia e, em segundo lugar, conduzem-nos para uma leitura que deve ser enfrentada de maneira muito particular, ou seja, o leitor tem uma parcela importante de compromisso na construção dos sentidos dos textos; trata-se de um texto cuja tendência é anular a si mesmo pelas suas contradições.

⁹² No contexto ou circunstância a que se refere a cerimônia, enfrentam-se dois aspectos: a expectativa do público ouvinte e o verdadeiro texto em que Parra procede a uma ruptura dessa expectativa. A semiotização à qual Carrasco se refere é a condição performática em que ocorrem esses discursos, transformando-os, como o próprio Parra os denomina, em antidiscursos. As convenções ao que o gênero “discurso” se apega são alteradas seja pelos enunciadores (diversas vozes), seja pela introdução de diversos textos, sejam da ordem literária ou não, seja pela linguagem por vezes formal, por outras, informal.

Este último projeto parriano, que levará por título *Discursos de sobremesa* (2006), delineará um conjunto de possibilidades textuais capazes de enfrentar e concretizar uma ruptura com a tradição literária ou cânone literário.

O discurso antipoético – ou antidiscurso –, produção literária em que nos concentraremos a partir de agora, apresenta, por trás de sua suposta simplicidade, uma enorme complexidade no seu tecido discursivo, seja pela natureza da linguagem, pela ironia, pela paródia, pelo sarcasmo e pelo humor aplicados. De um modo ou de outro, o texto antipoético nos desafia a romper as barreiras do entendimento superficial para nos introduzir em um universo poético nada sublimado, muito mais próximo do estado real das coisas, sempre à procura da ruptura dos fundamentos ou preceitos impostos por uma sociedade guiada pelo senso comum.

Nesse sentido, aproximar-nos dos conceitos de discurso, discursividade, discurso social e literário será um percurso indispensável para introduzir-nos no universo não tão somente antipoético, mas antidiscursivo proposto por Parra em *Discursos de sobremesa*.

3.1 O DISCURSO SOCIAL

Para iniciar essa discussão, é importante começarmos pelo termo “discurso”. Sua definição não resulta ser uma tarefa fácil, principalmente, porque está presente em diversas circunstâncias, acarretando várias definições que se constroem a partir dos vários enfoques teóricos e que, muitas vezes, são conceptualizações que se mostram conflitantes entre elas.

De um lado, a linguística analisa o fenômeno discursivo a partir dos limites que impõe ao texto escrito em oposição ao texto falado, reduzindo-se à análise das unidades como a frase (estruturas maiores) e aos elementos da gramática (estruturas menores). O discurso, então, é tratado desde a perspectiva da língua, baseado na relação locutor-receptor. Isso, evidentemente, representa uma observação bastante reduzida.

Por outro, destacam-se as aproximações da análise do discurso e a análise textual que se concentram em “compreender a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e sua história” (ORLANDI, 2005, p. 15). Desse modo, a linguagem é concebida como “mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social” (ORLANDI, 2005, p.15). Essa mediação, à qual Orlandi se refere, é desempenhada pelo discurso que será responsável pela permanência e a transformação do homem e sua realidade.

Também o termo ‘discurso’ pode ser acrescentado ao universo da teoria e análise social que apontará à organização estrutural das diversas áreas do conhecimento e das práticas sociais. É possível, por exemplo, aproximar-se de discursos da categoria pedagógica, ou terapêutica, ou jurídica, ou científica, ou literária, entre outros tantos tipos de discurso. Conforme Fairclough:

Os discursos não apenas refletem ou representam entidades e relações sociais, eles as constroem ou as ‘constituem’; diferentes discursos constituem entidades-chaves (sejam elas a ‘doença mental’, a ‘cidadania’ ou o ‘letramento’) de diferentes modos e posicionam as pessoas de diversas maneiras como sujeitos sociais (por exemplo, como médicos ou pacientes). (FAIRCLOUGH, 2008, p. 22)

Foucault (1970) falará de “sociedades de discursos” cujo propósito é preservar ou reproduzir discursos. Cada um contando com suas particularidades e cuja presença está inscrita em espaços fechados. Em razão disso, encontram-se delimitados por regras estritas de circulação e de distribuição, realizadas exclusivamente por seus detentores.

Importante é considerar que os discursos ao longo da história e, em razão das mudanças que a sociedade apresentou, também se modificaram e se adequaram às necessidades contextuais. No contexto atual, poderíamos apontar, por exemplo, os discursos vinculados à preservação do meio ambiente ou as doenças desenvolvidas pelas mudanças de hábitos, entre outros. Fairclough (2008, p. 22) afirmará que esse enfoque histórico é importante na medida que os discursos em condições sociais determinadas se combinam para produzir novos e complexos discursos. O teórico afirmará que:

Esse conceito de discurso e análise de discurso é tridimensional. Qualquer ‘evento’ discursivo (isto é, qualquer exemplo de discurso) é considerado como simultaneamente um texto, um exemplo de prática discursiva e um exemplo de prática social. (FAIRCLOUGH, 2008, p. 22)

Para o autor (2008), o texto, enquanto objeto tridimensional, determinará o discurso desde a perspectiva da análise linguística, seja escrito ou falado. A partir do enfoque das práticas discursivas, observar-se-á como se originam e se combinam os diversos tipos de discursos; em relação à prática social, essa estará focada nos aspectos que atendem às “circunstâncias sociais e organizacionais do evento discursivo e como elas moldam a natureza da prática discursiva e os efeitos constitutivos/construtivos” (FAIRCLOUGH, 2008, p.22)

As mudanças sociais e culturais, segundo Fairclough (2008), impactam sobremaneira a linguagem e, conseqüentemente, suas práticas. Elas, enquanto discursos, impactam as relações e identidades sociais, demandando uma “reestruturação” dos tipos de discursos que operam em um determinado campo de saber ou conhecimento. Nesse processo de mudança ocorre a incorporação de outros elementos que, antes de elas ocorrerem, não tinham espaço e que, devido a essas alterações, demandam sua incorporação pela necessidade contextual. Portanto, as

mudanças cultural e social são forças determinantes para a adequação dos diversos discursos que legitimam as instituições sociais.

Por outra parte, não se pode ignorar que a incorporação das várias descobertas científicas e tecnológicas também podem ser compreendidas como elementos promovedores de mudanças contextuais. Por conseguinte, haverá a introdução de novos discursos e, em muitos casos, forçará a renovação dos já existentes.

Marc Angenot (2010, p. 02) também considera que o discurso se constitui a partir de fatos sociais, para logo ser compreendido como fato histórico. Angenot dirá que:

Também é preciso ver naquilo que é escrito e é falado em uma sociedade, fatos que “funcionam independentemente” dos usos que cada sujeito lhe atribui, que existem “fora das consciências individuais” e que contém uma “potência” em virtude da qual se impõem⁹³. (ANGENOT, 2010, p. 07)

E, de acordo com o que se disse ou/e se escreve a partir das manifestações individuais, declara que:

Não se reduz ao coletivo, ao estatisticamente difundido: trata-se de extrapolar dessas “manifestações individuais” aquilo que pode ser funcional nas “relações sociais”, no que se coloca em jogo na sociedade e é vetor de “forças sociais” e que, no plano das observações, identifica-se pelo aparecimento de regularidade, de previsibilidade.⁹⁴ (ANGENOT, 2010, p. 07)

Angenot aborda o conceito de “massa sincrônica” do discurso social que trata da sobredeterminação da legibilidade dos textos que conformam essa massa. Em outras palavras, a leitura de um texto se superpõe a outros textos, mesmo que de maneira vaga, mas que se encontram na memória e são ativados por mecanismos análogos, chamados de *alegorese*, ou seja, sua significância se constrói como se fosse uma projeção centrípeta entre os textos que se situam a partir de um texto base. Para o teórico (2010, p. 26), os fenômenos análogos se produzem nos discursos modernos, por uma necessidade estrutural que resulta da organização topológica dos campos discursivos. Dessa maneira, os textos são lidos com certa familiaridade, portanto isso evita o inesperado e o novo se torna previsível. Em síntese, o “novo” se constrói em base em algo já construído anteriormente.

⁹³ “También es ver, en aquello que se escribe y se dice en una sociedad, hechos que “funcionan independentemente” de los usos que cada individuo les atribuye, que existen “fuera de las conciencias individuales” y que tienen una “potencia” en virtud de la cual se imponen”.

⁹⁴ “No es reductible a lo colectivo, a lo estadísticamente difundido: se trata de extrapolar de esas “manifestaciones individuales” aquello que puede ser funcional en las “relaciones sociales”, en lo que se pone en juego en la sociedad y es vector de “fuerzas sociales” y que, en el plano de las observaciones, se identifica por la aparición de regularidad, de previsibilidades”.

A partir disso, desprende-se a noção de *intertextualidade*, compreendida como a presença explícita de outros textos e *interdiscursividade*, entendida como a combinação dos elementos que integram o discurso. Segundo Angenot (2010, p. 27), elas nos conduzem para observar e compreender de que maneira certos discursos estão sujeitos a processos de mutação e reativação ao passar de um discurso a outro. Esses conceitos explicam claramente o fenômeno textual presente nos antidiscursos parrianos, os quais têm como princípio a rememoração de textos anteriores, mediante a citação direta ou a paródia de textos vindos de situações do cotidiano mediático, que incluem os meios de comunicação e a publicidade, assim como de textos provenientes das esferas políticas, filosóficas, científicas e literárias.

Ao longo dos estudos realizados por Bakhtin, notamos que sua abordagem foi intertextual, apesar do termo ter sido acunhado por Júlia Kristeva, nos anos de 1960. Para o teórico, todo texto ou enunciado escrito ou oral está sujeito às condições que o emissor realiza em relação a emissores anteriores de maneira mais ou menos explícita. Na visão de Julia Kristeva, o termo intertextualidade envolve a inserção de texto(s) do passado em um outro texto. Dessa forma, ao incorporar textos anteriores – a historicidade –, é capaz de promover uma ampliação dos textos produzidos quanto a suas características de gênero e, inclusive, do discurso. Em outros termos, é possível promover a renovação das convenções discursivas existentes e, conseqüentemente, gerar novos textos.

Se por um lado o discurso é constituído social, cultural e historicamente, por outro será o contexto social e/ou institucional que constituirá suas estruturas. Dessa forma, o discurso configura-se como prática “não apenas de representação do mundo, mas de significação do mundo, constituindo e construindo o mundo em significados” (FAIRCLOUGH, 2010, p. 91). De uma forma ou de outra, o discurso estabelece seus próprios critérios, normas ou convenções; ao mesmo tempo que atua sobre as instituições sociais e exerce influência sobre as relações e as identidades sociais. Em relação aos efeitos que o discurso é capaz de gerar, o próprio Fairclough explica que:

O discurso contribui, em primeiro lugar, para a construção do que variavelmente é referido como ‘identidades sociais’ e ‘posições de sujeito’ para os ‘sujeitos’ sociais e os tipos de ‘eu’ [...] segundo, o discurso contribui para construir as relações sociais entre as pessoas. E, terceiro, o discurso contribui para a construção de sistemas de conhecimento e crenças. Esses três efeitos correspondem respectivamente a três funções da linguagem e a dimensões de sentido que coexistem e interagem em todo discurso- o que denominarei as funções da linguagem ‘identitária’, ‘relacional’ e ‘ideacional’. A função identitária relaciona-se aos modos pelos quais as identidades sociais são estabelecidas no discurso, a função relacional a como as relações sociais entre os participantes do discurso são representadas e negociadas, a função ideacional aos modos pelos quais os textos significam o mundo e seus processos, entidades e relações. (FAIRCLOUGH, 2010, p. 91-92)

O discurso, da mesma maneira em que expressa a identidade de uma determinada sociedade, também é um espaço de transformação que afeta os sistemas de crença e de conhecimento, das diversas relações sociais, assim também das entidades e instituições sociais. A constituição discursiva surge das práticas sociais efetivas, concretas e herdadas e nos orientamos por e através delas.

Desde a perspectiva da pragmática, Maingueneau (1997, p.20-30) disse que a linguagem é uma ação e que cada ato de fala é indissociável da instituição que o deve ter realizado, porque as condições para tal ato estão presentes; de tal maneira que agir de uma certa forma (ato) se torna pertinente, porque há condições que assim o merecem. Assim, a ideia de contrato se estabelece entre os indivíduos que conformam ou integram um determinado campo, compartilhando as práticas discursivas que se inscrevem nele e obedecendo a elas. Esse processo supõe esquemas ritualísticos implícitos e, evidentemente, estão no conhecimento desses sujeitos.

O ritual na enunciação se legitima quando cada participante assume seu lugar. A instância subjetiva dos sujeitos na enunciação torna-os tanto enunciadores como receptores do ato enunciativo. Para que o enunciado possa ter seus efeitos, é necessário que haja legitimação, um reconhecimento das partes sobre o jogo simbólico e sobre as regras em que a enunciação acontece. A partir daqui os sentidos ganham lugar.

A relação de sentidos que se constroem por meio dos discursos, conforme Orlandi (2005, p. 39-40), responderá a três fatores fundamentais. O primeiro se referirá à relação de sentidos que parte do princípio que não existe discurso sem que se relacione com outro(s) discurso(s). É dizer, os sentidos se constituem a partir de discursos anteriores e, ao mesmo tempo, contribuem para a formação de outro(s) discurso(s). O segundo fator constitutivo do discurso será a antecipação na qual todo indivíduo participante antecipa seu interlocutor sobre os efeitos de seu discurso. Orlandi (2005) reconhecerá este processo como mecanismo que regula a argumentação. A previsão está ancorada a partir de quem ouve ou irá ouvir, ou seja, se o sujeito receptor é cúmplice ou rival. Por último, trata-se da relação de forças, ou das relações organizadas hierarquicamente e que são sustentadas pelas relações de poder por onde esses discursos discorrem e o poder que eles exercem.

Orlandi (2005, p. 40) afirmará que todos esses mecanismos formam parte das formações imaginárias, que será a maneira como os discursos estão inscritos na sociedade, ou seja, como eles são compreendidos. “São essas projeções que permitem passar das situações empíricas –

os lugares dos sujeitos – para as posições dos sujeitos no discurso. Essa é a distinção entre lugar e posição” (ORLANDI, 2005, p. 40).

Desde o ângulo da análise do discurso (AD), ela não se orienta para a organização linguística do texto (discurso), mas se preocupa com a relação linguística e histórica como condição geradora de efeitos de sentido que se estabelecem entre os interlocutores. A partir dessa posição, o texto não se restringe unicamente aos aspectos linguísticos enquanto organização e presença das marcas discursivas, mas se preocupa dos fatos discursivos pelos quais permeia(m) a(s) memória(s) da língua. Isso permite observar o funcionamento do texto discursivo como objeto simbólico.

O texto por si é um emaranhado complexo de elementos que se articulam linguisticamente e historicamente, como dito anteriormente. Sua constituição reúne inúmeros “materiais simbólicos” ao lado de elementos de origem linguístico – de ordem oral, escrito, científico, descritivo, literário, etc – (ORLANDI, 2005, p. 70) e somados aos papéis desempenhados e assumidos pelos sujeitos participantes do fato discursivo.

A partir do exposto, os discursos de Parra não abandonam os aspectos constitutivos do gênero, porém os reconfiguram enquanto estrutura ao reunir um conjunto de textos que de fato estão na memória dos ouvintes/leitores. Ao mesmo tempo que quebra o papel do emissor/locutor, quando divide essa ação entre os vários personagens que congrega e se intercalam na discursividade, e supera a condição monológica do discurso tradicional e substitui-a pelo diálogo que se estabelece entre as muitas vozes presentes.

Por outro lado, o texto cruza diversas ‘formações discursivas’ que o organizam, prevalecendo naturalmente uma delas. O discurso se refere a uma dispersão do texto e da subjetividade dos sujeitos discursivos. Segundo Orlandi:

[...]o sujeito se subjetiva de maneiras diferentes ao longo de um texto. Há pontos de subjetivação ao longo de toda a textualidade. O discurso universitário, por exemplo, se constitui de uma dispersão de textos: os de professores, de alunos, de funcionários, de administradores, textos burocráticos, científicos, pedagógicos, etc. Toda essa textualidade faz parte do discurso universitário. Inclusive os das eleições de cargos de direção, reitoria, etc. (ORLANDI, 2005, p. 70)

Na perspectiva de Fairclough (2008, p. 68), a relação sujeito-enunciado se constrói pelas formações discursivas cujas configurações são construídas por modalidades enunciativas que correspondem às atividades discursivas – formação de hipóteses, formulação de regulações, entre outras – associando-se à posição ocupada pelos sujeitos do discurso. Conforme Foucault:

Se, no discurso clínico, o médico é alternadamente o soberano questionador direto, o olho que observa, o dedo que toca, o órgão que decifra sinais, o ponto no qual descrições previamente formuladas são integradas, o técnico de laboratório, isso é

porque um complexo grupo de relações é envolvido... entre diversos elementos distintos, alguns dos quais dizem respeito ao status dos médicos, outros aos lugares institucional ou técnico (hospital, laboratório, prática privada, etc.), de onde eles falam, ou ainda de acordo com sua posição como sujeitos que percebem, observam, descrevem, ensinam, etc. (apud FAIRCLOUGH, 2008, p. 69-70)

No que respeita a forma e conteúdo discursivo, para Angenot (2010, p 27) não há uma dissociação entre o que se deseja dizer e o modo como se disse. Encontra suporte teórico em Grivel (1973). O teórico afirma que:

O discurso reúne 'ideias' e 'formas de falar' de forma que frequentemente é suficiente se lançar em uma frase para se deixar absorver pela ideologia que é imanente. Se qualquer enunciado, oral ou escrito, comunica uma 'mensagem', a forma do enunciado é meio e realização parcial dessa mensagem. É possível pensar sobre as fraseologias da linguagem canônica, nos clichês eufóricos [...]. As características específicas de um enunciado são marcas de uma condição de produção, de um efeito e de uma função. O uso para o qual o texto foi elaborado pode ser reconhecido em sua organização e em suas escolhas linguísticas.⁹⁵ (ANGENOT, 2010, p. 27)

Parte-se do princípio de que nada no discurso é inocente. E, pelo percurso teórico abordado, compreendemos que a articulação dos elementos discursivos compreende um âmbito histórico, social e ideológico. Os enunciados discursivos se organizam sob condições específicas e os seus propósitos estarão de acordo com as condições estabelecidas por cada campo discursivo. A observação da formação discursiva seria restrita se analisada unicamente desde a perspectiva linguística. Por esse motivo, a abordagem dirigida ao texto é necessária quando a análise recai sobre os aspectos que envolvem a formação dos sentidos que veicula. Por outro lado, cabe também a preocupação sobre os propósitos ou efeitos da enunciação, assim como sobre a sua recepção. No caso da literatura, Genette dirá que toda obra é hipertextual, isto é, um texto sempre evocará um outro. Para o leitor, quanto mais velada a hipertextualidade, demandará/exigirá dele uma posição interpretativa cada vez mais elaborada.

3.2. SOBRE A INSTITUIÇÃO DISCURSIVA

Nos anos de 1960, a análise do discurso surge paralelamente a duas correntes de âmagos diferentes: a sociologia dos campos de Bourdieu e a arqueologia de Foucault. Ambos os ramos

⁹⁵ “El discurso une ‘ideas’ y ‘formas de hablar’ de manera que a menudo basta con abandonarse a una fraseología para dejarse absorber por la ideología que le es immanente. Si cualquier enunciado, oral o escrito, comunica un ‘mensaje’, la forma del enunciado es medio o realización parcial de ese mensaje. Se puede pensar en las fraseologías los lenguajes canónicos, en los clichés eufóricos [...]. Los rasgos específicos de un enunciado son marcas de una condición de producción, de un efecto y de una función. El uso para el cual un texto fue elaborado puede ser reconocido en su organización y en sus elecciones lingüísticas.”

terão participação teórica na constituição do que chamaremos de instituição discursiva. Nesse sentido, parece-nos importante e necessário abordar tanto uma corrente quanto a outra, apesar de ser tratado de maneira sucinta, pois se fundamenta como modo de satisfazer e levantar aspectos que envolvem a constituição do nosso assunto principal nesta seção: a instituição discursiva como alavanca para uma renovada visão da forma como se constroem os discursos literários.

As observações teóricas apresentadas a seguir argumentam como a posição de Nicanor Parra e o antidiscurso nos coloca diante uma maneira diferente de discursividade. Parra aceita o compromisso em atender os rituais que envolvem uma cerimônia de premiação cuja plateia pertence a um grupo seletivo da intelectualidade literária, porém não se submete a seu rigor. Nesse sentido, a quebra com a instituição literária passa pela dessacralização e pelo questionamento do poder que esta exerce sobre a produção literária, de tudo aquilo que de fato aceita ou exclui do seu campo.

A instituição literária, de acordo a sua acepção tradicional, compreenderia a vida literária conforme os aspectos que compõem o campo literário, diga-se os prêmios literários, autores, editores, editoras, entre outros; da mesma maneira, consideram-se parte dela “o conjunto de quadros sociais da atividade dita literária” (MAINGUENEAU, 2018, p. 53). Entre elas se contam as representações coletivas dos autores e os aspectos legais em relação aos direitos autorais, as esferas sobre a legitimação e regulação da produção, suas práticas, os *habitus*⁹⁶, entre outros elementos constitutivos da ação literária (MAINGUENEAU, 2018, p. 54). Todos esses elementos, sem dúvida, revigoram o campo literário.

Maingueneau (2018) referindo-se à relação aos aportes da sociologia do campo de Pierre Bourdieu, indica que ela se propõe a analisar a relação que existe entre o espaço da obra, como sua forma e estilo, e o espaço do sistema de posições diferenciadas presentes no âmbito da produção literária. É o caso das escolas e os autores. Associam-se e incorporam-se ao campo literário uma série de disposições, espaço no qual conseguem, mesmo que parcialmente, integrar suas regras implícitas. É o que o teórico denominará por *habitus*. Dada a relação de forças que o campo literário apresenta em certos momentos, essas disposições determinarão sobremaneira a posição que assumirão seus protagonistas. Conforme Maingueneau (2018, p.

⁹⁶ Conceito introduzido por Bourdieu que define como um sistema de disposições duráveis e transmissíveis, estruturas estruturantes e predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípios que geram e organizam práticas e representações que podem ser objetivamente adaptadas a seus resultados, sem pressupor um objetivo consciente visando a um fim ou um domínio explícito das operações necessárias a fim de obtê-los” (In. Laplane et al., 2002, p. 61)

47) “os produtores do campo literário, ao mesmo tempo agentes e pacientes, estão em luta permanente para adquirir a maior autoridade, o que os obriga por esse motivo a definir estratégias sempre renovadas”.

Apesar da sociologia do campo literário pertencer ao universo da sociologia, trabalha para atender a esfera institucional, concedendo protagonismo à figura do autor e seu posicionamento na tentativa de transformá-la a benefício próprio. Portanto, é um campo que não atende aos aspectos discursivos, como a análise do discurso, porém se preocupa em evidenciar a posição dos atores presentes na instância literária.

Maingueneau (2018), ainda se referindo a Bourdieu, explica que a teia simbólica culturalmente criada, múltiplos mediadores atuam e que atentam ao capital cultural que aponta para o conjunto de conhecimentos culturais, competências e disposições, códigos internalizados – distribuídos de maneira desigual e responsável pelas suas distinções. Todos esses elementos contribuirão para a construção do significado das obras literárias e, ao mesmo tempo, sustentarão o universo de crenças e seu poder que emana dos grupos dotados de força em relação às posições que ocupam socialmente. Da mesma forma, os valores simbólicos das obras recepcionadas são o resultado das subjetivações dessas forças institucionais que transcendem a consciência individual.

Desde a visão da abordagem arqueológica de Foucault, o discurso será o alicerce da sua teoria. Na ordem do discurso, ele está constituído por dispositivos enunciativos que geram eventos enunciativos. Conforme Foucault:

Os discursos que ‘se dizem’ no correr dos dias e das trocas, e que passam com o ato mesmo que os pronunciou; e os discursos que estão na origem de certo número de atos de fala que os retomam, os transformam ou falam deles, ou seja, os discursos que, indefinidamente, para além de sua formulação, *são ditos*, permanecem ditos e estão ainda por dizer. (FOUCAULT, 1970, p. 09)

A instituição discursiva se realiza sobre complexas mediações, entre as que consta a literatura. A produção literária, de certo, realiza-se por meio das intrincadas práticas institucionais em que se sustenta (MAINGUENEAU, 2018, p. 53). De acordo com Maingueneau o importante é a reversibilidade entre elementos dinâmicos e estáticos, assim como entre a atividade enunciativa e as estruturas enquanto condição e produto. E acrescenta:

A relação “instituição” e “discursiva” implica uma pressuposição mútua: o discurso só vem a ser se se manifesta através das instituições de fala que são os gêneros do discurso, que são pensados através das metáforas do ritual, do contrato, da encenação; a instituição literária, por sua vez, é ela mesma incessantemente reconfigurada pelos discursos que torna possíveis. (MAINGUENEAU, 2018, p. 53)

O discurso literário cobra valor mediante seu enunciado, porém nada está predeterminado; ela é pela sua enunciação, legitimando-se pela tarefa criativa, pela cena da enunciação que determina desde o início (MAINGUENEAU, 2018, p. 55).

Alguns aspectos como os gêneros – entendidos como instituição discursiva – envolvem papéis específicos e contratos tácitos entre os interlocutores. Da mesma forma, um papel importante serão os meios em que se desenvolvem, a relação tempo e espaço, suas organizações textuais e linguísticas específicas, entre outros elementos.

3.2.1. O discurso constituinte associado ao discurso literário

A concepção de ‘discurso constituinte’ foi introduzida por Dominique Maingueneau e Frédéric Cossutta e formulada no artigo “L’analyse des discours constituants”, publicado em 1995, na revista *Langages* da editora Larousse⁹⁷. Os teóricos fundam essa teoria a partir da hipótese de que os discursos compartilham um determinado número de contrastes de acordo a suas condições de emergência e de fundação.

Maingueneau e Cossutta (1995) determinaram que os discursos constituintes colocam em marcha uma mesma função no interior da produção simbólica de uma sociedade. A essa função a chamarão de *archéion*. O termo de origem grega deriva do termo latino *archivum*, apresenta uma significativa polissemia, pois se liga a *arché* que quer dizer ‘fonte’ ou ‘princípio’, para logo se referir a ‘mandamento’ ou ‘poder’. Portanto, *archéion* compreende o espaço onde se concentra a autoridade. Segundo os teóricos, um corpo de magistrado representaria uma dessas instâncias de autoridade e poder. Nos termos de Maingueneau e Cossutta (1995, p. 113), “O *archéion* se associa desta maneira intimamente ao trabalho de fundação no e pelo discurso, a determinação do lugar associado a um corpo de enunciadores consagrados e uma elaboração da memória”.⁹⁸

A reflexão se concentrará nos discursos de ordem religiosa, científica, filosófica, literária e jurídica. Referem-se aos discursos constituintes como construtores de sentido dos atos da coletividade, portanto são a garantia da presença de múltiplos gêneros de discurso. Esses discursos se posicionam de maneira muito particular, realizando-se em espaços de fala entre

⁹⁷ Esse artigo se encontra disponível na íntegra no seguinte endereço: <https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1995_num_29_117_1709>.

⁹⁸ “L’archéion associe ainsi intimement le travail de *fondation* dans et par le discours, la détermination d’un *lieu* associé à un *corps d’énonciateurs consacrés* et une élaboration de la *mémoire*”

outras falas que se compreendem superiores às demais. São discursos que exteriorizam seus limites e que, ao mesmo tempo, ocupam-se deles, “devem conduzir textualmente os paradoxos que envolvem sua posição”.⁹⁹ (MAINGUENEAU; COSSUTTA, 1995, p. 113).

Os teóricos propõem observar pelo termo ‘constituente’ a capacidade de transferência de certas propriedades discursivas e que, no cerne da atividade verbal, prevalece algum domínio específico reconhecido socialmente. Trata-se de uma fonte legitimadora. É ao mesmo tempo *autoconstituente* e *heteroconstituente*. São “duas faces que se pressupõem mutuamente: só um discurso que se *constitui* ao tematizar sua própria constituição pode desempenhar um papel *constituente* com relação a outros discursos” (MAINGUENEAU, 2018, p. 61).

Propor e organizar uma listagem dos discursos que se designam como constituintes, na visão de Maingueneau (1995, 1997, 2000, 2018), parece perigoso, principalmente, porque não daria espaço para as relações que se estabelecem entre eles, ou seja, suas fronteiras são pouco definidas e demanda incursionar em operações muito abstratas. Não há nada na superfície dos discursos constituintes que identifique a relação ou os aspectos em comum que relacionam um discurso a outro. Desse modo, como relacionar o discurso político a outros como a publicidade ou científico, por exemplo.

A constituição dos discursos constituintes pode ser abordada de acordo a duas perspectivas: i) construindo sua própria emergência no interdiscurso e; ii) no sentido da constituição dos elementos organizacionais e coercitivos que compõem a plenitude textual. Os teóricos concordam que os discursos constituintes respondem a nosso tipo de sociedade que, por essência, advém da tradição do mundo grego. De acordo com as épocas e com as civilizações, os discursos constituintes são múltiplos e em constante concorrência. De acordo com Maingueneau:

Essa pluralidade é simultaneamente irreduzível e constitutiva desses discursos, que se alimentam de sua irreduzível multiplicidade, formando cada um deles unidade com a gestão dessa impossível coexistência. No ocidente, a história da cultura se estrutura por meio desse trabalho de delimitação recíproca de discursos que devem negociar o *archeion*. (MAINGUENEAU, 2018, p. 62-63)

E menciona que (1995, p. 113-114):

Sua existência não se realiza unicamente com a gestão da sua impossível coexistência, através das configurações que se reformulam constantemente. Cada discurso constituinte aparece ao mesmo tempo ao interior e exterior dos outros, que atravessa e é atravessado; cada posicionamento deve legitimar a sua palavra definindo seu lugar no interdiscurso. (MAINGUENEAU, 1995, p. 113-114)

⁹⁹ “ils doivent gérer textuellement les paradoxes qu’implique leur statut »

A índole constituinte do discurso lhe confere a seus enunciados uma inscrição; o que não involucra simplesmente o ato de escrever – os discursos orais também são inscritos. A inscrição é essencialmente um exemplo que se oferece e é seguido. Conforme Maingueneau (2018, p. 63):

Produzir uma inscrição não é tanto falar em seu nome quanto seguir o rastro de um outro invisível, que associa os enunciadores-modelo de seu próprio posicionamento e, para além disso, a presença da fonte que funda o discurso constituinte: a tradição, a verdade, a beleza... A inscrição é assim profundamente marcada pelo oxímoro de uma repetição constitutiva, a repetição de um enunciado que se situa numa rede repleta de outros enunciados (por filiação ou rejeição) esse abre a possibilidade de uma reatualização. (MAINGUENEAU, 2018, p. 63)

Assim, torna-se necessário encontrar e construir dispositivos para que a atividade enunciativa incorpore maneiras de dizer. Da mesma forma, maneiras que promovam a circulação desses enunciados e encontrem maneiras de integrar os sujeitos que enunciam. O sentido não está fechado, envolve uma série de dispositivos de comunicação para concretizá-lo. Maingueneau e Cossutta (1995, p. 116) afirmarão que “uma obra constituinte joga um papel não só pelos conteúdos que ela veicula, mas também pelos modos de enunciação que autoriza”.¹⁰⁰

Até aqui compreendemos que a constituência¹⁰¹ é concebida como discurso de origem/fundador. Essa noção aplicada ao discurso de ordem literário está associada a tantos discursos contidos em outros textos literários. Maingueneau (2018, p. 64) afirma que “uma forma de gerir a “constituência” é apresentar sua fala como vinda de um Outro, para além da fala [...]. Sem, contudo, atribuí-la plenamente a esse Outro”. Dessa perspectiva, observamos que, na obra antipoética de Parra, é palpável esta operação ao retomar uma série de outras fontes para outorga-lhes novos sentidos.

Parra parte da ideia de que tudo existe, nada é novo. Seu trabalho fundamentalmente consistirá em ressignificar todo tipo de textos e objetos para constituir maneiras diferentes de dizer. Nesse sentido, o laboratório textual de Parra consistirá em recolher diversos fragmentos vindos de múltiplas fontes. Por mais que esses textos – uns ao lado dos outros – não apresentem relações de sentido de maneira coerente, o antipoeta os recria e lhes dá uma nova configuração, conseguindo criar um outro texto, com o propósito de mobilizar outros sentidos.

¹⁰⁰ “[...] une oeuvre constituante joue-t-elle son rôle non seulement par les contenus qu’elle véhicule mais aussi par les modes d’énonciation qu’elle autorise”.

¹⁰¹ Termo criado por Maingueneau.

Desde o enfoque textual, a obra antipoética é subversiva. Ela rompe com as regras que conduzem a construção dos diversos textos, sejam esses literários ou não literários. A presença do prefixo *anti* coloca-nos diante da negação das regras que fundamentam a constituição dos diversos textos que organizam a vida social e a literária. Essa negação já é palpável nos inícios literários de Parra, lembrando da incursão à prosa com o conto “Gato en el camino”. Assim também na poesia em *Poemas e antipoemas* (1954), *La cueca larga* (1958), *Versos de salón* (1962), *Canciones Rusas* (1967), *Obra Gruesa* (1969), entre outras, em que a tradição do texto poético enquanto versificação, ritmo e linguagem metafórica – que a vista de Parra trata-se de uma linguagem escura – é negado. Mais adiante, seu projeto avançará para a introdução de objetos do cotidiano que são ressignificados e acompanhados com o mínimo de texto. É o caso de *Artefactos* (1972), *Obras Prácticas* (2006), entre outras. Também realizará obras de ordem performática que envolvem o cartão postal e a linguagem publicitária. Por último, aproximar-se-á de gêneros discursivos como o sermão em *Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui* (1977) e *Nuevos Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui* (1978). Além da aproximação e entrecruzamento do texto de discurso acadêmico e de “sobremesa” em *Discursos de sobremesa* (2006).

Como modo de ilustrar, o apartado XXXIX de “Mai, Mai, Peñi. Discurso de Guadalajara” deixa em evidência a subversão quando surpreende sua plateia com:

SILENCIO MIERDA
Com 2000 años de mentira basta!
(PARRA, 2006, p. 56)

Segundo Cossutta (MAINGUENEAU; COSSUTTA, 2018, p. 65), a obra literária “constrói as condições de sua própria legitimidade ao propor um universo de sentido e, de modo mais geral, ao oferecer categorias sensíveis para um mundo possível”. Disso se compreende que o discurso literário vai à procura de capturar “suas próprias estruturas teóricas” (MAINGUENEAU; COSSUTTA 2018, p. 66). Quer dizer que atuará por meio das próprias formas expressivas.

Em relação aos gêneros do discurso e sua hierarquia, a inscrição dos discursos constituintes se depara diante de uma hierarquia dos gêneros de discurso. Inevitavelmente, há discursos mais prestigiados do que outros. Um motivo para isso será a maior proximidade da fonte legitimante. A hierarquia se instala em razão dos textos que são constituintes e os que se constituem através desses para “comentá-los, resumi-los, interpretá-los” (MAINGUENEAU, 2000, p. 09). Alguns alcançarão inscrições últimas que serão reconhecidos como arquitextos.

É importante apreender os funcionamentos dos discursos constituintes, a partir do pressuposto de que eles conformam um espaço muito heterogêneo, ou seja, sempre se encontrarão desdobrados em gêneros de menos prestígio, algo necessário para constituir o *archéion* (programas televisivos, manuais, revistas de divulgação científica, entre outros). Cada enunciado apresenta uma condição pragmática e uma maneira de circular através do intercurso. O texto deve ganhar espaço para logo ser interpretado. “Um texto que não é mais objeto de interpretação deixa de ser enigmático; é o acúmulo de interpretações que o torna cada vez mais interpretável e o põe cada vez mais fora de acesso” (MAINGUENEAU, 2000, p. 09).

Os discursos constituintes, hierarquicamente tratados, compreendem alguns aspectos essenciais: i) a relação entre discursos primeiros (fontes) e os discursos segundos; ii) a relação entre discursos fechados (indivíduos capazes de desenvolver discursos em um mesmo gênero, tal como o científico) e discursos abertos (não realizam discursos do mesmo gênero); iii) entre textos fundadores e não fundadores.

Os discursos atuam em zonas discursivas em constante e permanente conflito. Será do modo como se organizam que poderão se consolidar ou legitimar. Em relação às suas práticas “os falantes não podem ignorar questões básicas como quem está autorizado a falar ou a ser destinatário, onde e quando se pode falar, como os textos devem ser organizados, etc. [...] os indivíduos estão profundamente comprometidos: a resposta a tais questões tem profundas consequências para a identidade e o destino seus e dos outros” (MAINGUENEAU, 2000, p. 11).

3.3 O TEXTO DISCURSO VISTO COMO GÊNERO TEXTUAL

Os gêneros, enquanto função social, organizam as diversas atividades humanas. Apesar dos antidiscursos aparentemente renunciarem a sua condição sócio-comunicativa, traços constitutivos do gênero estão presentes, porém Parra não se apega aos fatos textuais que envolvem o gênero. Ele o reorganiza e reconfigura.

Em alguns trechos, o gênero discursivo acadêmico assoma. No discurso “Mai, mai, peñi”, Parra, no trecho I, inicia sua oratória dizendo “Señora Clara Aparicio/ Vi(u)da de Rulfo/ Distinguidas autoridades/ Señoras y señores” (PARRA, 2006, p. 13). São sinais evidentes que dá início a um discurso, texto que respeita as formalidades do momento e obedece ao ritual

introdutório do gênero discurso. Um outro exemplo assoma no trecho XLVII, em que agradece ao júri do evento:

GRACIAS SEÑORES MIEMBROS DEL JURADO

Por este premio tan inmerecido
 José Luis Martínez y Ramón Xirau de México
 Claude Fell de Francia
 Bella Jozsef de Brasil
 Julio Oretaga del Perú
 Ángel Flores de Puerto Rico
 John Brushwood de los EUA
 Carlos Bousoño de España
 Fernando Alegría de Chile
 (PARRA, 2016, p. 66)

O quadro teórico que se refere aos gêneros do discurso se encontra nas teorias desenvolvidas por Mikhail Bakhtin, influenciado em grande parte pelos dos estudos voltados para essa área. Os gêneros do discurso são observados desde a tradição clássica, em especial na poética de Platão e mais adiante pela retórica de Aristóteles.

Bakhtin, em *Os gêneros do discurso* (2016, p. 10), inicia abordando a complexidade em definir essas unidades do discurso, pois, no seu entendimento, a linguagem é constitutiva de toda e qualquer atividade humana e suas formas são tão amplas quanto os campos em que se encontram essas atividades. Aponta para a língua como mecanismo que formula enunciados únicos e efetivos, sejam orais ou escritos, postos em marcha pelos indivíduos que participam dos espaços de interação. Bakhtin se referirá aos gêneros discursivos assim:

Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissoluvelmente ligados no conjunto do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um campo de comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciação, os quais denominamos de gêneros do discurso. (Bakhtin, 2016, p. 11-12)

Ainda salienta que (2016, p. 12):

Devemos incluir nos gêneros do discurso as breves réplicas do diálogo do cotidiano (saliente-se que a diversidade das modalidades de diálogo cotidiano é extraordinariamente grande em função do seu tema, da situação e da composição dos participantes), o relato cotidiano, a carta (em todas as suas diversas formas), o comando militar lacônico padronizado, a ordem desdobrada e detalhada, o repertório bastante vário (padronizado na maioria dos casos) dos documentos oficiais e o diversificado universo das manifestações publicísticas (no amplo sentido do termo: sociais, políticas); mas aí também devemos incluir as variadas formas de manifestações científicas e todos os gêneros literários (do provérbio ao romance de múltiplos volumes). (Bakhtin, 2016, p. 12)

A noção heterogênea – entendida como a integração de muitos gêneros pertencentes à mesma modalidade discursiva – dos gêneros discursivos outorga complexidade a sua definição, primordialmente pela indefinição e das suas fronteiras.

Os gêneros enquanto práticas sócio-discursivas são apreendidas pelos membros de uma comunidade na medida em que tomam contato com eles por meio dos diversos contextos. Koch (2002, p. 157) postula que “Os textos, como formas de cognição social, permitem ao homem organizar cognitivamente o mundo. E em razão dessa capacidade que são também excelentes meios de intercomunicação, bem como de produção, preservação e transmissão do saber”.

Koch (2014, p. 102) compreende que os indivíduos desenvolvem uma competência metagenérica. Trata-se da capacidade de produzir e compreender diversos gêneros textuais a partir do envolvimento nas práticas sociais, permitindo-lhe interagir de maneira conveniente a cada evento social. A partir dos pressupostos de Bakhtin, Koch (2014, p. 106) destaca que os gêneros textuais são moldados pelos seus usuários a partir de determinadas condições, ou seja, “são constituídos de um determinado modo, com uma certa função, em dadas esferas de atuação humana, o que nos possibilita (re)conhecê-los e produzi-los, sempre que necessário”. Ainda adverte que se “não fosse assim, haveria primazia de uma produção individual e individualizante desprovida dos traços de um trabalho construído socialmente, o que dificultaria (e muito) o processo de leitura e compreensão”

3.3.1 O discurso institucional como gênero textual

O discurso institucional, entendido como aquele em que as instituições sociais se constroem, mais do que ser analisado como um mero objeto verbal, de características estruturais específicas, deve ser observado principalmente como prática social que surge das condições sociais, culturais e históricas. Segundo Orlandi (2005, p. 15) “O discurso é a palavra em movimento, prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando”. Desse modo, o discurso é de fato um ato pelo qual os homens constroem sentidos e simbolismos. Os textos, enquanto materialização do discurso, veiculam inúmeros significados que só poderão ser decifrados na medida em que os interlocutores compartilhem desse universo simbólico.

Os discursos, enquanto unidades textuais, seguem uma série de regulações internas que definem de maneira implícita o que de fato se deseja transmitir e a maneira conveniente de se

dizer, diante de uma circunstância comunicativa específica, como será, por exemplo, um discurso de agradecimento em razão a uma premiação. Nesse sentido, as observações realizadas sobre os textos que constituem a obra *Discursos de Sobremesa*, de Nicanor Parra, vão ao encontro dos aspectos que participam dessas unidades textuais com o propósito de determinar em que medida o autor se prontifica a romper com as características essenciais de um discurso acadêmico, ou seja, as suas regras e convenções, ou a determinar esses textos como unidades literárias analisadas desde uma perspectiva estilística.

Na teoria de Maingueneau repousa a ideia de que os indivíduos guiados pelas suas formações ideológicas não estão separados de seus discursos. Do mesmo modo, as instituições são inseparáveis de suas doutrinas (MANGUENEAU, 2004, p.101). É o que ele denominará de ‘comunidades discursivas’. Segundo o teórico, essa visão afeta fundamentalmente os produtores de textos que não devem ser considerados como ‘mediadores transparentes’, pois são portadores de posicionamentos que cabem a certo campo discursivo (científico, filosófico, literário, etc.); nesse conjunto de indivíduos, as divergências de posicionamento são secundárias, priorizam a convergência de visões de mundo e obedecem a convenções e regras e compartilham delas.

As comunidades discursivas, segundo Beacco (apud CHARAUDEAU, MAINGUENEAU, 2005, p. 102), organizam-se em quatro categorias de acordo a seus domínios: i) aquelas que possuem dominância econômica (empresas); ii) aquelas de dominância ideológica, produtoras de valores, opiniões e crenças; iii) aquelas de dominância científica e técnica, as que produzem conhecimento e é acesso de uma determinada comunidade; iv) aquelas que pertencem ao âmbito mediático que difundem conhecimento, valores, posicionamentos e organizam o mercado de textos.

Entretanto, o conceito de ‘comunidade’ – que se vincula a tipos de memórias¹⁰² – é ampliado por Charaudeau (2004, p. 103) que o organizará em três categorias e cuja identidade se constrói pelo pensamento e a opinião. A primeira será a “comunidade comunicacional”, cujos membros a reconhecem pelos dispositivos e contratos de comunicação. É a partir desses elementos de reconhecimento que certos conceitos receberão a aceitação ou recusa por parte de seus membros. A segunda será a “comunidade discursiva”, identificada pelos saberes de conhecimento e crenças em que seus associados se identificam. Ela se caracteriza por ser

¹⁰² Para Charaudeau, a memória dos discursos é entendida como o conjunto de saberes e de crenças sobre o mundo. Esses discursos são representações que circulam pela sociedade e pelos quais se constroem as identidades coletivas e dividem a sociedade no que se conhece como ‘comunidades discursivas’.

portadora de juízos e ser formadora de opinião. A terceira será a “comunidade semiológica” que se caracterizará pelas formas de dizer. Centralizam-se nos elementos estéticos, éticos e pragmáticos dos modos de falar.

Oliveira, em consonância com Swales (1992), entende que toda comunidade discursiva se caracteriza por:

i) conjunto de objetivos compartilhados; ii) mecanismos de intercomunicação entre os membros; iii) utilização de mecanismos de participação social com diferentes propósitos, com vista a manter o sistema de crenças e valores, controlar as possibilidades de inovação, e ampliar a abrangência da comunidade; iv) utilização e criação de gêneros textuais; v) busca por uma terminologia específica; vi) existência de um sistema hierárquico explícito ou implícito que controla as possibilidades de inserção, participação e crescimento dentro da comunicação. (DE SOUZA et al., 2014, p.86)

Dessarte, o conceito de comunidade discursiva compreende a relação hierarquizada dos indivíduos que a compõem, dividindo mínimos propósitos e cujos discursos são organizados e estabelecidos por meio de processos de intercomunicação realizados mediante os diversos gêneros textuais. Para sua concretização, é de fundamental importância conhecer as regras que regem não só as estruturas que constroem esses gêneros, mas ainda as regras sociais que as ditam.

A palavra e seus sentidos se movem entre os limites do explícito e do implícito. De acordo com Maingueneau (2018, p. 47-48), sustentando-se em Bourdieu, considera que o poder da palavra se encontra no poder que lhe é delegado, ou seja, a palavra mobilizada pelo indivíduo – integrante de determinado campo – para representar certo grupo. O capital simbólico que esse porta-voz acumulou nesse determinado campo legitima-o diante dos outros membros dessa esfera. É importante mencionar que o discurso é validado perante certas condições. De um lado pela autoridade (hierarquia) de quem o pronuncia e, por outro sobre as condições em que ele se efetua, ou seja, perante a situação e os indivíduos que recebem essa mensagem.

Foucault (1970) aponta para as questões que envolvem a noção de poder, discurso e conhecimento. O teórico compreende que o discurso não somente está sempre envolvido com o poder, porém ele é um dos sistemas pelos quais o poder circula. Será pelo conhecimento que é produzido e por intermédio do discurso que se concretizam as relações de poder. A partir do momento em que esse conhecimento é colocado em prática, o poder passa a exercer sua força sobre os sujeitos, sobre a comunidade¹⁰³.

¹⁰³ É importante ressaltar que os discursos não se reduzem aos interesses de classe, mas estão vinculados às questões de poder – da maneira como eles circulam e da maneira como esse poder é desejado.

No caso específico do discurso institucional, assim como outros gêneros textuais que circulam nos diversos campos sociais, também responde às convenções discursivas específicas. Entre alguns dos aspectos que podemos levantar na construção desses discursos, podem-se listar: o uso da norma culta, cuja escolha será o registro por excelência; seu caráter impessoal; o poder que constrói a imagem que projeta a instituição diante de seu grupo de adeptos e frente à sociedade em que se encontra inserida; o discurso é direcionado a um público restrito, de acordo ao campo acadêmico a que corresponde; seu objetivo é convencer, e; caracteriza-se pela sua intertextualidade.

Conforme Palma (2007, p. 73), o campo da literatura enquanto instituição é responsável por dar notoriedade e destaque a muitos dos escritores, mesmo muitos deles desejando permanecer alheios à instituição. As academias, na qualidade de instituições que gozam de reconhecimento e prestígio social, têm nas suas mãos o poder de promover escritores que considera possuírem qualidades estéticas que os possam consagrar na história literária.

Para Carrasco, a instituição literária mantém um discurso ambíguo e suspeito. Afirma que é suspeito, inclusive perigoso, porque:

[...] oculta, supõe ou sugere certas conexões com o poder, seja efetivo ou suposto. A crítica é um discurso que pode validar, neutralizar ou invalidar a outros; então, afeta não tão só a vaidade de alguém em particular, mas também afeta as formas de pensar e de intervir no espaço público apoiando, marginalizando ou opondo-se aos discursos dominantes, subordinados ou alternativos. Concluindo, porque influencia o modo de ser e de viver dos indivíduos em sociedade.¹⁰⁴ (CARRASCO, 1995, p. 36)

Uma maneira de as instituições literárias promoverem a notoriedade nacional e, em muitas oportunidades, internacional dos escritores, são as premiações literárias. Nessas ocasiões, os discursos de agradecimentos são indispensáveis. Nesses momentos, os textos respondem a certas regras ou convenções que se estabelecem a partir das exigências do contexto. No caso do discurso acadêmico, gênero exigido a Parra, suas regras são orientadas pelo caráter solene e formal. Isso significa obedecer à linguagem formal, refinada e de acordo ao campo de conhecimento (jargão). Estruturalmente, obedece a certos clichês e a elementos muito próprios do gênero textual. Do ponto de vista dos temas que compõem o gênero, a organização temática deve responder ao rigor da coerência. Dessa maneira, conclui-se que construir um texto adequado às circunstâncias significa obedecer a suas regras.

¹⁰⁴ “oculta, supone o sugiere ciertas conexiones con el poder, efectivo o presunto. La crítica es un discurso que puede validar, neutralizar o invalidar a otros; por lo tanto, afecta no sólo la vanidad de un sujeto particular, sino también los modos de pensar y de intervenir en el espacio público apoyando, marginándose u oponiéndose a los discursos dominantes, subordinados o alternativos. En buena cuentas, porque influye en el modo de ser y de vivir de los sujetos sociales”

Nesse sentido, em *Discursos de sobremesa* (2006), de Nicanor Parra, os textos discursivos apresentam um caráter muito singular, pois seu autor calculadamente renuncia às formalidades tanto do conteúdo quanto da forma que tão bem caracterizam esse tipo de textos, transformando-os, no que, na literatura parriana, chamaremos de antidiscursos.

3.4 O ANTIDISCURSO E SUAS CARACTERÍSTICAS TEXTUAIS

O nome da obra *Discursos de sobremesa* é atribuído pelo próprio Nicanor Parra, talvez porque o discurso, enquanto sobremesa¹⁰⁵, responde a uma tradição no contexto chileno distinto ao discurso social que se desdobra em diversas ocasiões cerimoniais ou festivas. Trata-se dos discursos improvisados que se registram em eventos comemorativos familiares ou entre amigos, realizados após uma farta refeição. Muitos desses discursos são pronunciados por aquele que, em consenso, destaca-se por ter maior domínio da palavra, servindo para agradecer seus anfitriões, ou simplesmente para agradecer a comida e a companhia do momento.

Alguns dos elementos constitutivos dos discursos de sobremesa são importantes para mencionar. Em relação ao conteúdo, as memórias são recorrentes a essas pronunciações; enquanto a forma, destacam-se o uso de frases feitas e coloquialismos – em sujeitos menos habilidosos linguisticamente falando, a hipercorreção é recorrente, pois tentam introduzir no seu texto atos de palavra característicos dos discursos elevados –; estilisticamente, o conteúdo é expressado sem uma lógica coerente. Como Parra diria, diz muito para não se dizer nada.

Sem dúvida, o discurso, seja formal ou informal, é uma prática textual constitutiva da cultura chilena. Parra, ao longo da sua obra antipoética, retira elementos característicos dos discursos de cunho social e os incorpora a alguns dos seus textos. A paródia aos discursos de sobremesa já aparece em “El peregrino”, de *Poemas e Antipoemas*:

Atención, señoras y señores, un momento de atención:
Volved un instante la cabeza hacia este lado de la república,
Olvidad por una noche vuestros asuntos personales,
El placer y el dolor pueden aguardar a la puerta;
Una voz se oye desde este lado de la república.

¡Atención, señoras y señores! ¡un momento de atención!
Un alma que ha estado embotellada durante años
En una especie de abismo sexual e intelectual
Alimentándose escasamente por la nariz

¹⁰⁵ A palavra “sobremesa” na língua espanhola denomina as conversas que os comensais realizam após uma farta refeição. Nesses momentos, as pessoas compartilham experiências e/ou trocam ideias. Na língua portuguesa, o termo pode ser compreendido como o momento que se caracteriza pelo “cafezinho”.

Desea hacerse escuchar por ustedes¹⁰⁶.
(PARRA, 1954)

Ou em “Pido que se levante la sesión” em *Versos de salón*:

Señoras y señores:
Yo voy a hacer una sola pregunta:
¿Somos hijos del sol o de la tierra?
Porque si somos tierra solamente
No veo para qué
Continuamos filmando la película:
Pido que se levante la sesión¹⁰⁷
(PARRA, 1962)

Presenciamos idênticos elementos em *Prédicas y Sermones del Cristo del Elqui* (1977) e em *Nuevos Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui* (1979). Segundo Araya (2014, p. 86), um discurso de sobremesa é uma renúncia do discurso acadêmico e uma aposta no discurso antiacadêmico, em que a ironia toma lugar. Os textos discursivos parrianos são, em definitiva, uma paródia dos discursos solenes que a instituição literária, neste caso, promove de modo a manter seu prestígio e reconhecimento social.

Percebemos que em “Mai, mai, peñi. Discurso de Guadalajara” (2006) se apresenta como um texto que rompe com as convencionalidades do texto dito discurso social e propõe sua reconstrução, evidentemente sem deixar de lado os elementos que caracterizam a antipoesia. A incorporação de diversas e variadas vozes que ganham lugar nessa oratória, assim como os elementos irônicos, a ludicidade, a incorporação dos elementos da fala popular e do folclore constroem o antidiscurso. Ele também se distingue por não estar a favor dos dogmas que caracterizam as instituições sociais dominantes, que nesses discursos em especial é a literária.

Uma outra característica a ser destacada se refere à audiência dos antidiscursos. Convencionalmente, o discurso é escrito e está dirigido a um público ouvinte determinado, ou seja, que corresponda a uma esfera social/intelectual específica. Esse público, por outra parte, também constrói expectativas sobre o texto a ser pronunciado. Vale dizer, espera-se que o texto corresponda às condições que demanda essa esfera ou campo social/intelectual. Para Charaudeau:

¹⁰⁶ “Atención, señoras e señores, um momento de atención:/ volvei um momento a cabeça para este lado da república,/ esqueci por uma noite vossos assuntos pessoais,/ o prazer e a dor podem aguardar à porta:/ uma voz se ouve deste lado da república./ Atención, señoras e señores!, um instante de atención!
Uma alma que estava engarrafada durante anos/ numa espécie de abismo sexual e intelectual/ nutrindo-se escassamente pelo nariz/ pretende fazer-se escutar por vocês.” (PARRA, 2009, 70 – 71).

¹⁰⁷ “Señoras e señores:/ Eu vou fazer uma única pergunta:/ Nós somos filhos do sol ou da terra?/ Por que se somos terra simplemente/ Não vejo para quê/ Continuamos gravando esse filme:/ Peço que suspendam a sessão.” (BAROSSO; PIQUET, 2018, p. 56)

A discursivização é o lugar onde se instituem, sob o efeito das restrições da situação, as diferentes “maneiras de dizer” mais ou menos codificadas. Este lugar é, então, também ele, um lugar de restrições, mas convém distinguir aqui as restrições discursivas das restrições formais. [...] O que se ressalta das restrições discursivas é a ordem de atividades de ordenamento do discurso (os modos discursivos) sem que possa ser determinada de maneira automática a forma exata do produto final. O que se ressalta das restrições formais, em compensação, corresponde a um emprego obrigatório das maneiras de dizer que encontramos necessariamente em todo texto pertencente à mesma situação. (apud MACHADO e al, 2004, sem paginação)

Porém, nos antidiscursos, o texto está construído sob outros objetivos. Parra propõe um outro jogo. O ouvinte é, por assim dizer, retirado de seu papel passivo e passa a participar e construir seus próprios sentidos, porque tem condições para isso. Conforme Gottlieb:

O leitor/ouvinte entra com inocência no mundo antipoético parriano, mas é submetido à metamorfose que provoca a experiência, transformando-o igualmente em um leitor antipoético. Essa experiência é por um lado uma prova da falácia que supõe o conceito da intenção do autor (que evidentemente o leitor não é capaz de captar) e por outro lado, uma paródia da teoria de Iser, pois o leitor recria “equivocadamente” o texto original.¹⁰⁸ (GOTTLIEB, 2015, p.08)

No que cabe ao outro extremo comunicativo, o locutor, como é habitual, destaca-se pela posição hierárquica que exerce no campo/esfera a que pertence, além de possuir reconhecido domínio linguístico. Nos antidiscursos, o locutor não se apresenta como o único ‘eu’, mas como vários. São diversas as vozes que se reúnem, que conversam e se entrecruzam. É a labor polifônica observada por Bakhtin que ganha relevância.

E, dessa maneira, Parra, por meio de elementos textuais e extratextuais, organiza seu projeto de reescrita realizada pela inversão e satirização. Nada, então, é previsível, pois outras são as regras propostas no jogo antipoético dos antidiscursos. A ruptura com o canônico literário será uns dos aspectos relevantes dessa nova escrita, pois colocará em xeque o rigor que rege o texto enquanto obra literária e o texto enquanto papel ou função social.

¹⁰⁸ “El lector/oyente entra inocentemente en el mundo antipoético parriano pero es sometido a la metamorfosis que produce la experiencia convirtiéndolo en el lector antipoético también. Esta experiencia del lector es por un lado una prueba de la falacia del concepto de la intención del autor (que evidentemente el lector no es capaz de captar) y por otro una parodia de la teoría de Iser ya que el lector recrea “equivocadamente” el texto original”

4 MAI, MAI, PEÑI. DISCURSO DE GUADALAJARA

Discursos de sobremesa (2006) será a obra que recopila cinco discursos escritos e lidos por Nicanor Parra em distintos momentos que incluíam agradecimentos a prêmios (Prêmio Juan Rulfo, no México e Prêmio Luis Oyarzún), honras recebidas (Discurso de Bío-Bío e Congresso do Teatro da Nações) e homenagens (Centenário de Vicente Huidobro), realizados entre os anos de 1991 e 1999. Na opinião de Iván Carrasco (2003, p. 13), são textos que representam contextos diferentes de semiotização, ou seja, que são performatizados em espaços geográficos e momentos discursivos diferenciados.

Neste capítulo, abordaremos aspectos que envolvem o alvo do nosso trabalho: “Mai, Mai, Peñi. Discurso de Guadalajara”. Esse discurso é o primeiro a abrir os textos discursivos na obra acima citada. Como já foi assinalado na introdução, foi pronunciado por Parra em agradecimento ao Prêmio de Literatura Latino-americana e do Caribe Juan Rulfo, em Guadalajara, México, em novembro de 1991. Nesse ano, a premiação se inaugura e Parra se torna o primeiro a receber o mencionado prêmio. A premiação é concedida a autores de todas as modalidades literárias que escrevem em línguas romances. Atualmente, é conhecido como Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances¹⁰⁹.

“Mai, Mai, Peñi. Discurso de Guadalajara” é reconhecido pelos diversos estudos como um texto ambivalente que flutua entre o discurso social e o discurso literário. Ademais, constitui-se em um grande complexo discursivo, em que a voz do antipoeta se confundirá às múltiplas vozes que serão convocadas pelo próprio Parra. Da mesma forma, a composição textual se encontra ancorada a múltiplos textos literários e não literários. Além do mais, os mecanismos antipoéticos mobilizados pela linguagem, o sarcasmo e a ironia tomaram um lugar relevante na composição do que chamaremos, a partir de agora, de antidiscursos.

Desde a perspectiva do seu complexo discursivo, será observado o caráter micro e macrot textual do mencionado discurso. Da mesma maneira, será descrito o antidiscurso enquanto ruptura com o cânone literário. Mais adiante, porém, concentrados no projeto tradutório de “Mai, Mai, Peñi. Discurso de Guadalajara”, abordaremos o gênero textual desde a perspectiva da tradução.

¹⁰⁹ A distinção literária com seus vinte e oito anos de existência, já teve dois nomes. O primeiro foi conhecido durante quinze anos como Prêmio Juan Rulfo, porém, como o nome de Rulfo estava inscrito no México como marca registrada, a premiação passou a se chamar, a partir de 2006, de Prêmio FIL de Literatura em Lenguas Romances.

4.1 MAI, MAI, PEÑI. DISCURSO DE GUADALAJARA: O DISCURSO DE RETORNO AO CENÁRIO LITERÁRIO

Antes de nos introduzir aos aspectos linguísticos e textuais que envolvem o discurso “Mai, Mai, Peñi. Discurso de Guadalajara”, é interessante atender às impressões que Nicanor Parra manifestou sobre quando foi surpreendido pela notícia da premiação literária Juan Rulfo, em 1991.

MENTIRA SI DIGO QUE ESTOY EMOCIONADO

Traumatizado es la palabra precisa
La noticia del premio
me dejó con la boca abierta
Dudo que pueda volver a cerrarla
(PARRA, 1991, p.28)

É o que afirmará Parra no próprio texto-discurso. Ao se inteirar da obtenção do prêmio, confessa ao poeta e amigo próximo Hernán Lavín Cerda que “agradeço ao México e ao espírito de Rulfo, que me ressuscitaram. Sentia-me um pouco esquecido e por causa ao Prêmio Juan Rulfo, Chile me lembrou. Debo tudo isso ao México”¹¹⁰(BAUTISTA; TALAVERA, 2018). Parra recebe com grande surpresa essa menção já que, desde 1985, não publicava nada e nenhuma entidade acadêmica teria proposto seu nome para esse prêmio.

Devemos lembrar que o ano de 1991 representa um marco político muito importante para a nação chilena, o fim do regime militar, que iniciou em 1973, e a volta à democracia depois de dezessete anos. Ao longo dos anos da ditadura conduzida pelo General Augusto Pinochet Ugarte, a figura e a obra de Nicanor Parra sofreram a repressão – lembremos do episódio da tenda mencionado no capítulo II¹¹¹ – e sua obra se manteve silenciada. Nesse sentido, o Prêmio Juan Rulfo representará não só o reconhecimento do seu labor literário, enquanto aporte e inovação das letras hispanas, mas, e principalmente, também significa o fim a um período no Chile em que as artes em geral foram reclusas. O nicaraguense Sergio Ramírez – galardoado com o Prêmio Cervantes em 2017 e que se encontrava na cerimônia – espirituosamente afirmará que Rulfo devolveu Parra ao mundo das letras de América Latina (BAUTISTA; TALAVERA, 2018).

¹¹⁰ “gracias a México y al espíritu de Rulfo, yo he vuelto a resucitar. Me sentía un poco abandonado y gracias al Premio Juan Rulfo me han vuelto a recordar aquí en Chile. Le debo esta resurrección a México”

¹¹¹ Este episódio se encontra relatado no capítulo II desta dissertação, p 27 e 28.

Parra esperava por esse prêmio? Ele responderá que não, justificando da forma que sempre o caracterizou, com a sua, às vezes azeda, ironia: “los premios son / como las Dulcineas del Toboso/ Mientras + pensamos en ellas/ + lejanas/ + sordas/ + enigmáticas/ Los premios son para los espíritus libres/ Y para los amigos del jurado (PARRA, 2006, p. 30). Mais adiante no discurso ele agregará: “Sé perfectamente/ que éste no es un premio para mí/ sino un homenaje a la poesía chilena/ y lo recibo con mucha humildad/ en nombre de todos los poetas anónimos” (PARRA, 2006, p. 31).

Julio Ortega, membro do júri do certame literário, afirma que a entrega do prêmio a Parra “foi necessário instalar no âmbito da língua, a saudável tendência de premiar não unicamente o escritor que cansa a imprensa, o poeta oficial e o romancista ubíquo, mas o escritor irreverente, o poeta libertário, o narrador contestador. O Prêmio Rulfo foi o primeiro prêmio importante que Parra recebeu” (BAUTISTA; TALAVERA, 2018)¹¹². Da parte de Ortega , quando consultado sobre quem é Parra e o que mantém em comum com Rulfo, ele aponta que:

[...] tinha uma relação irônica com a literatura. Não era fonte de água benta, pois não ganhava todos os concursos, não assinava declarações de boa consciência, não publicava em todas as revistas, não cultivava o poder e ainda menos apoiava os governos. [...] Pelo contrário, era acético, cético e debochado. Nisso se parecia com Rulfo. Por isso, lemos mais e de melhor forma sua obra. Não viajava para receber honrarias. Um exemplo disso: não foi em um jantar organizado em Harvard e nem na cerimônia Cervantes: mas foi para a Universidade de Brown para receber o Doutorado Honoris Causa, mas não pelas honras, mas para retornar à universidade em que estudou física antes de Oxford.¹¹³ (BAUTISTA; TALAVERA, 2018)

Lavín Cerda¹¹⁴, poeta amigo de Parra, em seu primeiro retorno ao Chile depois do exílio em 1973, encontrava-se de visita na casa de La Reina de Parra, quando a notícia da premiação surpreendeu o antipoeta. Na ocasião, Lavín Cerda perguntou a Nicanor “O que você vai fazer? Como você vai agradecer o prêmio?”. Diante tais perguntas, Parra responde: “Acho que vou escrever um antidiscurso; vou fazer algo de maneira fragmentada, que fale sobre minha relação com o México e Juan Rulfo” (BAUTISTA; TALAVERA, 2018)¹¹⁵.

¹¹² “[...] se debió instaurar en el ámbito del idioma, la saludable tendencia a premiar no sólo al escritor que fatiga a la prensa, al poeta oficial y al novelista ubicuo, sino al escritor irreverente, al poeta libérrimo, al narrador contestatario. El Rulfo fue el primer premio importante que recibió Parra.”

¹¹³ “[...] tenía una relación irónica con la literatura. No era pila de agua bendita, no ganaba todos los concursos, no firmaba los pronunciamientos de buena conciencia, no publicaba en todas las revistas, no cultivaba el poder y mucho menos los gobiernos. [...] Al contrario, era ascético, escéptico, y burlón. Se parecía en eso a Rulfo. Por eso lo leemos más y mejor. No viajaba a recibir honores. Por ejemplo, dejó plantada una cena en Harvard y la ceremonia del Cervantes: sí vino a la Universidad de Brown a recibir un doctorado honorario, pero no por los honores, sino para volver a la universidad donde estudió física antes de Oxford”.

¹¹⁴ Lavín Cerda é poeta e narrador chileno da geração de 1960.

¹¹⁵ “Y ¿qué piensas hacer?, ¿cómo vas a agradecer la premiación? Delante tal pregunta, Parra responde, “yo creo que voy a escribir un antidiscurso; voy a hacer algo así de manera fragmentaria, hablando sobre mi relación con México y Juan Rulfo.”

“Mai, mai, peñi. Discurso de Guadalajara” será o primeiro dos antidiscursos que Parra criará e será o primeiro a provocar surpresa e assombro por conta das características tão particulares que apresenta. Os editores de *Nicanor Parra y algo +* (2011) relatam que, nos dias antecedentes à premiação, Parra teria lido o livro *Quince años: de 1915 a 1965*, de Jonh Knopf, obra em que retrata a leitura dos discursos proferidos ao longo dos cinquenta anos do prêmio Nobel de literatura, a seu ver “uma experiência tenebrosa”¹¹⁶ (2011, p. 1083). Desde essa visão, Parra se propõe a criar um discurso que nega a si mesmo, que perturba sua audiência e, do mesmo modo, que questiona o prêmio e sua cerimônia. Estruturalmente, está escrito em verso e opõe-se aos discursos tradicionais em que o monólogo prevalece; dessa forma, as diversas vozes terão espaço de pronunciamento nesse discurso e estabelecem o caráter polifônico. Por outra parte, também se indicará como um metadiscorso, pois notoriamente explica o que pode ser e de que forma pode ser construído um discurso.

O que é um discurso? O próprio Parra (2006, p. 14), de maneira muito lúdica, encarrega-se de responder a esse questionamento no trecho II do antidiscorso em análise, dizendo que:

Hay diferente tipos de discursos
 Que duda cabe?
 El discurso patriótico sin ir + lejos?
 Otro discurso digno de mención?
 Es el discurso que se borra a sí mismo:
 Mímica x un lado
 Voz y palabra x otro
 Vale la pena recordar también
 El discurso huidobriano de una sola palabra
 Repetida hasta las náuseas
 En todos los tonos imaginables
 El lector estará de acuerdo conmigo no obstante
 En que se reducen a dos
 Todos los tipos de discursos posibles:
 Discursos buenos y discursos malos
 El discurso ideal
 Es el discurso que no dice nada
 Aunque parezca que lo dice todo
 Mario Moreno me dará la razón.
 (PARRA, 2006, p. 14)

Dessa forma, o discurso – ou antidiscorso – propõe-se como elemento demolidor dos convencionalismos que esses textos, neste caso de agradecimento, apresentam enquanto gênero. Além do mais, incorpora sua marca antipoética determinada pela presença da ironia, do sarcasmo e do humor. Textualmente, o antidiscorso se constrói a partir de fragmentos oriundos

¹¹⁶ “una experiencia calamitosa”

de outros textos – microextos –, sejam esses literários e/ou não literários, conformando um amplo tecido, entendido como macrotexto, aspecto o qual desenvolveremos mais adiante.

Em “Mai, mai, peñi. Discurso de Guadalajara”, Nicanor se concentra na figura de Juan Rulfo. Em vários espaços jornalísticos se confessara um “Rulfiologo”, uma analogia em que destaca a figura de Rulfo como uma das figuras literárias mais importantes do mundo hispano falante. Parra confessa a seu amigo Hernán Lavín Cerda, quando conhece a notícia do Prêmio Juan Rulfo, que não conhecia a fundo a obra do autor mexicano, mas o prêmio foi motivo suficiente para aprofundar-se em sua leitura. Na opinião de Parra, sua obra “parece-me magnífica. Acho que Rulfo, passando pela literatura, vá além, muito além, vertical e profundamente”¹¹⁷ (BAUTISTA; TALAVERA, 2018)

No próprio discurso se referirá com admiração ao autor mexicano como:

RESERVADO
Lacónico
Quitado de bulla
Tímido
Sin delirio de grandeza
+ parecía monje taoísta
Que compatriota de Pedro Zamora

No se sabe qué es + admirable
Si el autor o la obra que dejó
Tanto vale la persona de Juan!
Un hombre como Rulfo
No podía hacer otra cosa
Que escribir esa biblia mexicana.

Fuera de José María Arguedas
Y del inconmensurable cholo Vallejo
Pocos son los que pueden comparársele.
(PARRA, 2006)

Contudo, a morte será o ponto temático mais intenso que atravessará “Mai, Mai, Peñi. Discurso de Guadalajara”. Parra dirá no discurso “todos vamos en esa dirección”. Nicanor, no sentido temático, identifica-se com a ideia de morte em Rulfo, pois na obra do mexicano, *Pedro Páramo*, todos os personagens estão mortos, tema igualmente presente na obra de Shakespeare, *Hamlet*, obra que Parra traduz para o espanhol do Chile¹¹⁸. Em ambas as obras, a presença de fantasmas e espectros existe, “em ambos os casos corre mucha sangre/ sí señor” (PARRA, 2006,

¹¹⁷ “me parece magnífica. Pienso que Rulfo, pasando por la literatura, va más allá, mucho más lejos, vertical y profundamente”

¹¹⁸ Parra traduz *Hamlet* de Shakespeare ao espanhol do Chile. A obra é representada em 2003, no Teatro Nacional, sob a direção de Raul Osório.

p. 38). Desta maneira, conforme Araya (2014, p. 88), Parra reafirma a universalidade presente na obra de Juan Rulfo.

Encontramos no discurso figuras já presentes na antipoesia: o cemitério, as tumbas, os caixões. O defunto em algum momento dirá “quiero reírme un poco/ como lo hice cuando estaba vivo:/ el saber y la risa se confunden”. A morte é o elemento que provoca essa constante inquietação e que, ao mesmo tempo, é acompanhada pelas provocações que causam a risada, a qual nos ensinará a rir sobre aquilo que nos parece tão sério. O riso se apresenta como aquela que pode nos ajudar a vencer o medo trágico que temos da morte. Triviños (2007, p. 40) constatará que:

[...] em “El poeta y la muerte”, o grande poema de Parra em que figuras grotescas protagonizam sem pudor a contradição mais escura e melhor urdida, a fim de garantir o que Bataille chama com razão a desordem das ideias: a cumplicidade do trágico – que fundamenta a morte – com a volúpia e a risada: “A la casa del poeta/ llega la muerte borracha/ ábreme viejo que ando/ buscando una oveja guacha/ (...) La puerta se abrió de golpe?/ Ya - pasa vieja cufufa/ ella que se empelota/ y el viejo que se lo enchufa.”¹¹⁹. (TRIVIÑOS, 2007, p. 40)

Nesse poema é muito clara a alusão da relação que existe entre a morte e o erótico. Paradoxalmente, Parra vê na morte a possibilidade da vida (TRIVIÑOS, 2007, p. 40) e ele brinca com a morte. O processo desconstrutivo do que é a antipoesia aplica-se também às crenças e aos rituais que circundam a morte “Hay una gran comedia funerária./ Dícese que el cadáver es sagrado,/ pero todos se burlan de los muertos” (PARRA, 1969, p. 136).

O aspecto hilário presente ao longo de todo o discurso coloca em xeque a relação séria do que significam as premiações. Segundo Mario Rodriguez (PARRA, 2011, p. 1084), Parra ri dos prêmios, da glória e do poder tanto dos outros quanto de si mesmo. Dessa forma, funciona como mecanismo de “desimpostación” da voz literária. Tal desimpostação se entende como a desconstrução da linguagem com o intuito de descontaminar a linguagem. Parra, em entrevista concedida à jornalista Ana María Foxley para a seção Suplemento Literatura y Libros, do jornal *La Época*, em agosto de 1989, afirma que:

[...] o poeta precisa começar a desintoxicar a linguagem. Dessa maneira os *Artefactos* e os *Discursos de sobremesa* trabalham para descontaminar a linguagem, purificá-lo, eliminam o lixo linguístico, dessa forma estou realizando um trabalho ecológico. Mesmo que os temas não sejam ecológicos é uma poesia da purificação¹²⁰. (FOXLEY, 1989)

¹¹⁹ “[...] en ‘El poeta y la muerte’, el gran poema de Parra cuyas figuras grotescas protagonizan sin pudor la contradicción más oscura y mejor urdida para asegurar lo que Bataille llama con razón el desorden de las ideas: la complicidad de lo trágico – que fundamenta la muerte – con la voluptuosidad y la risa: “A la casa del poeta/ llega la muerte borracha/ ábreme viejo que ando/ buscando una oveja guacha/ (...) La puerta se abrió de golpe?/ Ya - pasa vieja cufufa/ ella que se empelota/ y el viejo que se lo enchufa”.

¹²⁰ “[...] el poeta tiene que empezar por descontaminar el lenguaje. Así los *Artefactos* y los *Discursos de sobremesa* se proponen descontaminar el lenguaje, descargarlo, eliminar la basura lingüística, de manera que estoy

Consultado sobre os motivos da contaminação da linguagem, Parra agrega:

A linguagem está deteriorada, pelos velhos postulados. A estrutura da linguagem de que falamos é 'liberaloide', ou 'socioloide', e essas linguagens estão envenenadas, podres. Felizmente, na comunicação humana, de pessoa a pessoa, a gente dá jeito de atravessar o portal das ideologias.¹²¹ (FOXLEY, 1989)

A purificação da linguagem para Parra contribui para a intenção de aproximar o leitor ao texto poético. Desde sempre, trabalhou para esse propósito. Um dos princípios da antipoesia é o esforço para se aproximar do leitor. A mediação ou condução interpretativa não cabe a mais ninguém, só aos envolvidos (autor e leitor). Isso é possível na medida em que a linguagem alcança transparência. Unicamente assim a comunicação é possível. Na poesia anterior, a obscuridade poética se encontra na metáfora. Ela é a responsável pelo afastamento do homem da poesia, a poesia que, na visão de Parra, está em tudo. Para oferecê-la ao homem comum, a dessacralização da linguagem é essencial. É exatamente essa linguagem que encanta seus detratores, porque é uma poesia de todos e para todos.

A denegação se encontra em todas as dimensões da antipoesia; segundo o crítico César Cuadra (2010, p. 133), é uma escrita que se apaga a si mesma e compõe um mecanismo articulador da dinâmica antipoética que será a posição ecológica de Parra, a fim de que se estabeleça um espaço em que a linguagem seja vivenciada, destruindo seu caráter metafísico. Cuadra (2010, p. 134) dirá que “compreende-se porque a antipoesia parece um verdadeiro antídoto à metafísica e, por essa razão, uma verdadeira arma de resistência ecológica frente à barbaridade ecosuicida ativa, inconscientemente, na conduta humana”¹²²

No afã de alcançar o objetivo purificador da linguagem, a exposição bem-humorada se fará presente no discurso “Mai, mai, peñi. Discurso de Guadalajara”. Diante de uma plateia seleta, o antipoeta parece, na sua condição especial de homenageado, desfrutar da situação e do espaço conquistado, discorrendo com ajuda de uma boa cota de humor, ironia e sarcasmo. Diante da possibilidade de dizer o indizível, como dirá em entrevista a Foxler (1989, s/p),

de todos modos en un trabajo de tipo ecológico. Aunque los temas no sean ecológicos es una poesía de la purificación.”

¹²¹ “El lenguaje está deteriorado, por los viejos postulados. El lenguaje que hablamos es de estructurado liberaloide, o bien de estructura sociolistoide, y esos dos lenguajes están envenenados, están podridos. Felizmente en la comunicación humana, de persona a persona, uno se las arregla para franquear el umbral de las ideologías”.

¹²² “Se comprende entonces por qué la antipoesía se nos parece como un auténtico antídoto a la metafísica y por lo mismo, como verdadera arma de resistencia ecológica a la barbarie ecosuicida inconscientemente activa en la conducta humana.”

expressar-se-á de maneira séria ao mesmo tempo em que brincará com a situação; em certos momentos, seu jogo textual cruza as expressões elogiosas para logo instalar-se a ofensa.

QUÉ SE HACE EN UN CASO COMO ÉSTE
 x + que me pellizco no despierto
 Me siento como alguien que se saca el gordo de la lotería
 Sin haber comprado jamás un boleto
 Sin compadres
 sin santos en la corte
 No quedo en deuda con ninguna *maffia*
 A sangre fría
 como debe ser
 Alabado sea el Santísimo
 Los *envidioses* que se vayan al diablo
 Y a *nosotros* que me erijan un monumento
 O no dicen ustedes...
 (PARRA, 2006, p. 29)

Do ponto de vista de Jaime Quezada (PARRA, 2011, p. 1085), Parra se sente à vontade ao utilizar uma linguagem falada e popular. Isso também dá vida ao texto de Juan Rulfo. O discurso se encontra isento de rebuscamentos, mas por meio dele o antipoeta consegue dar ênfases, regular o tom, aplicar interjeições, gestos e demais mecanismos comunicativos com eficiência.

A linguagem irônica e paródica presente no antidiscurso cumpre um papel fundamental para veicular as verdadeiras intenções de Parra. Conforme Hutcheon (1985, p. 46), ambos os recursos são importantes meios para criar novos níveis de sentido e ilusão que informam tanto a estrutura quanto o conteúdo.

Os estudos literários desenvolvidos até o momento compreendem que os *Discursos de sobremesa* conformam uma paródia dos discursos de agradecimento. “Mai, mai, peñi. Discurso de Guadalajara”, em especial, reelabora um novo discurso (ARAYA, 2014, p. 89), espaço que dá expressão a certos temas nada comuns a essa espécie de discurso (à morte, à ecologia, à crítica ao poder das instituições literárias e políticas, à identidade latino-americana). Assim mesmo, dá espaço a personagens que se entrelaçam a partir de um original movimento dialógico (os personagens de *Pedro Páramo* e o próprio Pedro Páramo; Gabriela Mistral; Rimbaud; Enrique González Martínez; Domingo Zárate Vega).

A paródia, à vista de Hutcheon (1985, p. 34) – visão que compartilha com Genette – consegue relacionar dois textos da perspectiva tanto formal quanto estrutural. Nos termos de Genette, a parodia se identificará com a hipertextualidade. Do ponto de vista de Bakhtin, a paródia será mecanismo para estabelecer procederes dialógicos entre textos.

De qualquer modo, a paródia como inversão não se apresenta de maneira gratuita, e o modo interpretativo que se tenha dela dependerá, no conceito de Eco (1988, p. 98), da

interpretação que o leitor realize. No parecer do teórico italiano, o texto sempre será incompleto. Portanto, sua interpretação está sujeita à ação do leitor que deve realizar o esforço em completar a mensagem veiculada no texto. Nesse viés, a paródia parriana só terá valor desde que seus leitores/ouvintes mobilizem conceitos e ideias contidos no mecanismo paródico. Para Eco (1988, p. 38), a decodificação da mensagem contida no texto não depende unicamente da competência linguística, mas fundamentalmente do entendimento dos contextos culturais e as relações simbólicas que nela se encontram. No sentido apresentado por Eco, do qual Parra também demanda, o leitor não é passivo, mas prioritariamente ativo em sua construção.

Para Barthes (1988, p. 68-69), o texto é um espaço em que se encontram diversos textos anteriormente construídos, portanto o texto se constitui em um tecido que convoca muitas fontes textuais. Em relação ao leitor, ele é o lugar no qual encontramos todas as fontes e em que todas as leituras são realizadas (BARTHES, 1988, p.70). Já, da perspectiva pragmática de Linda Hutcheon (1995, p. 35) e apesar de compreender a relação entre textos, não considera a paródia como sinônimo de intertextualidade – como a proposta por Genette, pois sua interpretação estaria atrelada à ação de decodificar –, mas para a autora os textos não geram nada. Seu sentido está associado à qualidade interpretativa que se tenha deles.

A proposta antidiscursiva se desenvolve performativamente, realizando-se pelo humor que expõe, mas que, ao mesmo tempo, coloca-nos diante de novas leituras as quais nos impõem associar e relacionar as partes que compõem o antidiscurso a outros textos que cabem ao conhecimento do público que assiste ao evento. Por outra parte, nessa experiência antidiscursiva, na apreciação de Cuadra (2010, p. 73), tampouco podemos confundir o sujeito da enunciação com o enunciado, pois Parra não é quem fala. O falante da antipoesia se desloca e se reorganiza pragmaticamente nos discursos, mas com o objetivo de que o leitor/ouvinte tenha de fato a experiência complexa desse deslocamento.

Certamente, as estratégias comunicativas aplicadas por Parra são singulares. Os elementos que compõem a linguagem discursiva, assim como os elementos temáticos presentes no discurso “Mai, mai, peñi. Discurso de Guadalajara”, conduzem o ouvinte/leitor para uma reação jocosa, porém não desprovida de complexidade. Nessa situação textual, ninguém permanece passivo às intenções do antipoeta. O jogo proposto por Parra se resume a uma fala que se instalará entre o sério e a brincadeira. É uma experiência que, apesar da linguagem ao alcance de todos, resulta em uma vivência que nasce da complexidade do simples e já existente. Desse modo, obriga-nos a superar o sentido metafísico herdado, imposto pela linguagem turva

e elevada. Como dirá Cuadra (2010, p. 167), trata-se de “uma experiência antipoética e antiestética em solo estético”¹²³

4.2 O MACROTEXTO NO ANTIDISCURSO

“Mai, mai, peñi. Discurso de Guadalajara” é, nos termos de Parra, um texto que renuncia ao discurso acadêmico e se propõe como discurso ‘antiacadêmico’, regado a muito humor. Nas palavras de Araya:

[...] consideramos que esse poema constitui o encerramento do processo de construção da identidade parriana. A concretização desta nova identidade, cremos, encontra-se representada nos fragmentos incoerentes e antirretóricos com que esse discurso é construído e com a totalidade coerente que alcança no final.¹²⁴ (ARAYA, 2014, p. 87)

“Mai, mai, peñi. Discurso de Guadalajara” dará início a uma nova forma de escrita – a última do projeto parriano – um texto que se aprecia como texto literário, mas que, ao mesmo tempo, agrega as regras que constituem o discurso social-acadêmico. Para Parra, a escrita dos discursos que compõem os *Discursos de sobremesa* respondem a duas forças: as internas, referidas à estruturação/mecanismo antipoético do texto (nesse sentido, configuram-se dentro das margens do que se entenderia como textos literários); e as forças externas, que se associam ao próprio contexto social em que eles foram demandados, ou seja, que cumprem com as exigências de um texto adequado às circunstâncias. No caso de “Mai, mai, peñi. Discurso de Guadalajara”, de agradecimento a uma premiação literária internacional.

Alguns dos nomes presentes no texto antidiscursivo são evocados de maneira explícita, enquanto outros, de maneira implícita. Serão personagens literários como Pedro Páramo, Hamlet e Domingo Zárate Vega, o Cristo del Elqui; nomes das letras hispanas como Carlos Ruiz Tagle, Cervantes, Gabriela Mistral, Alfonso Reyes, Enrique González Martínez, Macedonio Fernández, além, claro, de Juan Rulfo, entre outros nomes. Assim como as figuras de Shakespeare e Rimbaud, filósofos como Derrida e Adorno, teóricos da linguística como Jakobson, nomes da comédia mexicana como Mario Moreno Cantinflas e o Chapulín Colorado, personagem de Roberto Bolaños, mais conhecido como Chespirito. Da mesma forma, eventos

¹²³ “[...] una experiencia antipoética y antiestética en suelo estético”. Cuadra (2010, p. 167)

¹²⁴ “[...] consideramos que este poema constituye una culminación del proceso de construcción de la identidad parriana. La plasmación de esta nueva identidad, cremos, se encuentra representada en los fragmentos incoherentes y antirretóricos con que se construye dicho discurso y con la totalidad coerente que se logra al finalizarlo”.

bélicos que transformaram a relação entre países irmãos como a Guerra da Confederação Peru-Boliviana. Ou mencionará os horrores do holocausto pela menção a Auschwitz.

Segundo Carrasco (2003, p.13), a ação antipoética “opera a partir de dois fatores: uma instancia antipoetizante, sugerida, citada ou aludida, constituída por um texto, um gênero, um estereotipo cognitivo, um referente empírico ou um conjunto homogêneo ou heterogêneo”.¹²⁵ O gênero em questão é o discurso acadêmico, que no proceder antipoético de Parra reescreve, de maneira que o “texto cumprirá o prometido, mas de maneira invertida e satírica, pois apresenta uma sequência heterogênea de possíveis tipos de discurso, alguns efetivos e outros ridículos ou impossíveis”.¹²⁶

Frente a esse conjunto textual, inscrevem-se uma série de unidades que fazem alusão a elementos metapoéticos, frases feitas, textos literários distorcidos, textos literários explícitos – como exemplo Parra cita por extenso o poema de Enrique González Martínez, “Tuércele el cuello al cisne” – citações sobre o próprio antipoeta e outros autores, elementos publicitários, entre outros elementos que se apresentam de maneira justaposta, criando o tecido antidiscursivo.

Metaforicamente, poderíamos comparar ou compreender esse tecido antidiscursivo com uma grande colagem que organiza suas peças – cada uma contribuindo com coloridos e tamanhos diferentes – uma ao lado da outra. Inicialmente, essas peças parecem não estabelecer uma real coerência. Porém, na medida que elas vão ocupando seu lugar, o todo surge.

Estruturalmente, o discurso está organizado por cinquenta trechos poéticos. Cada um inicia com o destaque em caixa alta do verso inicial cuja missão é anunciar a tônica temática do trecho. Essa organização nos remete a uma série de textos que unitariamente mantêm absoluta independência (microtexto), porém o conjunto desses fragmentos compõe uma unidade maior (macrotexo). É como alguns críticos literários, como Iván Carrasco, entenderão “Mai, mai, peñi. Discurso de Guadalajara”, um texto que compõe uma enorme complexidade textual. Nesse sentido, compreender o tecido textual desse discurso será de grande valia na hora de concretizar seu projeto tradutório.

Segundo Bakhtin (2016), no caso dos gêneros textuais, a linguagem social que veicula atua como objeto de recriação livre mediante a linguagem alegórica e/ou simbólica e que

¹²⁵ “opera a partir de dos factores: una instancia antipoetizante, sugerida, citada o aludida, conformada por un texto, un género, un estereotipo cognitivo, un referente empírico o un conjunto homogéneo o heterogéneo de ellos.”

¹²⁶ “texto cumple lo que promete, pero en forma invertida y satírica, pues presenta una serie heterogénea de posibles tipos de discurso, algunos efectivos y otros ridículos o imposibles.”

responderá a três condições. A primeira, será a distinção sobre a reprodução cotidiana do discurso do outro; a segunda, referir-se-á à observação das diferentes maneiras de transmitir o discurso do outro, sendo negativo isolar as formas de estruturação e no contexto em que atuará, comprometendo a dialogização; e, por último, diferenciar o discurso autoritário e o discurso em seu real sentido.

A intertextualidade, em tanto microtexto, segundo Blühdorn (2009, p. 200), pode ser observada como processo de compreensão social de textos. A interpretação desses textos pode acontecer pelo encaixamento em macrotextos, assim como pelo entrelaçamento progressivo com o intertexto. Do mesmo modo, sua interpretação pelos macrotextos se institucionaliza e consagra diante da sociedade.

O macrotexto, para Blühdorn (2009, p.192), reúne algumas características, entre elas: i) sua natureza polifônica, pois reúne vários falantes; ii) politêmica, pois levanta vários temas, mesmo que não se encontrem coerentemente; iii) poligenérica, pois se configura a partir de elementos textuais diversos. Mas também reúnem outras características, como: iv) multimodais que combinam trechos que se deslocam entre a fala e a escrita e; v) multimedáticas, incluindo elementos verbais e não verbais como música, imagens, etc. Esse conjunto, conseqüentemente, ao valor semiótico construído, promove “efeitos comunicativos específicos” (BLÜHDORN, 2009, p. 192)

A hibridação genérica do texto presente na obra organiza-se por meio dos diversos fragmentos textuais que nascem, por exemplo, do próprio discurso acadêmico e do informal – no Chile entendidos por discursos de sobremesa –, do poético, do literário, de modo a estabelecer contrastes entre o tom aplicado e o zig-zag dos momentos em que o texto se exprime com maior formalidade e/ou maior informalidade. Porém, tampouco podemos ignorar que o movimento textual se concretiza pela enunciação paródica e humorística presente ao longo de todo o texto.

O humor, enquanto recurso textual, tem o poder de relativizar e desdobrar ideias, provocando o desprendimento de outros conceitos que podem estar em torno delas. Seus efeitos podem afetar um grupo de indivíduos de maneira geral, mas também podem afetar exclusivamente um grupo determinado de indivíduos que pertence a um determinado campo. É evidente que o uso do humor na ideia de Parra pretende ocultar ou mascarar questões que comprometem os limites do dizível. Seu objetivo compreende amenizar o grau de formalidade e seriedade que um evento como o Prêmio Juan Rulfo exige.

Evidentemente, esse macrotexto conturba os arranjos organizadores das características da oratória, ou seja, da linguagem altamente formalizada, do uso de conceitos que envolvem especificamente o campo de conhecimento. Nesse caso, da literatura e da sintaxe perfeitamente elaborada e construída. São esses elementos que definem o discurso acadêmico como gênero textual. Os desvios desses procederes se instalam pela imitação paródica (CARRASCO, 2003, p. 18) do mesmo modo em que se expressa o discurso de *sobremesa*¹²⁷. O crítico também afirma que Parra:

...em vez de concentrar-se no objetivo da reunião, o orador prefere destacar os elementos metatextuais de seu discurso, o que não é normal neste tipo de comunicação social; dessa maneira, esses discursos [refirindo-se ao conjunto dos antidiscursos] se destacam as circunstâncias e nuances da situação do discurso, usando vários registros verbais, estabelecendo a metalíngua que o fundamenta como discurso, manejando com frequência subentendidos e presupostos que revelam a presença de personas no ato da fala, además de formas apelativas permanentes ao público que está no local. (CARRASCO, 2003, p. 18)¹²⁸

Em “Mai, mai, peñi. Discurso de Guadalajara”, parte disso se ilustra no seguinte trecho:

SEÑORA CLARA APARICIO
Vi(u)da de Rulfo
Distinguidas autoridades
Señoras y señores:
Un amigo que acaba de morir
Me sugirió la idea
De renunciar al proyecto de discurso académico
Basándose en el hecho
De que ya nadie cree en las ideas:
Fin de la historia
Arte y filosofía x el suelo.
(PARRA, 2006, p. 13)

Do ponto de vista metatextual, Parra desenvolve as características do discurso acadêmico de maneira prototípica, de maneira que estão presentes os elementos que conformam os discursos como tipo específico de texto. São as propriedades constituintes, as suas convenções linguísticas e marcadores específicos os que dão a entender ao público/leitor que se encontra frente a esse discurso. Porém, a incorporação do verso, de diversas vozes – dialogismo –, tipos de textos – a exemplo do publicitário –, linguagem coloquial, às vezes

¹²⁷ Os *discursos de sobremesa*, discursos extremamente informais que não respeitam o rigor de um discurso acadêmico.

¹²⁸ “...en lugar de concentrarse en el objetivo de la reunión, el orador prefiere destacar elementos metatextuales de su discurso, lo que no es normal en esta clase de comunicación social; así, estos discursos [refirindo-se ao conjunto dos antidiscursos] destacan las circunstancias y matices de la situación de discurso, usan variados registros verbales, establecen la metalengua que los fundamenta como discurso, manejan con frecuencia sobreentendidos y presuposiciones que delatan la presencia de personas en el acto de hablar, además de formas permanentes de apelación al público que está en la sala.” (CARRASCO, 2003, p. 18)

grosseira, frases feitas e referências a textos literários e não literários criarão condições especiais para um discurso nada convencional com propósitos claros de ruptura em relação não somente ao gênero textual, mas também aos formalismos estabelecidos pela instituição, nesse caso, a literária¹²⁹.

4.3 OS ANTIDISCURSOS E A RUPTURA COM O CÂNONE LITERÁRIO

Na literatura, muitos escritores reconhecidos como eminentes figuras literárias pelos seus aportes e inovações à linguagem literária tiveram necessariamente que enfrentar seus predecessores. Mas, essa condição tem seu ponto de partida nos padrões estéticos que a literatura ocidental estabelece como princípio crítico para selecionar e categorizar a produção literária. Shakespeare, uns dos maiores representantes das letras inglesas, foi comparado a Christopher Marlowe – dramaturgo de menor força, mas que introduz na estrutura teatral os versos brancos –, do qual teve que vencer os padrões estéticos para colocar sua obra em evidência.

Observado desde o ângulo do sucessor, a(s) influência(s) de um lado são/serão importante(s) para o caminhar criativo, porém, e ao mesmo tempo, podem se transformar em um fardo para quem deseja conceber uma obra com as próprias marcas.

Abordar esse assunto é pertinente principalmente quando falamos de antipoesia. A obra de Parra, apesar de hoje ser reconhecida como poesia e seu mentor gozar de reconhecimento nacional e internacional, foi criticada inicialmente.

O projeto antipoético de Parra se instala na intenção de dismantelar as estruturas ou maneiras tradicionais de se fazer literatura, nesse caso em especial, a poesia. Como foi explicado no capítulo III, a antipoesia, enquanto denominação, não implica uma negação da poesia do modernismo e nem da vanguarda, porém consiste em um novo projeto que guarda como objetivo descanonificá-la através de uma escrita que dispõe de suas próprias estratégias e regras, conduzindo-nos, ao mesmo tempo, a uma nova leitura.

A incorporação de elementos linguísticos nada usuais à poética e o modo de dessacralizar conduzem para uma clara maneira de romper com o cânone literário. O jogo

¹²⁹ O discurso literário enquanto instituição é abordado no capítulo III, p. 72, que trata sobre a construção dos discursos que representam a instituição discursiva literária, apontando, do mesmo modo, as forças e valores simbólicos exercidos por ela.

antipoético, como discutido anteriormente, procura propor suas próprias condições, tornando-a uma nova experiência poética, longe da experiência estética moderna que denotava “funções utópicas ou visionárias”¹³⁰ (MORALES, 2015, p. 31).

As condições do projeto antipoético, de acordo com estudos que se aprofundaram na obra parriana, veem-se ampliadas e superadas em *Discursos de sobremesa*. De acordo com Carrasco (2003, p. 08), ocupa um lugar importante no processo de debilitação e erosão do cânone literário fundado na perda da credibilidade e de eventual transformação estabelecida na indeterminação genérica e textual. O crítico literário afirma que:

Essas manifestações discursivas colocam em crise, não só a estabilidade do cânone literário, mas também o discurso contemporâneo das ciências e da filosofia, assim como a própria identidade das disciplinas tradicionais como a poesia, a antropologia, a história, a filosofia. A crise do cânone literário forma parte de uma mudança ainda mais profunda das teorias do conhecimento e do discurso contemporâneo, por tanto, da transição para um novo paradigma global de que nasce uma nova noção de cultura e de sociedade de caráter plural, relativista e globalizada.¹³¹ (CARRASCO, 2003, p. 08)

A ruptura do cânone literário, segundo Carrasco (2003, p. 09), está sendo provocada por uma abertura e uma fragmentação dos aspectos que a fundam, além de promover uma espécie de mutação interdisciplinar e hibridismo intercultural que rompem com os princípios da homogeneidade literária, transformando o lugar literário em um território em que confluem variados tipos de discursos, de linguagens e códigos, conformando uma nova espécie de texto literário de aspecto interdisciplinar e intercultural. Dessa forma, estabelece-se uma alteração que transcende as fronteiras em relação a outros campos do saber que comprometem a tradição literária. Do mesmo modo, compromete a composição dos tradicionais gêneros literários e das funções que sempre os caracterizaram.

Desse modo, a estabilidade dos gêneros convencionalmente aceitos hoje se vê comprometida. Deu-se entrada a gêneros que configuram outras características, alheias a sua natureza, estabelecendo-se gêneros híbridos, flutuantes e confusos. Isso produto da interação que mantêm com textos considerados não-literários (CARRASCO, 2003, p. 09).

¹³⁰ “funciones utópicas o visionarias.”

¹³¹ “Estas manifestaciones discursivas ponen en crisis no solo la estabilidad del canon de la literatura, sino también del discurso contemporáneo de las ciencias y de la filosofía, además de la propia identidad de disciplinas tradicionales como la poesía, la antropología, la historia, la filosofía. La crisis del canon literario forma parte de un cambio mayor de las teorías del conocimiento y del discurso contemporáneo, por lo tanto, de la transición hacia un nuevo paradigma global del cual se deriva una nueva noción de cultura y sociedad de índole pluralista, relativista y globalizada.”

O enfraquecimento dos aspectos que envolvem a natureza literária em razão da incorporação ou aproximação a outros tipos de gêneros distantes da ordem literária promovem a ruptura com o tradicional cânone literário. Esse enfraquecimento das fronteiras textuais – literárias ou não literárias – motivam o aparecimento de novos textos, é o caso dos antidiscursos que transitam pelas fronteiras do escrito e do oral, assim como do literário e não literário, nesta condição última enquanto discurso social.

Segundo as notas realizadas por Niall Binns e Ignacio Echeverría na obra *Nicanor Parra. Obras completas y algo + (1975- 2006)*:

Ele se propõe evitar as verdades solenes. É melhor perturbar os leitores que se inclinam por eles, falava. E preparou um discurso surpresa, um discurso “que se nega a si mesmo”, um discurso polifônico e não monológico, um metadiscorso, com muitas alusões às circunstâncias que envolvem a preparação de um; em outras palavras: um antidiscorso, que começa por questionar o sentido do prêmio e da cerimônia em que acontece. (PARRA, 2011, 1083-1084)¹³²

Desde a perspectiva da instituição literária, os antidiscursos oferecem uma condição mais literária do que o texto em seu contexto sociocultural. A condição metapoética é revelada por Parra já no discurso “Mai, mai, peñi. Discurso de Guadalajara” quando apresenta os modos como deve expressar-se um discurso (trechos II, III e IV). O antidiscorso se trata, certamente, de uma reescrita de um gênero que goza de certo prestígio social, desenvolvido para atender contextos específicos e envolver um grau determinado de solenidade e que, ao mesmo tempo, responde a características estruturais específicas, mas que incorpora de maneira paródica os discursos de sobremesa, próprios da cultura chilena em expressar agradecimento ou elogio de maneira espontânea e associado a uma linguagem nada solene.

De acordo com Carrasco:

O antipoema, como sabemos, é uma variedade de texto poético constituído por um texto ou um complexo discursivo conformado por um conjunto variável de textos e/ou fragmentos textuais de origem e natureza variados, unificado por operações transtextuais de duplicação, inversão e deformação satírica de seus modelos.¹³³ (CARRASCO, 2003, p. 13)

Por outra parte, as incoerências, a linguagem muitas vezes inadequada ao contexto discursivo, as alusões a situações e personagens, muitas vezes de maneira insolente, as piadas,

¹³² “Él se propuso eludir las verdades solemnes. Y preparó un discurso sorpresa, un discurso “que se niega a sí mismo”, un discurso polifónico y no monológico, un metadiscorso, repleto de alusiones a la circunstancia misma de tener que prepararlo; en definitiva: un antidiscorso, que empieza por cuestionar el sentido del premio y de la ceremonia misma en que es concedido”.

¹³³ “El antipoema, como ya sabemos, es una variedad de texto poético constituído por un texto o un complejo discursivo conformado por un conjunto variable de textos y/o fragmentos textuales de variado origen y naturaleza, unificado por operaciones transtextuales de duplicación, inversión y deformación satírica de sus modelos.”

as frases feitas rompem de vez com a solenidade que demanda o momento e com os preceitos sobre a escrita e a recepção dos textos e suas convencionalidades.

Conforme Rocca (2012, p. 11), o texto antipoético demanda uma interpretação hermenêutica pós-moderna, pois ele não está desvinculado de outros elementos textuais e não textuais os quais se articulam a fim de que no conjunto construam um sentido mediante uma série de formas discursivas que permitam conciliar as contradições presentes.

Será o conjunto de aspectos e elementos de ordem discursiva que colocaram o antidiscurso como um projeto demolidor da tradição literária, objetivo permanentemente presente na obra parriana. Seu antidiscurso, nessa nova proposta textual – propondo-a como um novo gênero – e de acordo com Carrasco (2003, p. 09), coloca em xeque “a influência, o sentido e a validação de conceitos como verossimilhança, realismo, ficção, referente, veracidade e a conexão necessária com determinadas classes de oralidade e escrita”¹³⁴.

Em conformidade aos editores de *Nicanor Parra y algo +*, Niall Binns e Ignacio Echeverría:

Nicanor Parra recorreu a essa forma de discurso para resolver o “mico” que supõe pronunciar em público um discurso destinado a agradecer um prêmio ou comemorar uma efeméride. O que inicialmente podia ser uma simples estratégia para escapar do problema, logo se tornou em solução para eliminar muitas das tendências latentes desde muito antes da antipoesia, algumas aparentemente contraditórias. Dessa maneira, a recuperação do ‘eu’ se realiza através da linguagem impessoal, pois é a língua da tribo; a pompa do poeta homenageado é desativada pelo humor, o paradoxo, a paródia e uma sorte de terrorismo verbal que alterna com um olhar panorâmico, sobre o leitor, na medida em que se antecipa a suas intenções.¹³⁵ (BINNS E ECHEVERRÍA, 2011, p. 1081)

Sem dúvida, os aspectos que rodeiam a composição de “Mai, mai, peñi. Discurso de Guadalajara” abrem espaço para um novo e inovador projeto de escrita e de leitura. Da mesma forma que a antipoesia se propôs a realizar uma ruptura com o cânone literário moderno/vanguardista, os antidiscursos – em uma superação da própria escrita antipoética – presta-se para realizar novamente a tarefa de dessacralizar e colocar em crise o cânone literário contemporâneo.

¹³⁴ “[...] la influencia, el sentido y la validez de conceptos como verosimilitud, realismo, ficción, referente, veracidad, y su conexión necesaria con determinadas clases de oralidad y de escritura”.

¹³⁵ “Nicanor Parra recurrió a esta forma de discurso para resolver el “papelón” que suponía tener que pronunciar en público un discurso destinado a agradecer un premio o conmemorar una efeméride. Lo que en principio pudo ser una simple estrategia para escabullir el bulto, se convirtió enseguida en la solución para anular muchas de las tendencias latentes desde mucho atrás en la antipoesia, algunas de ellas aparentemente contradictorias. Así, la recuperación del yo se realiza por medio de un lenguaje en buena medida impersonal, pues se trata de la lengua de la tribo; la pomposidad del vate homenageado se desactiva mediante el humor, la paradoja, la parodia, y una especie de terrorismo verbal alternando con una mirada panorámica, sobre el lector, en la medida en que se adelanta a las intenciones de éste.”

4.4 A TRADUÇÃO DE “MAI, MAI, PEÑI. DISCURSO DE GUADALAJARA” (1991)

A obra e a tradução de “Mai, mai, peñi. Discurso de Guadalajara” de Nicanor Parra, motivo desta dissertação, não serão disponibilizadas em respeito aos direitos autorais, de acordo à Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998.

A partir da discussão teórica envolvendo a obra parriana e a constituição do antidiscurso, enquanto projeto antiliterário de Nicanor Parra, procedemos aos comentários da tradução, cumprindo, dessa maneira, com o propósito deste projeto.

5 ANÁLISE DAS DECISÕES TRADUTÓRIAS DO ANTIDISCURSO “MAI, MAI, PEÑI. DISCURSO DE GUADALAJARA”, DE NICANOR PARRA.

No presente capítulo, analisarei as decisões tradutórias do espanhol do Chile para o português do Brasil que tomei na tradução de “Mai, mai, peñi. Discurso de Guadalajara”, como mencionado no capítulo anterior, o antidiscurso inaugural da obra *Discursos de Sobremesa* (2006), de Nicanor Parra.

Antes de introduzir os comentários da tradução, é importante mencionar que o poeta Nicanor Parra, mais do que nos apresentar uma obra jocosa que se constrói pela ironia, o sarcasmo e um profundo sentido do humor, desvenda-nos uma poesia que vence a aparente simplicidade da linguagem para nos colocar frente a frente a uma composição de profunda complexidade.

O antidiscurso nos surpreende pela ambivalência; de um lado, desempenha-se na qualidade de discurso que atende o rigor da cerimônia literária, de outro, rompe com as regras estabelecidas pelo protocolo e pela convenção do gênero textual, principalmente pela condição da linguagem, em boa parte de registro coloquial. Linguagem pela qual o antipoeta demonstra seu profundo sentido de chilenidade, negando-se à artificialidade.

As escolhas tradutórias precisam se posicionar pelas condições que o próprio texto propõe. Neste caso, encontram-se ancoradas principalmente em dois eixos: i) pelas características da linguagem aplicada que, por vezes, organiza-se para atender à formalidade, lugar em que se encontram as características estruturais do gênero enquanto discurso; em outros momentos, a linguagem informal, que por vezes ultrapassa os limites do bom dizer e que compreende um dos aspectos que, em parte, constroem a antipoesia e; ii) a composição escritural do texto que inclui as vozes dos distintos personagens que são convocados no texto, assim como os recortes textuais que construirão a intertextualidade.

O tecido textual é altamente dinâmico, pois não obedece a um único tom. Transforma seu discurso em uma verdadeira experiência e, nessa empresa, o leitor/ouvinte é parte fundamental na construção dos sentidos. Não há outra opção a não ser participar do verdadeiro jogo da antipoesia que surpreende a cada instante, que fala sério e ao mesmo tempo brinca, que elogia e logo ofende, que provoca o riso e logo silencia.

A partir das características que rodeiam os antidiscursos, as decisões tradutórias se tornam desafiantes. Primeiramente, porque os mecanismos linguísticos em que se constrói o antidiscurso se constituem a partir dos fundamentos da escrita antipoética; segundo,

defrontamo-nos com um novo gênero, ambivalente e flutuante, ou seja, que foge da tessitura do texto entendido como discurso social para se tornar um novo gênero; e terceiro, é preciso prestar atenção às diferentes vozes que são evocadas, algumas delas de maneira explícita e outras implicitamente; quarto, a experiência tradutória não poderia permitir-se deixar de lado os aspectos culturais que circundam o antidiscurso, pois, afinal de contas, Parra se expressa de acordo às características próprias da fala da sua nação. Por isso, a presença da frase feita e dos coloquialismos são uma constante ao longo do texto.

Antes de abordar a tradução propriamente dita, considero que entendermos a língua apenas como mecanismo de comunicação resulta em uma visão muito restrita. Quando desconsideramos que ela se constitui formalmente nos mais diversos discursos, desconsideramos a sua realização que se constrói histórica e culturalmente. Nos estudos discursivos, conforme Orlandi (2005, p. 19), forma e conteúdo são inseparáveis e é importante considerar a língua como acontecimento. Enquanto sujeitos, não apenas transmitimos ou comunicamos e recebemos informações; enquanto sujeitos somos afetados pelos sentidos que a língua mobiliza. Portanto, os efeitos são produto das relações de sujeitos e sentidos (ORLANDI, 2005, p. 21).

O que acontece no trânsito de um texto de uma língua para outra? De que maneira, nesse trânsito, os muitos sentidos são mobilizados? São alguns dos questionamentos que aparecem na atividade de traduzir. De acordo com Souza (2014, p. 16) “redizer, reenunciar noutra língua, ou repetir em um modo estrangeiro de dizer, eis uma definição possível da experiência de traduzir”.

No caso específico do antidiscurso, mais do que apresentar uma outra cultura sem apagamentos, o propósito é (re)criar condições para uma aproximação do leitor brasileiro aos mecanismos que Nicanor Parra constrói, ao longo de muitas décadas, na sua antiliteratura. Poderíamos compreender a tradução do antidiscurso como uma domesticação? Não pretendemos que a tradução soe como algo natural e fluente para o leitor brasileiro, porém que apresente as características antipoéticas que cativaram e ainda cativam o público chileno.

O antidiscurso, como abordado nos capítulos anteriores, é um grande desafio para a tradução. Primeiro, pelas claras intenções de Parra ao determinar que persegue apresentar uma linguagem da luz, ou seja, que se revele a todos. Nesse sentido, a fala “chilensis”, como costumam os chilenos denominar a sua forma especial de expressar-se, reside no uso da frase feita, dos coloquialismos e neologismos próprios da idiossincrasia dessa nação. Esses elementos

colocam a tradução diante de acontecimentos culturais impossíveis de ignorar e que a desafiam para encontrar caminhos que reservem ao leitor brasileiro uma experiência textual única.

O antidiscurso, ademais, desafia os convencionalismos do gênero discursivo que se apega aos formalismos, tanto da linguagem quanto da forma, abandonando a construção em prosa para organizá-lo em versos que, de fato, não rimam, porém, apresentam métrica muito próxima ao decassílabo em português, levando em conta que há diferenças entre a contagem métrica da língua portuguesa e espanhola. Inicialmente, a preocupação pela aproximação métrica foi levantada, e iniciamos a tradução cuidando desse aspecto.

Mas, na medida em que adentrávamos no texto, a linguagem coloquial nos desafiava. A métrica se viu comprometida e a decisão foi trazer essa linguagem à tradução, por esse motivo deixamos de atendê-la com rigor. Insistir em prosseguir com a metrificacão significaria romper com o objetivo primordial do antidiscurso: com o uso da linguagem coloquial e com a aproximação do texto literário ao público comum. Com isso não queremos dizer que ela não seja importante, tanto que não a ignoramos nos textos de índole musical. Porém, demandaria um trabalho delicado e cuidadoso que dificilmente conseguiríamos alcançar no tempo em que nos propusemos para realizar nossa tradução. Por esse motivo, a tradução de “Mai, mai, peñi. Discurso de Guadalajara” se concentrará primordialmente no jogo proposto pela linguagem antipoética.

Neste capítulo, vamos nos concentrar e analisar o processo tradutório a partir de recortes extraídos do texto de partida, colocados lado a lado ao resultado tradutório. Por necessidade metodológica, este segmento de análise, será dividido a partir dos vários aspectos que envolvem a leitura de “Mai, mai, peñi. Discurso de Guadalajara”. Primeiro abordamos os elementos intertextuais (5.1.1), sejam eles fragmentos retirados de textos literários, não literários, incluindo os próprios artefatos publicados ao longo da produção literária de Nicanor Parra e abordamos as relações polifônicas presentes no antidiscurso (5.1.2). Em seguida, nos encaminhamos para os termos próprios da fala chilena (5.2). A análise se direcionará depois para as frases feitas (5.3) e à procura de uma escolha propícia em português (5.3.1 e 5.3.2). A seguir são analisados os neologismos (5.4), os estrangeirismos e as fontes nativas (5.5) e os termos matemáticos (5.6) usados por Parra no antidiscurso. Na sequência, são explicitados alguns casos que apresentam condições especiais em que a tradução foi condicionada a uma análise mais detalhada (5.7). Por último, a discussão conclui com a análise das notas de rodapé como mecanismo de mediação na condução ou orientação do leitor por meio do enredo textual (5.8).

5.1 TRADUÇÃO E INTERTEXTUALIDADE NO ANTIDISCURSO PARRIANO

De acordo com o abordado no capítulo primeiro desta dissertação, a intertextualidade na antipoesia, e em especial no antidiscurso parriano, conforma uma das principais características e pilares do tecido textual. Recortes ou retalhos vindos das mais diversas fontes literárias e não literárias são a base constitutiva de “Mai, mai, peñi. Discurso de Guadalajara”.

5.1.1 A intertextualidade

A intertextualidade, enquanto termo linguístico, significa o entrecruzamento e a relação que se estabelece entre diversos textos. Cumpre um papel importantíssimo no processo que guia a interpretação e a construção de sentidos veiculados no novo texto. Dessa forma, a noção de tecido se organiza pelos elementos textuais que dialogam entre si. O que poderia ser uma cópia, torna-se um novo produto, visto que o processo intertextual reorganiza os valores de sentido dos textos originais.

Esse complexo mosaico textual construído por Nicanor Parra nos propõe realizar, de igual modo, a tradução pela extração e colagem dos muitos fragmentos que o texto apresenta. Assim, a estratégia tradutória adotada frente à intertextualidade parriana é também a construção de uma intertextualidade tradutória (sempre que possível), com a procura e inserção de traduções já realizadas dos fragmentos presentes no texto a traduzir. Nesse sentido, antes de partir para a tradução, foi necessário que nos concentrássemos em três aspectos: i) identificar os textos (implícitos e explícitos) presentes no antidiscurso; ii) identificar a origem, seja literária e não literária; iii) encontrar possíveis traduções publicadas no Brasil e seus tradutores.

A estratégia textual de Parra é construir um texto discursivo com textos que representam, de fato, a instituição literária. Esses fragmentos ou recortes são habilidosamente orquestrados por Parra ao ponto de construir um texto absolutamente coerente.

É possível identificar no antidiscurso, de maneira explícita, quatro trechos que se apresentam como recortes literais¹³⁶. O primeiro está presente no trecho XL, *La Mujer* (PARRA, 2006, p. 57) e trata-se de um fragmento literal de *A Carta do Vidente*, do simbolista Arthur Rimbaud. Apesar da literalidade, não poderíamos afirmar que Parra comete plágio, pois

¹³⁶ Os trechos que serão mencionados, também serão retomados e seus fragmentos serão postos lado a lado ao texto traduzido para ilustrar o sentido polifônico que apresenta e a maneira como a tradução se configurou a partir desse aspecto. A fim de evitar a repetição dos trechos, optei neste momento, por mencionar a condição de intertextualidade e as decisões que se envolveram no processo tradutório.

anuncia no próprio trecho esse recorte, dizendo *Comillas* (Aspas). A procura por uma tradução ao português desse texto levou-nos até a tradução de Leo Gonçalves, em ano indeterminado. Como mencionado, decidimos por nos apegar à dinâmica textual de Parra, recortar e introduzi-lo no texto em tradução.

O segundo encontra-se no trecho VI que faz alusão à música “Me he de comer esa tuna”, de Jorge Negrete. O terceiro texto a ser identificado, encontra-se no trecho XLI, no qual Parra deseja expressar a comemoração e reproduz um fragmento da canção “Ahora seremos felices”, de Gregório Barrios. É uma música muito conhecida, lançada em 1961 e interpretada ao lado do Trio Irakitan. Barrios, conhecido como o Rei do bolero, residiu no Brasil de 1962 até seu falecimento em 1978. Muitas músicas, Barrios as verteu ao português, porém não há antecedentes da tradução desta música em particular. Desse modo, foi necessário realizar a tradução.

O quarto texto se encontra no trecho XLII, em que introduz literalmente o soneto “Tuércele el cuello al cisne”, escrito em 1914 pelo poeta modernista mexicano, Enrique González Martínez. O soneto toma, nas mãos de Parra, um tom de conselho que orienta a maneira de escrever em bom vernáculo, instruções que supostamente são seguidas por Rulfo, e que, para esse autor, esses pontos são os pilares do seu sucesso. A procura por uma tradução já conhecida no Brasil levou-nos para a tradução de Ivo Barroso, publicada em agosto de 2010, na página do tradutor *Gaveta do Ivo. Poesia e tradução*.¹³⁷

Na intertextualidade, os textos de natureza não literária também tomam lugar no antidiscurso. De maneira explícita encontramos uma fala do personagem conhecido na língua espanhola como *El Chapulín Colorado*, criado e encarnado pelo comediante mexicano Roberto Bolaños, mais conhecido por Chespirito.

Fragmento 1- Trecho XV- Esperaba este premio?

Verso	Espanhol	Tradução ao português
0 1	[...] Chanfle No contaban con mi astucia (PARRA, 2006, p. 30)	[...] Nossa Não contavam com minha astucia

¹³⁷ Nesse site, Ivo Barroso apresenta algumas das suas traduções. Para consultá-lo, encontra-se disponível em: <<https://gavetadoivo.wordpress.com/>>

A fala em português é amplamente conhecida no Brasil, pela tradução da série televisiva exibida, até hoje, pelo canal aberto SBT. É um personagem que atravessou muitas gerações, portanto, encontra-se na memória de muitos adultos e crianças brasileiras. Por esse motivo, a tradução obedeceu a essa lembrança, introduzindo a fala do *Chapolin Colorado* retirada do seriado emitido em português.

No processo intertextual, Parra também recupera os próprios textos. Alguns de seus *Artefactos*¹³⁸ estão presentes inclusive de maneira explícita. Por ora, a obra *Só para maiores de cem anos* é a primeira tradução da antipoesia no Brasil, realizada por Joana Barossi e Cide Piquet, publicada em novembro de 2018, pela editora 34. Porém, ela inclui uma seleção da obra poética, não da obra visual de Parra. E os artefatos ainda não se encontram à disposição do público brasileiro, portanto não há antecedentes de textos traduzidos ao português que possamos inserir para continuar nossa colagem. Para realizamos a tradução nos apegando à dinâmica rítmica ditada pelo texto de partida.

Fragmento 2- Trecho XLIV: Perdone señor Parra

Verso	Espanhol	Tradução ao português
15	El error consistió	O erro consistiu
16	En creer que la tierra era nuestra	Em crer que a Terra era nossa
17	Cuando la verdad de las cosas	Quando que a verdade
18	Es que nosotros	É que nós
19	Somos	É
20	De	Que
21	La	Somos
22	Tierra	Da Terra
	(PARRA, 2006, p. 62-63)	

Nessa tradução, um dos aspectos importantes a ser mencionado é o uso da contração na língua portuguesa da preposição ‘de’ e o artigo definido feminino singular ‘a’. Segundo a gramática normativa “[...] há contração quando, na ligação com outra palavra, a preposição sofre redução” (BECHARA, 2009, p. 302). A colocação independente de preposição e artigo definido na língua espanhola é forçada a realizar a redução que por norma é exigida na língua portuguesa. A partir dessas considerações gramaticais, a tradução foi forçada a realizar a

¹³⁸ Todo o processo criativo antipoético de Nicanor Parra se desenvolveu de maneira ampla e ilimitada. Nesse sentido, os *Artefactos* conformam uma parte importante desse processo, como explicado no capítulo II. Podemos defini-los como unidades mínimas ou fragmentos, que somados a objetos comuns do cotidiano, resultam em dispositivos verbais plenos de significados. Atualmente, a relação texto e objeto pode ser vista nos diversos ambientes virtuais, conhecidos por memes, pois são elementos linguísticos que brincam com a multiplicidade de sentidos, provocando o humor.

contração, impactando na redução de um verso. Porém essa operação não comprometeu a ação descendente que o texto de partida propõe, aspecto muito mais relevante para a tradução e nem o ritmo.

Conforme Ayala (2014, p. 61), o trabalho de fragmentação e de colagem de Nicanor Parra, de inspiração vanguardista muito presente nos diferentes artefatos, coloca-nos frente a um sujeito descentrado, pois fala para uma plateia de modo dramático com o propósito de criticar aspectos da sociedade. Trata-se de um posicionamento político de um sujeito que se nega a apresentar-se como um intelectual munido de um discurso absolutamente coerente e controlado nas esferas culturais e políticas.

O processo de intertextualidade realizado pelo recorte igualmente se realiza pela menção a certos personagens reais e pela criação literária. No fragmento 3, no trecho III, Parra menciona a figura de Karl Marx, (PARRA, 2006, p. 16). Faz referência ao desenvolvimento capitalista e à luta de classes necessária para a mudança e transformação social. Esse fragmento é o recorte e colagem de um de seus artefactos publicados em 1993, na obra *Poemas para combatir la calvicie* (PARRA, 2011, p. 939)

Fragmento 3- Trecho III: De hecho yo estaba preparándome

Verso	Espanhol	Tradução ao português
19	[...]	[...]
20	Estoy sentado al escritorio	Estou frente à minha escrivaninha
21	A mi izquierda los manuscritos del último discurso malo	À esquerda os manuscritos do último discurso ruim
22	A mi derecha los del primer discurso bueno	À direita os do primeiro discurso bom
23	Acabo de redactar una página	Acabo de redigir uma página
24	Mi problema es el siguiente	Meu problema é o seguinte
25	Dónde la deposito madre mía!	Meu Deus, onde a coloco!
26	A la izquierda? A la derecha?	À esquerda? À direita?
26	Caution	Caution
27	El cadáver de Marx aún respira	O cadáver de Marx ainda respira
	(PARRA, 2006, p. 16)	

Nesse trecho, optamos por manter o termo em inglês *caution* para garantir o efeito de sentido, aspecto a ser abordado mais adiante, no ponto sobre estrangeirismos. A menção a esse artefato é uma estratégia de Parra para criar um jogo de sentidos com os termos anteriormente mencionados, “izquierda” e “derecha”, denotando o viés político do texto.

Um outro texto que aparece de maneira explícita, um verdadeiro recorte se encontra presente no trecho V. De acordo com Echeverría e Binns (2011, p. 1086), esse poema é parte da obra *Poemas para combatir la calvicie*, de 1993, que se refere à grande poetisa chilena,

Gabriela Mistral, a primeira a ser galardoada com o Prêmio Nobel de Literatura no Chile, em 1945.

Fragmento 4- Trecho V: Para entrar en confianza

Verso	Espanhol	Tradução ao português
8	[...] Yo soy Lucila Alcayaga	[...] Eu sou Lucila Alcayaga
9	Alias Gabriela Mistral	De pseudônimo Gabriela Mistral
10	Primero me gané el Nobel	Primeiro ganhei o Nobel
11	Y después el Nacional	E depois o Nacional
12	A pesar de que estoy muerta	Ainda que morta
13	Me sigo sintiendo mal	Continuo aborrecida
14	Porque nunca me entregaron	Porque nunca me deram
15	El Premio Municipal	O Prêmio Municipal
	[...]	[...]
	(PARRA, 2006, p. 18)	

Na tradução da linha 13, a expressão “sentirse mal”, conforme o *Diccionario de Chileno Actual* (2013, sem paginação), significa estar cabisbaixo, com problemas que o incomodam. No espanhol chileno, a frase é uma expressão verbal. Para o português brasileiro, o sentido é recobrado no adjetivo “aborrecido(a)” que, de igual maneira, expressa um sentimento de tristeza, descontentamento ou depressão. A tradução respeita, de igual modo, as mesmas sete sílabas métricas que se apresentam no espanhol, considerando que, no português, a contagem métrica se realiza até a última sílaba tônica do verso. Já no espanhol se realiza em sete sílabas mais uma, constituindo, assim, oito sílabas ao todo.

No fragmento 5, retiramos parte do trecho XXVI para deixar em evidência um dos cartões postais que compõem a obra *Artefactos*, de 1972.

Fragmento 5- Trecho XXVI: Rulfo tiene sobre los poetas convencionales.

Verso	Espanhol	Tradução ao português
8	[...] El que no se menea es vaca	[...] Aquele que não rebola é vaca
9	Claro	Obvio
10	Porque la gente no habla en verso	Porque as pessoas não falam em verso
	[...]	[...]
	(PARRA, 2006, p. 132)	

A tradução com o objetivo de prender os sentidos veiculados por Parra nesse artefato entendeu que o termo “menear”, conforme a edição virtual do *Diccionario Salamanca de la Lengua Española* (2015, sem paginação), significa mover uma parte do corpo de um lado para outro, inclusive os animais. As possibilidades na língua portuguesa, dentro do repertório padrão,

são mais restritas e, na procura por aproximar-se da métrica do artefato e do seu sentido, a decisão foi recorrer a um termo do coloquial, “rebolar”.

Um segundo aspecto foi seguir a lógica do tom utilizado por Parra por meio do termo “claro”. A palavra expressa a evidência da razão que vem da continuação “porque la gente no habla en verso”. Conforme o *Diccionario de la Lengua Española* (2015, sem paginação), denota uma verdade clara e manifesta. Nessa condição, o termo “obvio”, de acordo com o *Dicionário online da Língua Portuguesa, Michaelis* (2109, s/p), oferece uma noção de verdade patente e evidente. Dessa forma, não nos deixou dúvida em relação ao termo aplicado na linha 9, do trecho XXVI.

Avançando pelo texto, encontramos-nos com outros artefatos. No trecho XXXVII, *Frases Pa(r)ra el bronce* (2006, p. 53-54) em que, dos cinco trechos anunciados e numerados por Parra, dois são efetivamente artefactos.

Fragmento 6- Trecho XXXVII: Frases Pa(r)ra el bronce

Verso	Espanhol	Tradução ao português
05 06 07 08	[...] 2 Consumismo serpiente Que se traga a sí misma x la cola (PARRA, 2006, p. 53)	[...] 2 Consumismo víbora Que engole a si mesma pela cauda
21 22 23 24	[...] 5 Tercer y último llamado Individualistas del mundo uníos Antes que sea demasiado tarde (PARRA, 2006, p. 54)	[...] 5 Terceiro e último chamado Individualistas do mundo uni-vos Antes de que seja tarde demais

O primeiro (versos 05 a 08) é parte da obra *Páginas en blanco*, publicado em 2001. O segundo (versos 21 a 24) será publicado em 1983, na obra *Guatapiques*. Como observamos, o dialogo textual que se estabelece com outros textos não só se organiza entre textos de outras autorias, mas se constitui também na autorreferencialidade (ALONSO, 1978, s/p), mediante a introdução de alguns de seus artefactos publicados em diferentes períodos recuperados e, em alguns casos, remixados ou modificados. No caso dos textos mencionados no fragmento 6, o primeiro caso, linha 06, pertence a *Consumismo*, publicado na obra *Ecopoemas*, em 1983.

Tabela 1- Paralelismo estabelecido entre artefactos publicados em *Ecopoemas* e *Guatapiques*, ambos no de 1983, e o antidiscurso “Mai, mai, peñi. Discurso de Guadalajara”, em 2006.

ECOPOEMAS, (1983)	MAI, MAI, PEÑI (2006)
Consumismo derroche despilfarro serpiente que se traga a sí misma x la cola (PARRA, 1983)	Consumismo serpiente Que se traga a sí misma x la cola (PARRA, 2006, p. 53)
GUATAPIQUES (1983)	MAI, MAI, PEÑI (2006)
Capitalistas e Socialistas del mundo uníos antes que sea demasiado tarde (PARRA, 1983)	Tercer y último llamado Individualistas del mundo uníos Antes que sea demasiado tarde (PARRA, 2006, p. 54)

Da mesma forma, no trecho XXXIX (2006, p. 56), Parra aplica um artefato publicado em 1972, na obra *Artefactos Visuales*. Trata-se de uma reação muito incomum, dentro do contexto de um discurso acadêmico, pois incorpora um termo de baixo calão. A ousadia pode ser entendida como a intenção de retirar de seus ouvintes/leitores a posição confortável em que se encontram, uma posição passiva que Parra não admite do seu receptor. Na intenção de acordá-lo, o termo nada acadêmico funciona como estratégia para esse objetivo. Compreendendo esse mecanismo, a decisão tradutória foi por manter esse tom de ousadia. Desse modo, os parâmetros da escolha também se centraram em um termo que sombreasse as necessidades e características da linguagem antipoética que se concentra em incorporar a língua falada ao texto poético.

Nesse sentido, o tom veiculado pelo termo “porra” atende à necessidade de remexer, comover e acordar o ouvinte/leitor diante do contexto de rigor que supõe o discurso acadêmico. O termo “merda” poderia ser uma possibilidade, porém consideramos que seu tom não provocaria a reação que Parra espera do ouvinte/leitor, enfraquecendo as reais intenções em provocá-lo e incomodá-lo.

Fragmento 7- Trecho XXXIX: Silencio Mierda

Versos	Espanhol	Tradução ao português
01	SILENCIO MIERDA	SILÊNCIO PORRA
02	¡Con 2000 años de mentira basta!	Com 2000 anos de mentira chega!

(PARRA, 2006, p. 56)

O processo intertextual também se realiza pela colagem que Parra retira de algumas músicas de índole popular conhecidas do público em geral, principalmente do público mexicano. Destacam-se as letras do cantor e ator mexicano Jorge Negrete, *Me he de comer esa tuna*, presente no apartado VI que inicia com um fragmento dessa composição. Da mesma maneira, o trecho XLI é encerrado por um fragmento da música *Ahora seremos felices*, do cantor, também mexicano, Gregorio Barrios. Em se tratando de letras de música, foi necessário, nesse momento, atendermos aos aspectos métricos que pudessem manter a condição musical. Para isso, tentamos nos aproximar da métrica estabelecida na língua de partida. Parra utiliza o verso livre, porém há uma tendência no uso do endecassílabo que, no português, equivale ao decassílabo.

Tabela 2- A intertextualidade na introdução de letras de músicas

Espanhol	Português
VI Pedro Páramo	VI Pedro Páramo
<i>Guadalajara en un llano</i> <i>México en una laguna</i> (PARRA, 2006, p. 20)	<i>Guadalajara em um plano</i> <i>México dentro de um pântano</i>
Espanhol	Português
XLI En resumen	XLI Certo
Ahora sí que seremos felices Ahora sí que podremos cantar Aquella canción que dice así Con su ritmo tropical (PARRA, 2006, p. 58)	Agora sim que seremos felizes Agora que poderemos cantar Aquela canção que nos diz assim Com seu ritmo tropical

Nicanor Parra e sua estratégia intertextual poderia ser interpretada ou entendida erroneamente pelo que consideramos plágio. Afinal de contas, Parra introduz alguns recortes sem identifica sua autoria e nem sua fonte. No terreno antipoético parriano, a intertextualidade passa a constituir-se em parte do processo de experimentação textual pela colagem. Portanto, podemos compreender que o processo consiste em ressignificar textos que se encontram na memória do autor e de seu público, sejam textos de ordem literário ou não que, ao participarem de um novo contexto, neste caso para compor um antidiscurso, adquirem novos sentidos.

5.1.2 A Polifonia

No texto antidiscursivo surpreende a participação ativa de muitos dos personagens presentes na obra, vindos de diversos textos e convocados por Parra. O antidiscurso, assim, transforma-se em um grande cenário em que essas figuras ganham presença e voz ativa. Referimo-nos à presença da polifonia – conceito levantado por Bakhtin na análise das obras de Dostoiévski e Rabelais, tema tratado no capítulo II, dessa dissertação.

Parra convoca personagens que dialogam entre si e que, ao mesmo tempo, não dependem da ação do antipoeta, pois guardam absoluta independência. Será o caso dos personagens retirados da obra de Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (1955). Entre eles constam o próprio Pedro Páramo (trechos VI, XXI, XXVIII e XXXV), homem de riquezas e muito temido por todos em Comala; Juan Preciado (trecho XXII), filho de Pedro Páramo e de Doloritas Preciado, que na obra vai em busca de seu pai após a morte da sua mãe sem saber que já tinha falecido há muito tempo; Susana San Juan (trechos VI e XXXIV) é o grande amor de Pedro Páramo; Bartolomé San Juan (trecho VI), o pai de Susana, mas que abusa sexualmente dela, e que Pedro Páramo manda assassinar; o Padre Rentería (trecho XXXIV), um homem de Igreja desprezível; Justina (trecho XXX) que cuidou de Susana logo depois da morte da mãe da menina; Florencio (trecho VI), o verdadeiro amor de Susana San Juan. A obra se ambienta em Comala, cidade inventada por Rulfo, e seus habitantes estão todos mortos. Nesse sentido, Parra estabelece um paralelismo entre *Pedro Páramo* e *Hamlet*, de William Shakespeare.

Nicanor Parra prepara o cenário para convocar os personagens que mobilizam o enredo de *Pedro Páramo*. A fala dos personagens se destaca, principalmente, no trecho VI (2006, p. 20 e 21), constituído por quatro trechos em que as vozes das personagens dialogam livremente e com total autonomia.

O diálogo é estabelecido entre Susana San Juan e seu grande e verdadeiro amor, Florencio (Trecho VI, excerto 1 e 2, p. 20). Logo e inesperadamente, o diálogo dá vez a Bartolomé San Juan (Trecho VI, excerto 4, p. 20), pai de Susana, despedindo-se da filha. Todos afirmam estarem mortos. Dessa maneira compreendemos que são suas almas que dialogam.

Fragmento 8- Trecho VI: Pedro Páramo

Verso	Versão Espanhol	Tradução ao Português
01 02	<i>Guadalajara en un llano México en una laguna</i>	<i>Guadalajara em um plano México dentro de um pântano</i>

03	1	1
04	No pienses más en mí Susana	Para de pensar em mim Susana
05	Te lo suplico	Te imploro
06	Sabes perfectamente que estoy muerto	Sabes muito bem que estou morto
07	30 años que llevo bajo tierra	Há 30 anos que estou enterrado
08	Tu segundo marido sufre mucho por tí	Teu segundo marido sofre muito por tí
09	Terminará volviéndose loco	Acabará louco
10	Si continuas tú delirando conmigo	Se continuares delirando por mim
11	Ordenará matarte seguramente	Mandarà matar-te com certeza
12	Sabes que es un hombre decidido	Sabes que é um homem decidido
13	Nunca lo llamas por su propio nombre	Nunca o chamas pelo nome
14	No puede ser Susana	Não é possível Susana
15	No puede ser	Não é possível
16	En vez de Pedro le dices Florencio	Em lugar de Pedro, o chamas de Florencio
17	Y en el momento más inoportuno...	E no momento menos oportuno...
18	2	2
18	Yo también estoy muerta Florencio	Eu também estou morta Florencio
20	Tengo la boca llena de tierra	Tenho a boca cheia de terra
21	Pero me es imposible olvidarme de tí	Mas não consigo te esquecer
22	Tú me descuartizaste	Você me esquartejou
23	No siento nada por Pedro Páramo	Não sinto nada por Pedro Páramo
24	Si me casé con él fue de puro miedo	Se casei com ele foi só de medo
25	Tú lo sabes perfectamente bien	Você sabe perfeitamente disso
26	Nos hubiera hecho matar a todos	Ele teria mandado matar todos nós
27	3	3
28	Susana amor mío!	Susana, meu amor!
29	4	4
30	Te repito Susana	Te digo de novo Susana
31	Que no me digas más Bartolomé	Que não me chames mais de Bartolomé
32	Soy tu padre San Juan	Sou teu pai, San Juan
33	Y tú eres mi hija legítima	E você é minha legítima filha
34	Acaban de matarme Susana	Acabam de matar-me Susana
35	Por orden de tu propio marido	Por ordem do teu próprio marido
36	Celos...	Ciúmes...
37	Alguien le dijo que éramos amantes	Alguém disse que éramos amantes
38	Sólo quería despedirme de tí	Só queria me despedir de você
39	Perdona que te importune	Perdoa-me por te importunar
40	Mí cadáver está a medio camino	Meu cadáver está no caminho
41	Entre Sayula y Comala me oyes?	Entre Sayula e Comala, estás ouvindo?
42	Ay!	Ay!
43	Los zopilotes ya me arrancaron los ojos	Os urubus já me arrancaram os olhos
44	Si te parece da cuenta a la comandancia	Se puderes dá aviso à policia
45	Para que se me entierre como es debido	Para que me sepultem como deve ser
	(PARRA, 2006, p. 20-21)	

No trecho XXI (PARRA, 2006, p. 36), o próprio Pedro Páramo aceita o convite do antipoeta, dizendo *Pido la palabra*. Logo se identifica e fala da sua moléstia com Rulfo, pois sua situação, enquanto personagem, na obra que leva seu nome, não é das melhores. Na sua condição de analfabeto, assim se declara, recusa-se a ler Rulfo, só lerá os próprios sonetos.

Para Nicanor Parra, a poesia deve estar ao alcance do indivíduo comum. Para isso, a linguagem coloquial e não artificial é o mecanismo que coloca esse indivíduo dentro da obra literária. Se esse é o objetivo pelo qual Parra trabalha, todos os aspectos que envolvem a fala cotidiana devem ser levados em conta. No trecho VI, a fala dos personagens obedece, pronominalmente, à segunda pessoa do singular com o uso extensivo de "tú" (pronome) e "tu"

(possessivo), revelado pela presença explícita desses elementos e pelas suas formações verbais. Isso, basicamente, porque o contexto comunicativo é familiar e íntimo.

Se comparado ao português brasileiro, a informalidade em boa parte do território nacional se centra no uso extensivo do pronome “você”, porém as pesquisas sociolinguísticas variacionistas mostram que esse pronome admite estilisticamente o uso dos possessivos de segunda pessoa do singular “teu(s)/tua(s)”. Conforme Arduin:

[...], em estudo piloto sobre os possessivos de segunda pessoa com dados das cidades de Florianópolis, Blumenau e Chapecó, pertencentes ao banco de dados VARSUL, encontrou 138 ocorrências, sendo 81% (112 ocorrências) com o possessivo *teu* e 19% (26 ocorrências com o possessivo *seu*). Baseando-se nestes resultados, constatou que os informantes catarinenses têm clara preferência pela utilização do possessivo *teu*, e também que as questões de familiaridade, intimidade e formalidade são determinantes na variação dos possessivos de segunda pessoa. (ARDUIN, 2005, p. 34)

Ardui (2005, p. 51) revela que, a partir dos seus levantamentos empíricos, há mostras de variação estilística, a qual não podemos ignorar, ou seja, o uso de um possessivo ou outro dependerá da situação. A pesquisadora constatou que o possessivo “teu/tua” é utilizado em discursos realizados entre indivíduos que mantêm relações familiares e íntimas, assim como com colegas de trabalho e amigos. Já o possessivo “seu/sua” é utilizado quando o informante se dirige ao patrão, por exemplo, ou seja, em situações em que não há maior aproximação. Ardui (2005) confirma os resultados da sua pesquisa por alguns dos trabalhos anteriormente realizados por Menon (1995), Menon e Loregian-Penkall (2002), Ardui e Coelho (2004).

Diante desse quadro, para a tradução do segmento quarto do fragmento 8, linhas de 29 a 45, a situação de comunicação está claramente ancorada na relação familiar. E, portanto, constatamos uma situação informal. Bartolomé se dirige a sua filha Susana e o diálogo é afetivo. Como é corrente no espanhol, o uso pronominal é “tú”, concordando com o possessivo “tu(s)” da segunda pessoa do singular. Diante esse quadro, a tradução se orientou a aplicar as condições da fala que caracterizam o contexto familiar e íntimo. Desse modo, a opção foi pelo pronome “você” e as formas verbais de terceira pessoa, mas conservando os possessivos e os pronomes objeto (te / ti) na segunda pessoa do singular, características da fala constatadas nas várias pesquisas sociolinguísticas que observaram, a partir de um viés variacionista, as condições em que os contextos formais e informais acontecem no português brasileiro, principalmente, na região sul do país.

Se a tradução ignorar esse fato sociolinguístico, tornaria a fala entre os personagens extremamente artificial e forçada. Portanto, apegar-nos à norma padrão seria um claro equívoco que colocaria em risco as bases as quais norteiam os objetivos de Parra em apresentar uma literatura voltada para o comum, para a linguagem real.

Já no trecho XL, que fala sobre a mulher, (PARRA, 2006, p. 57) a palavra é cedida a Arthur Rimbaud que falará por meio de um fragmento literal da obra *A Carta do Vidente*, escrita pelo poeta simbolista, em maio de 1871, dirigida a seu amigo Paul Démeny. Para realizar a tradução, como mencionado acima, nesse fragmento se considerou a decisão inicial de proceder com o método da colagem. Dessa forma, o recorte foi retirado da tradução de Leo Gonçalves¹³⁹. Mais do que avaliar se a tradução para o português mantém consonância com o texto de partida escrito em francês, era importante introduzir um trecho em que o público brasileiro reconhecesse a obra e na sua leitura fosse capaz de identificar de maneira clara a obra de Rimbaud.

Fragmento 9- Trecho XL: La mujer

Versos	Em espanhol	Tradução ao português
1	[...] Comillas:	[...] Aspas:
2	Cuando se rompan las cadenas que esclavizan a la mujer	Quando se quebrar a infinita servidão da mulher
3	Cuando ella pueda vivir por sí misma y para sí misma	Quando ela viver para ela e por ela
4	Cuando el hombre	O homem
5	Sujeto abominable hasta aquí	Até aqui abominável
6	La haya liberado	Lhe tendo dado a sua oferenda
7	La mujer también accederá a lo desconocido	A mulher encontrará desconhecido
8	Sus constelaciones de ideas diferirán de las nuestras?	Seus mundos de ideias diferirão dos nossos?
9	Ella hallará también cosas extrañas	Ela encontrará coisas estranhas
10	Insondables	Insondáveis
11	horribles	pulsantes
12	deliciosas	deliciosas
13	Que nosotros sabremos apreciar	Nós as pegaremos
14	Que nosotros sabremos comprender	Nós as compreenderemos
15	(Rimbaud, <i>Carta del vidente</i>)	(Rimbaud, <i>Carta do vidente</i>)
	(PARRA, 2006, p.57)	

Guiados pela mesma proposta, observamos que é possível aplicá-lo a outros trechos. É o caso do trecho XLII, “En resumen”, que será a vez de Enrique González Martínez, grande poeta modernista mexicano que escreveu o soneto “Tuércele el cuello al cisne”. A palavra está cedida em forma de instruções deixadas pelo poeta mexicano e trata do próprio poema. Da mesma forma que procedemos com o texto de Rimbaud, o recorte foi retirado da tradução para o português de Ivo Barroso (2010, sem paginação).

¹³⁹ A tradução completa da *Carta do Vidente* de Rimbaud, de tradução de Leo Gonçalves, encontra-se a disposição na revista virtual *Salamandro*, disponível em: <www.salamandro.redezero.org/carta-do-vidente>.

Fragmento 10- Trecho XLII: Tuércele el cuello al cisne

Versos	Em espanhol	Tradução ao português
1 2 3 4 5	Punto uno: tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje que da su nota blanca al azul de la fuente él pasea su gracia no más, pero no siente el alma de las cosas ni la voz del paisaje	Ponto um: torce o pescoço ao cisne da enganosa plumagem que dá uma nota branca ao azul da corrente; exibe apenas graça e por isso não sente a própria alma das coisas nem a voz da paisagem.
6 7 8 9 10	Punto dos: huye de toda forma y de todo lenguaje que no vayan acordes con el ritmo latente de la vida profunda... y adora intensamente la vida, y que la vida comprenda tu homenaje	Ponto dois: foge de toda a forma e de toda linguagem que não guarde um acorde com o ritmo latente da vida mais profunda... e adora intensamente a vida, e que esta vida compreenda essa homenagem.
11 12 13 14 15 16 17	Y punto final: mira al sapiente búho cómo tiende las alas desde el Olimpo, deja el regazo de Palas y posa en aquel árbol el vuelo taciturno... él no tiene la gracia del cisne, mas su inquieta pupila que se clava en la sombra interpreta el misterioso libro del silencio nocturno	E ponto final: olha a sabia coruja como tatala as asas e sai do Olimpo, deixa o regaço de Palas e pousa numa árvore seu voo taciturno... ela não tem a graça do cisne, mas sua inquieta pupila, que ela crava nas sombras, interpreta o livro misterioso noturno
	(PARRA, 2006, p. 59-60)	

5.2 OS TERMOS POPULARES

Os termos populares constituem um traço linguístico importante no dia a dia da cultura chilena. Parra, em sua chilenidade, incorpora a voz da tribo, criando um espaço de comunicação direta com o leitor (CUADRA, 2012, p. 44). Assim, a introdução de termos populares promove essa aproximação; a poesia, nesse sentido, acolhe àqueles que não pertencem às esferas intelectuais e a torna um bem literário de todos. César Cuadra completará o título de seu livro *La antipoesia de Nicanor Parra* com o subtítulo “*Un legado para todos & para nadie*”, expressando a natureza democrática da antiliteratura parriana.

Ao iniciarmos o levantamento dos termos populares introduzidos por Nicanor Parra no antidiscurso, um ganha notoriedade, é o termo “domingosiete”, presente no trecho XX.

Fragmento 11- Trecho XX- Rulfo se puso firme contra viento y marea

Verso	Em espanhol	Tradução ao português
01 02	Paciencia C/4 años un domingosiete [...] (PARRA, 2006, p.35)	Paciência A cada 4 anos uma surpresinha [...]

A expressão significa, conforme explicado por Echeverría e Binn (2011, p. 1086), produzir uma surpresa incômoda. No Chile e em outros países latinos, conforme o dicionário virtual *Diccionario Actual* (sem ano; sem paginação), o termo vindo dos conquistadores espanhóis expressaria a gravidez de uma jovem solteira. O termo, com o tempo, ganha outro sentido, dando também a entender, de maneira muito irônica, algo tosco e inapropriado de se fazer ou dizer.

O termo, no Brasil, não encontra um outro semelhante ou mesmo uma expressão que ganhe tais proporções. No entanto, a morfologia nos chama a atender à representatividade que, em certas ocasiões, os sufixos de diminuição podem expressar. Nesse sentido, Evanildo Bechara (2009, p. 360- 361) nos adverte que alguns termos, ao incorporar o diminutivo “inho/a”, abrem-se para o sentido pejorativo. Assim, optamos por adotar o termo “surpresa” e incorporar o sufixo “-inha” a fim de criar um termo que nos colocasse diante de uma situação que expressasse o tom irônico e, igualmente, a condição desagradável e inesperada que o termo em espanhol veicula.

Para Parra, brincar com a língua, como sabemos, faz parte do seu jogo. No seguinte fragmento, correspondente ao trecho XLI, na linha 08, deparamo-nos com uma situação muito especial, que nos obriga a um questionamento: será que “irse la bolita” faz parte do repertório linguístico cultural dos chilenos? A busca nos colocou diante dos muitos conceitos que o termo “bola” pode significar no Chile. Mas, apesar de todos os sentidos encontrados, a expressão não foi localizada e nem constatada entre nativos chilenos.

Fragmento 12- Trecho XLI- Bien

Verso	Em espanhol	Tradução ao português
07	[...]	[...]
08	<i>Sursum corda</i>	<i>Sursum corda</i> ¹⁴⁰
09	Ahora sí que se fue la bolita + vale tarde que nunca	Agora lá vai o jogo do bicho + antes do que nunca
	[...]	[...]
	(PARRA, 2006, p.58)	

De qualquer maneira, a situação frasal não apresenta quaisquer condições para uma tradução literal, mas é evidente que existe uma intenção de Parra nessa colocação. O próprio

¹⁴⁰ Locução latina que significa “corações ao alto”. Utiliza-se para animar os espíritos, levantar o ânimo em circunstâncias graves. Os apontamentos sobre a possibilidade de tradução serão tratados em a tradução de termos estrangeiros.

contexto do trecho não deixa pistas para chegarmos a um sentido claro. Com o propósito de encontrarmos seu real significado, a procura se concentrou na gíria mexicana; nesse repertório popular, “la bolita” refere-se ao jogo de apostas conhecido por funcionar de maneira ilegal, consiste na escolha dos jogadores/apostadores de alguns números.

O sorteio segue os números da Loteria Nacional e muitas pessoas fazem suas apostas com a esperança de ganhar algum dia. De acordo com a matéria do jornal *Tabasco hoy*, publicado em 17 de dezembro de 2012, o jogo “la bolita” é uma enorme fraude e representa para “los boliteros”, chamados assim os indivíduos que promovem o jogo, uma interessante fonte de renda. Um dos “boliteros” entrevistados pelo jornal declara que é “um tradicional jogo onde as pessoas apostam qualquer quantia nos números de sua escolha e se acertarem os três últimos números da Loteria Nacional, os jogadores ganharão, no dia seguinte, de acordo com a quantia apostada”¹⁴¹ (TABASCO HOY, 2012, s/p)

Desse modo, optamos por recuperar esse sentido e propor para a tradução uma relação com o jogo do bicho que também acontece de maneira ilegal em todo o Brasil, a exceção do Estado da Paraíba. Suas características são muito semelhantes, ou seja, os participantes escolhem dentre as opções, algumas dezenas ou pares de bichos. O sentido que Parra nos propõe nesse verso, apesar da formação verbal “se fue” estar no pretérito, entendemos que a bolinha já está em jogo, sinalizado pelo advérbio “ahora”. Para preservar esse sentido, optamos por “agora lá vai o jogo do bicho”, transmutando a formação verbal pretérita por uma no presente, de modo que fica em consonância ao advérbio de tempo “agora”.

Vemos, portanto, que o propósito de Nicanor Parra é recuperar a fala do sujeito comum, no antidiscurso, esse objetivo o leva a transitar da mesma maneira pela gíria mexicana. Conforme Juan Gabriel Araya (sem ano, p. 87), é “um texto com vocação americanista”, cujo resgate não tão só está concentrado na identidade nacional, enquanto chileno e sua obra, voltada principalmente para os chilenos, também se volta para a identidade continental pelas relações que estabelece entre a cultura mexicana e chilena.

O labor tradutório atende, basicamente, ao resgate de sentidos que se expressam por termos como “alharaca”, encontrado no trecho XLIV. Segundo o *Diccionario Santillana del Español* (2005, p. 27), o termo se refere a uma demonstração exagerada de um sentimento ou impressão.

¹⁴¹ “un juego tradicional, la gente apuesta lo que quiere a sus números favoritos y si ganan se les paga dependiendo de lo que hayan apostado si le pegan a los últimos tres números del sorteo de la Lotería Nacional, al día siguiente se les paga su premio” (TABASCO HOY, 2012, s/p)

Fragmento 13- Trecho XLIV: Perdone señor Parra

Verso	Em espanhol	Tradução ao português
07 08 09 10	[...] Qué opinión le merece El colapso ecológico del planeta? No veo para qué tanta alharaca Ya sabemos que el mundo se acabó [...] (PARRA, 2006, p.58)	[...] O que você pensa Do colapso ecológico do planeta? Não vejo para que tanto alarde Já sabemos que o mundo acabou [...]

A tradução encontrou um termo similar em português brasileiro “alarde”, porém nada que o considerasse uma expressão de índole popular. Na ausência de algum termo ou expressão que ocupasse o lugar de “alharaca”, escolhemos por usar o termo que igualmente expressa, conforme o *Dicionário Aurélio* (2008, p. 105), algo que se exhibe de maneira ruidosa e ostentosa. O comprometimento se dá no registro e não no sentido expressado em ambos os termos.

Chegando no último trecho do antidiscurso, o termo “huaso” aparece. A palavra, conforme o *Diccionario Santillana del Español* (2005, p. 359), faz referência à figura folclórica do homem de campo. De acordo ao *Diccionario Etimológico de Chile*, disponível em página virtual, a palavra se escreve originalmente “Guaso”. Sua modificação ortográfica foi pela similitude que foneticamente guarda com “hueso”. O mesmo dicionário cita o historiador chileno Vicuña Mackenna para esclarecer que o termo nasce do quéchua e mapuche *huasu*, que significa lombo, referindo-se à parte que corresponde ao corpo do cavalo.

Fragmento 14- Trecho L: Última hora-Urgente

Verso	Em espanhol	Tradução ao português
14	[...] En honor a este huaso mexicano [...] (PARRA, 2006, p.58)	[...] Em homenagem a esse huaso mexicano [...]

A imagem transmitida por esse personagem folclórico chileno, segundo o dicionário virtual *Diccionario Chileno Actual* (2013), corresponde a duas acepções: i) homem simples do campo chileno e; ii) homem ingênuo e iletrado. Reunindo ambos os sentidos, é também possível escutar chamá-lo de “huaso bruto”. Diante das duas acepções e, de acordo ao contexto do antidiscurso, não tivemos dúvida em optar pela primeira significação. O percurso pelo folclore brasileiro nos colocou diante de duas personagens: gaúcho e caipira. Ambas as figuras são representativas do campo/interior brasileiro, a primeira da região sul do Brasil, e a segunda do interior paulista, mas que designa, conforme o dicionário virtual ilustrado *Tupiguarani*, de

forma genérica, os moradores das regiões do Sudeste e Centro-Oeste. Compreendemos que, optando por quaisquer dos dois termos, a opção não consegue representar a totalidade do universo cultural brasileiro. A partir dessa apreciação, optamos por manter o termo, pois através dele preservamos a imagem dessa representatividade/identidade cultural representativa da nação chilena que se funde ao nacionalismo mexicano, como forma de integração latinoamericana.

Rulfo e sua obra representam o resgate da identidade do México e de América Latina, e Parra, nesse sentido, amplia a perspectiva cultural e identitária, organizando uma fusão folclórica nacional. Juan Gabriel Araya dirá que:

Parra transforma Juan Rulfo, com motivo de sua semelhança rural e de profundidade autêntica do seu pensamento, em um “huaso mexicano”, superando, pela justaposição e fusão, a limitação geográfica, a precariedade, o descentramento (ARAYA, sem ano, p. 90)

Quando a tradução entra no território das relações culturais, que é o caso dos termos populares, nada pode ser garantido. Sem dúvida nos coloca frente a muitos conflitos, uma problemática que está na relação língua e cultura. Da perspectiva da tradução, o sobreposição perfeito entre sentidos é inatingível. Nesse sentido, Britto dirá (2016, p. 44) “devemos [tradutores], [...] aprender a conviver com o imperfeito e incompleto”. A partir dessa perspectiva, a semântica dos termos analisados não é perfeita, porém esse desajuste é inevitável. Se o objetivo é colocar o leitor brasileiro frente a uma outra experiência poética, então, as decisões ou soluções tradutórias se deixarão guiar pelos aspectos culturais que coloquem o leitor brasileiro nessa experiência.

5.3 AS FRASES FEITAS DO CONTEXTO POPULAR CHILENO E A PROCURA POR SENTIDOS

As decisões tradutórias também consideraram a aparição de frases feitas. Deve-se atentar que Parra se apresenta diante de um público seletivo, porém, como autor, decide por mostrar-se com as características próprias de um chileno oriundo da região interiorana do sul desse país. Isso significa que se oferece com toda a carga cultural e linguística do chileno comum. A ocorrência e ação das frases feitas têm absoluta relevância enquanto construção de sentidos e, inclusive, grande parte da construção humorística do texto se concentra em muitas delas. Dessa forma, merecem atenção cuidadosa.

A procura tradutória se propôs encontrar outras em que o público brasileiro pudesse se reconhecer. Inevitavelmente, nem todas as soluções cobrem a totalidade de sentidos mobilizada por Parra; contudo, quisemos manter a dinâmica da frase feita e que o leitor brasileiro construísse sentidos coerentes com o texto de partida. Para maior entendimento das análises da tradução das frases feitas, decidimos por dividi-las em dois momentos. Primeiro, abordar-se-ão as frases que não encontram uma aproximação com algumas expressões da fala popular brasileira (5.3.1) e algumas soluções tradutórias foram aplicadas. Em seguida (5.3.2), abordaremos as frases em que, de fato, encontramos aproximações com a língua de chegada.

5.3.1. As frases feitas e o encontro entre a fala chilena e brasileira

O encontro com as frases feitas de cunho cultural inicia logo no trecho V, (2006, p. 18).

Fragmento 15- Trecho V: Para entrar en confianza

Verso	Em espanhol	Tradução ao português
01 02 03 04	Permitaseme recordar unos versos de ciego Que encontré en una tumba abandonada Hacen sus buenos años En el norte de Chile ↑ [...] (PARRA, 2006, p. 18)	Permitam-me lembrar alguns versos de cego Que encontrei em um túmulo abandonado Faz muitos anos No norte do Chile ↑ [...]

Inicial e hipoteticamente, suspeitamos que “versos de ciego” seria uma expressão chilena oriunda do sul do Chile, por conta da origem de Parra. Hipótese que não conseguimos confirmar. Em um segundo momento, pensei a possibilidade de Parra estar se referindo à obra “El Lazarillo de Tormes”, de autoria anônima, porém o esforço nos levou para uma obra teatral com o título *Versos de ciego*, escrita por Luis Alberto Heiremans e dirigida por Eugenio Dittborn, estreada em 26 de abril de 1961, em Santiago do Chile, pelo Teatro Ensayo da Universidade Católica do Chile. A obra trata de três músicos ambulantes na busca por vencer seus próprios limites para alcançar a redenção. O personagem condutor é um cego que orienta sobre acontecimentos futuros.

O verso 4 complementa a suspeita que encontramos no verso 1, que nos orienta para um lugar específico do Chile, que intuímos pelo sinal de ascendência ↑, comum em placas de orientação presentes em rodovias ou espaços de visitação pública. É importante lembrar que o Chile é um país longo e estreito e a orientação geográfica, a partir do centro do país, é

ascendente ou descendente. Na falta de confirmação da nossa suspeita, decidimos manter a literalidade da expressão, a fim de não correr o risco de assumir com verdade um aspecto que se encontra de modo hipotético. Porém, no nosso entendimento, uma nota de rodapé seria necessária para orientar o leitor para essa possibilidade. Mais adiante, nas análises também abordaremos as notas de rodapé como mecanismo de esclarecimento para certas informações de cunho histórico e cultural não usuais no conhecimento do público brasileiro.

Apegando-nos à análise da frase feita, deparamo-nos no trecho VII (2006, p. 22) com a expressão “verdade de Perogrullo”.

Fragmento 16- Trecho VII: No cometeré la torpeza

Verso	Em espanhol	Tradução ao português
01	NO COMETERÉ LA TORPEZA	NÃO COMETEREI O EQUIVOCO
02	De ponerme a elogiar a Juan Rulfo	De começar a elogiar Juan Rulfo
03	Sería como ponerse a regar el jardín	Sería como regar um jardim
04	En un día de lluvia torrencial	Em um dia de chuva torrencial
05	Una sola verdad de Perogrullo ¹⁴²	Uma única verdade irrefutável
06	Perfección enigmática [...]	Perfeição enigmática [...]
	(PARRA, 2006, p.22)	

Nesse fragmento, o desafio maior se concentrou na expressão “verdade de Perogrullo”. Segundo o *Diccionario Santillana del Español* (2001, p. 530), a expressão também é conhecida por “perogrullada” e expressa algo ou “coisa tão conhecida ou verdade tão evidente que é bobo dizer-la”¹⁴³. Segundo o dicionário virtual de definições, no século XIII existiu um homem de nome Pero Grillo, que aparece registrado em documentos na região espanhola de Palencia. Suas obviedades o tornaram muito famoso, a ponto de ser encontrado em grandes obras literárias como *Don Quixote de la Mancha*, de Cervantes e *La pícaro Justina*, de Francisco López de Úbeda. Há teorias que indicam uma versão francesa de Pero Grullo ou Pedro Grillo que seria um chefe militar francês de nome Jacques II de Chabannes. É conhecido também por senhor da La Palice que lutou em nome do rei François I. De acordo com o dicionário do Instituto Universitário de Lisboa, esse senhor era reconhecido pela sua coragem. No dia da sua morte, seus soldados criaram um ingênuo poema que expressava muita obviedade, “O Senhor de la

¹⁴³ “**Perogrullada** s.f. Cosa tan sabida o verdad tan evidente que es tonto decirla. También se dice verdad de Perogrullo. Fam. Perogrullesco”. (SANTILLANA, 2001, p. 530)

Palice/ Morreu em frente a Pavia/ Momentos antes da sua morte, / Podem crer, ainda vivia”. A expressão ganhou valor depreciativo/despectivo.

Na procura por algum termo ou mesmo frase feita em língua portuguesa que veiculasse esse sentido, chegamos à expressão “verdade de La Palice”, que denota uma verdade tão óbvia que se torna ridícula. Em termos de sentido, a expressão se adequa perfeitamente, porém seu uso se encontra presente no contexto peninsular português. Quando abordamos o contexto brasileiro, a expressão carece de qualquer significado ou representatividade. Portanto, na ausência de uma frase que possa tomar seu lugar, optamos por traduzir por “verdade irrefutável”, expressando o inegável frente à obviedade. Idêntico desafio encontramos no trecho XII (PARRA, 2006, 27), ao identificar a expressão “quitado de bulla”.

Fragmento 17- Trecho XII: Reservado

Verso	Em espanhol	Tradução ao português
01	RESERVADO	RESERVADO
02	lacónico	lacônico
03	Quitado de bulla	De pouco envolvimento
04	Tímido	Tímido
05	sin delirio de grandeza	sem delírio de grandeza
06	+ parecía monje taoísta	+ parecia monge taoísta
07	Que compatriota de Pedro Zamora [...]	Que compatriota de Pedro Zamora [...]
	(PARRA, 2006, p.22)	

Conforme o dicionário virtual *Diccionario de chileno actual* (2013), a expressão “quitado de bulla” denota alguém muito reservado, discreto, tranquilo. Inclusive pode denotar timidez. O termo “bulla” se entende como sinônimo de ruído ou barulho, portanto “quitado de bulla” entende-se por todo aquele que evita todo tipo de situações que podem causar constrangimento ou envolvimento com alguma situação ou discussão.

No trecho XVIII, Parra utiliza o termo “plata” para anunciar a unidade monetária. Conforme o *Diccionario de Americanismos, da Real Academia Española- ERA*, a palavra é sinônimo de dinheiro. As muitas denominações que os chilenos têm sobre suas moedas e notas estão associadas a seu surgimento. Em 1818, Chile se torna independente da Espanha e cria sua primeira moeda, o peso cunhado em prata. Assim, frases como “tener plata” estão associados à primeira moeda do país. Com o passar do tempo, o termo deu lugar a outros como “luca”, “gamba” e “veinte”.

Fragmento 18- Trecho XVIII: Qué me propongo hacer con tanta plata?

Verso	Em espanhol	Tradução ao português
1	QUÉ ME PROONGO HACER CON TANTA PLATA? [...] (PARRA, 2006, p.25)	O QUE PRETENDO FAZER COM TANTA GRANA? [...]

Como o termo “plata” constitui, um coloquialismo hispânico, retiramos a possibilidade de traduzi-lo ao português brasileiro por termos como “dinheiro” e optamos pelo termo coloquial brasileiro “grana”.

Continuando nosso percurso pelo texto, outras expressões tomam lugar. Em “Detratores de la poesía” (PARRA, 2006, p. 34), encontramos a expressão “hacer la pelea”.

Fragmento 19- Trecho XIX: Detratores de la poesía

Verso	Em espanhol	Tradução ao português
03 04	Ha quedado de manifiesto Que se le puede hacer la pelea ¹⁴⁴ a la prosa: [...] (PARRA, 2006, p.34)	Ficou manifesto Que é possível enfrentar a prosa: [...]

A pesquisa não nos confirmou se essa frase, de fato, tratava-se de uma expressão. Porém o termo “pelea” nos remete às tradicionais brigas de galo que aconteciam no Chile colonial. Atualmente, é uma prática proibida por lei. O termo encontra seu sinônimo em “lucha” (livre) que nos leva a um espaço de muita violência. Por outra parte, “hacer la pelea” pode ser interpretada como alguém que se propõe a lutar por algo, por algum propósito. Nesse sentido, o repertório lexical do português brasileiro nos oferece o termo “enfrentar”. Para Parra, a prosa sempre ocupou um espaço privilegiado na literatura. Fica claro que no prêmio Juan Rulfo a poesia sai vitoriosa. Nesse sentido, nessa briga, a prosa é enfrentada e vencida.

Na voz de Pedro Páramo, trecho XXI (PARRA, 2006, p. 36), as frases feitas continuam seu aparecimento. A expressão “meter el dedo en la boca” apresenta um tom direto e inclusive agressivo.

¹⁴⁴ Expressão chilena para dizer ‘enfrentar’, ‘encarar’

Fragmento 20- Trecho XXI: Pido la palabra

Verso	Em espanhol	Tradução ao português
14	Él no tiene la culpa de nada	Ele não tem culpa de nada
15	A ustedes probablemente sí	A vocês é possível que sim
16	Pero a nosotros no nos mete el dedo en la boca don Juan [...]	Mas a nós não nos vende gato por lebre seu Juan [...]
	(PARRA, 2006, p.36)	

De acordo ao dicionário virtual *Diccionario de Chileno Actual* (2013), a expressão denota que a pessoa é boba e fácil de enganar. “Vender gato por lebre”, no Brasil, indica-nos igualmente a noção de enganar e frustrar as expectativas de alguém. Apesar da aproximação entre os sentidos transportados por ambas as expressões, algo fica comprometido: o tom veiculado. Como mencionávamos anteriormente, a expressão em espanhol se apresenta diante do ouvinte/leitor de maneira mais agressiva. Já a expressão em português tem seu tom mais amenizado. Apesar do tom não ser idêntico, a solução é plausível.

Outros elementos vão surgindo conforme avançamos pelo antidiscurso. Observamos no trecho XXX (PARRA, 2016, p. 46) que Parra, preparando o momento para mencionar o célebre chefe da Revolução mexicana, Pancho Villa, utiliza a expressão “pelárselas”, uma expressão vernácula de origem mexicana que, segundo o dicionário virtual de *Jergas de habla hispana*, alude ao ato de fugir a toda velocidade, desembestado. Parra, diante de uma plateia internacional, mas predominantemente mexicana, também se aventura ao introduzir elementos da gíria local.

Fragmento 21- Trecho XXX: Hiperrealismo testimonial.

Verso	Em espanhol	Tradução ao português
06	Andan que se las pelan x el paisaje	Vão a toda velocidade pela paisagem
07	Pancho Villa a la vista [...]	Pancho Villa à vista [...]
	(PARRA, 2006, p.36)	

Na sequência, verifica-se que o trecho XXXII se anuncia com uma das expressões mais comuns da fala chilena, “cero problema”. A expressão, encontramos-la como título de outro dos poemas de Parra, presentes na obra *Poemas para combatir la calvicie*, de 1993.

Fragmento 22- Trecho XXXII: Cero problema

Verso	Em espanhol	Tradução ao português
06 07	CERO PROBLEMA [...] (PARRA, 2006, p.48)	SEM PROBLEMAS [...]

A procura por algum termo ou mesmo frase que pudesse expressar a lógica compreendida no espanhol chileno, quando entendida como algo que não representa dificuldades, foi sem sucesso. De acordo ao *Diccionario de la Lengua Española Santillana* (2001, p. 127), o número cero representa valor nulo quando se encontra só ou à esquerda de um outro número. Muitas são as expressões chilenas que utilizam esse número, por exemplo, “ser un cero a la izquierda” (sem utilidade ou alguém que não tem iniciativa); “cero rollo” (sem problema); “estar cero” (sem dinheiro), entre outras. O número, de fato, expressa nulidade. Não conseguimos traduzir esse sentido por meio da expressão numérica, mas o encontramos na preposição “sem”. Dessa forma, não atinamos possibilidade em aplicar algum outro elemento que recuperasse o coloquialismo intencionado de Parra.

Já, no fragmento a seguir, no trecho XLII (PARRA, 2006. p. 59), deparamo-nos com o verso “En buen romance”. Parra, como é habitual na sua escrita, parafraseia muitos dos ditados da fala chilena. Nesse caso, a expressão “hablar en buen chileno” se refere ao modo de dizer, usando as gírias, frases, chilenismos e a maneira de falar dos chilenos, contrariamente de dizer “hablar en buen español”, referindo-se ao claro e bom uso da língua. O paralelismo se estabelece ao manter a imagem de Rulfo e a excelência de suas enaltecidas novelas como representantes da riqueza da língua espanhola. Daí “(hablando) en buen romance”, denominando a própria língua castelhana.

Fragmento 23- Trecho XLII: En resumen

Verso	Em espanhol	Tradução ao português
07 08 09	[...] En síntesis En buen romance voto x Rulfo [...] (PARRA, 2006, p.58)	[...] Em síntese Em bom vernáculo voto em Rulfo [...]

Em português brasileiro também encontramos a expressão “falar em bom brasileiro”, denotando igualmente o sentido de fazer uso do repertório linguístico popular brasileiro. Porém,

o termo ‘romance’, comprometeria o entendimento do público brasileiro, pois se associaria ao gênero literário e não ao termo referindo-se à língua. Desse modo, optamos, para a tradução, pelo termo ‘vernáculo’ como a forma de fala que representa um determinado contexto geográfico.

No trabalho tradutório, como uma maneira de encontrar soluções que conservassem, como Britto aponta, a literariedade do texto-meta (BRITTO, 2016, p. 50), optamos por substituições ou elementos alternativos que guardassem as informações da obra. Mesmo que esses elementos se relacionassem denotativamente com os termos ou expressões coloquiais do texto de partida, eles apresentaram uma saída plausível à problemática tradutória.

Diante disso, Paulo Henriques Britto (2016, p. 53), para exemplificar a tarefa tradutória, menciona que as características da obra de Emily Dickinson, traduzida por ele, são tão particulares que admite o estabelecimento das restrições da tradução pelo próprio português, enquanto língua de origem latina. Isso nos indica que, mesmo o tradutor sendo conhecedor dos recursos estilísticos utilizados pelo autor da obra original, por vezes, a própria língua com que trabalha coloca seus limites e exige, em certas circunstâncias, abrir-se a outras possibilidades que garantirão a transmissão da informação de fato. Conforme Britto:

[...] cabe ao tradutor, dentro dos limites do idioma com que trabalha, e de suas próprias limitações pessoais, produzir na língua-meta um texto que seja tão próximo ao texto-fonte, no que diz respeito às suas principais características enquanto obra literária, que o leitor de sua tradução possa afirmar, sem estar mentindo, que leu o original. (BRITTO, 2016, p. 55)

5.3.2. As frases feitas que se encontram na língua popular brasileira

Avançando na análise da proposta tradutória, defrontamo-nos com as frases feitas que encontram equivalentes na língua popular brasileira. Nesse sentido, se o objetivo da tradução é aproximar o leitor brasileiro de uma outra realidade e experiência literária, expressada pela manifestação aberta do trato popular chileno, nada mais coerente que colocar o leitor nacional diante de circunstâncias literárias em que possa reconhecer a própria fala.

É uma condição para a tradução manter-se atenta aos aspectos que envolvem a antipoesia, elementos que se encontram também presentes no antidiscurso. Parra constrói uma literatura para sua gente, para o sujeito comum que vivencia o mundo por uma linguagem muito própria. Esse é o fundo antiliterário: a poesia construída pela fala, pela língua como ela é.

Nesse contexto, o trecho X (PARRA, 2006, p.25) utiliza uma expressão muito recorrente na fala vernácula chilena que atravessou e atravessa gerações: “poner los pelos de punta”.

Fragmento 24- Trecho X: Fumaba tanto o más que la Mistral

Verso	Em espanhol	Tradução ao português
01	FUMABA TANTO O MÁS QUE LA MISTRAL	FUMAVA TANTO QUANTO A MISTRAL OU +
02	Algo que a mí me pone los pelos de punta	É algo que me deixa de cabelo em pé
03	Soy asmático de nacimiento	Sou asmático de nascença
04	Por eso nunca pude hablar con él	Por isso nunca pude falar com ele
	[...]	[...]
	(PARRA, 2006, p.25)	

Nesse caso, a expressão destacada, conforme o dicionário virtual de expressões chilenas (2010, sem paginação), expressa pavor, algo horrorizante. Nesse mesmo sentido, encontramos no coloquialismo brasileiro a expressão que guarda similitude “deixar o cabelo em pé”. Segundo o dicionário do Instituto Universitário de Lisboa, a expressão é uma hipérbole que significa semelhança com o espanhol chileno: pânico. Essa expressão será retomada por Parra no trecho XLIX (2006, p. 68). Nessa locução, encontramos condições de semelhança que, felizmente, permite-nos trazer o conceito para a tradução.

Circunstância semelhante é encontrada no trecho XIV (PARRA, 2006, p. 29), em que nos deparamos com a expressão “sin santos en la corte”.

Fragmento 25- Trecho XIV: Qué se hace en un caso como éste

Verso	Em espanhol	Tradução ao português
	[...]	[...]
07	Sin santos en la corte	Sem Quem Indica
08	No quedo en deuda con ninguna <i>maffia</i>	Não fico em dívida com <i>maffia</i> nenhuma
	[...]	[...]
	(PARRA, 2006, p.29)	

No coloquial chileno, a expressão em análise provém da expressão “tener santos en la corte”. O dicionário virtual *Diccionario de chileno atual* (2013, sem paginação) refere-se a ela como uma alusão a quem recebe apoio de alguém de muita influência ou poder. Refere-se a uma ajuda corrupta. No Brasil, a expressão “QI”, ou, “quem indica” assemelha-se ao sentido da frase feita em espanhol chileno e que faz jus ao interesse de alguém em conseguir uma ajuda desviada de toda forma honesta, para alcançar algum objetivo.

No fragmento a seguir, trecho XVIII (PARRA, 2006, 33), encontramos com mais uma expressão: “x (por) si las moscas”.

Fragmento 26- Trecho XVIII: Qué me propongo hacer con tanta plata?

Verso	Em espanhol	Tradução ao português
06 07	Ponerme al día con impuestos internos Y una silla de ruedas x si las moscas... [...] (PARRA, 2006, p.33)	Quitar minha dívida com o leão E uma cadeira de rodas porque vai que... [...]

A expressão no verso 7, do fragmento 26, acima ilustrado, conforme o dicionário virtual *Significado y origen de expresiones famosas*, é uma frase presente em todos os estratos sociais do vernáculo da população chilena e se utiliza como forma de expressar uma precaução. Sua origem é antiga e se refere ao costume de cobrir os alimentos para evitar que as moscas posassem neles e, conseqüentemente, contaminá-los e/ou estragá-los.

Pelo fato do prêmio Juan Rulfo envolver uma importante quantia em dinheiro, Parra deixa claro, no seu texto, as intenções com ele. Preventivamente, talvez pelas futuras condições de saúde que um homem de 77 anos de idade possa ter, em breve uma cadeira de rodas seja conveniente. É dessa situação hipotética que a expressão ganha valor. No Brasil, diante de semelhante circunstância, apela-se para uma frase de expressão incompleta “e vai que...”, devendo o interlocutor completar o sentido que está dado pelo contexto em que se desenvolve. Em ambos os casos, espanhol chileno e português brasileiro, as expressões são sinônimas de “prevenção”.

Nesse poema é possível observar que “impuestos internos” poderia perfeitamente ser traduzido por “imposto de renda”, conhecidos como tributo cobrado anualmente aplicado tanto pelo governo brasileiro quanto pelo chileno às pessoas físicas e jurídicas sobre seus rendimentos. Para a tradução o termo “leão” toma o lugar de “imposto de Renda”, pois se trata de uma analogia que os brasileiros adotaram para representar a fiscalização e as conseqüências que faltar com essa obrigação envolve. Em 1979, a figura felina foi adotada como símbolo da campanha da Receita Federal. Conforme a Receita Federal, o leão é símbolo de animal justo,

mas não bobo¹⁴⁵. Ao adotarmos o termo “leão”, seguimos a proposta parriana de trazer as representações populares ao texto antidiscursivo.

Já no trecho XIX, em “Detradores de la poesía” (PARRA, 2006, p. 34) encontramos a expressão “pedir perdón en cuclillas”.

Fragmento 27- Trecho XIX: Detradores de la poesia

Verso	Em espanhol	Tradução ao português
02 03 04	Van a tener que pedirnos perdón en cuclillas Ha quedado de manifiesto Que se le puede hacer la pelea a la prosa: [...] (PARRA, 2006, p.34)	Vão ter que nos pedir perdão acocorados Ficou manifesto Que é possível enfrentar a prosa: [...]

No verso 2 do fragmento 27, a frase destacada deriva da expressão original “pedir perdón de rodillas”, que denota a forma como se pede perdão, ou seja, de maneira humilde. Parra brinca e troca “de rodillas” por “en cuclillas”. Conforme o *Diccionario Salamanca de la Lengua Española* (2015), “cuclillas” trata-se de uma locução que descreve o corpo agachado de forma que os calcanhares toquem as nádegas. A conotação da frase construída por Parra ilustra uma posição mais grotesca e sem o sentido de arrependimento, mas de absoluta humilhação. A opção tradutória foi por manter a estrutura da locução “pedir perdão...”, porém dar o sentido pretendido por Parra. Dessa maneira, a completamos com “...acocorados”.

Evidentemente, a escolha lexical afeta a metrificação, pois o espanhol contempla 13 sílabas, enquanto a tradução reduz esse número para 11 sílabas ou endecassílabo. Essa é mais uma evidência de que a manutenção da linguagem coloquial restringe as condições de alcançar a métrica proposta pelo texto fonte.

No fragmento do trecho XXX encontramos mais uma frase feita, a expressão “armado hasta los dientes”.

¹⁴⁵ É possível encontrar as duas campanhas da Receita Federal no Youtube “O Leão ruga pela primeira vez”, partes 1 e 2 disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EOIV2hVsaOQ>> e <https://www.youtube.com/watch?v=_fhCuBfDnWw>, respectivamente.

Fragmento 28- Trecho XXX: Hiperrealismo testimonial

Verso	Em espanhol	Tradução ao português
01 02 03	Corrupción en las altas y en las bajas esferas Sacerdotes armados hasta los dientes Andan que se las pelan x el paisaje [...] (PARRA, 2006, p.46)	Corrupção nas altas e nas baixas esferas Sacerdotes armados até os dentes Vão desembestados pela paisagem [...]

Conforme o dicionário virtual *Significado y origen de expresiones famosas*, a expressão indica alguém que está muito preparado, de maneira que nada ficou ao acaso e está em todo tipo de argumentos. Do mesmo modo, será o significado de “armado até os dentes”, uma expressão conhecida e usada tanto em Portugal quanto no Brasil. Em relação ao espanhol chileno, a expressão em português cabe praticamente em uma literalidade que entende que os guerreiros também podem portar algum tipo de arma cortante entre os dentes para abater seu inimigo. Em outros contextos, conforme o *Diccionario Virtual Informal*, alguém que defende, honesta ou desonestamente, com afínco algum espaço, *status* ou situação, é motivado a armar-se de contundentes argumentos ou a fazer uso de influências para conquistar o que deseja. Desse modo, justifica-se a semelhança tradutória.

Avançando pelo antidiscurso, uma sexta situação nos surpreende. Trata-se da expressão “contra viento y marea”. A locução, conforme o dicionário virtual *Diccionario de Chileno Actual* (2013, sem paginação), supõe um enfrentamento firme e a superação dos obstáculos e dificuldades que alguém pode enfrentar.

Fragmento 29- Trecho XX: Rulfo se puso firme contra viento y marea

Verso	Em espanhol	Tradução ao português
01	RULFO SE PUSO FIRME CONTRA VIENTO Y MAREA [...] (PARRA, 2006, p.35)	RULFO FICOU FIRME CONTRA VENTO E TEMPESTADE [...]

O escritor peruano, Mario Vargas Llosa, escreve, entre 1962 e 1980, uma série de ensaios em que revisa a obra de Jean-Paul Sartre, Albert Camus, assim como de Hemingway, Vitor Hugo, Simone de Beauvoir, entre outros autores. Esses ensaios serão reunidos em uma obra dividida em três volumes: o primeiro publicado em 1983, o segundo em 1986 e o terceiro

em 1990, intitulada *Contra viento y marea*. No Brasil, com o título *Contra vento e maré*, é publicada pela editora Francisco Alves, em 1985. Nesse fragmento, pode existir a possibilidade de um duplo jogo de sentidos. A primeira se referindo à obra de Vargas Llosa e a segunda corresponde à própria expressão que nos leva a entender o esforço de Rulfo em vencer as pressões para escrever.

No entanto, obedecer à tradução do título da obra de Vargas Llosa comprometeria o jogo proposto por Parra e, conseqüentemente, anularia as possibilidades de recuperar a expressão coloquial. Diante da incerteza, optamos pela expressão “contra vento e tempestade”, principalmente, porque o texto antidiscursivo não nos entrega pistas suficientes para determinar se esse jogo de sentidos com a obra do escritor peruano de fato está presente. São as dificuldades e as incertezas que a tradução de um gênero tão particular como o antidiscurso nos coloca.

Agregam-se à nossa análise algumas expressões reunidas no trecho XXIX (PARRA, 2006, p.45).

Fragmento 30- Trecho XXIX: Al paso que va Rulfo

Verso	Em espanhol	Tradução ao português
02 03	Terminará <i>sentándose en el piano</i> Yo diría que ya se nos sentó [...] (PARRA, 2006, p.35)	Acabará <i>soltando a franga</i> Eu diria que já a soltou [...]

No fragmento 30, verso 2, a expressão *sentándose en el piano* se refere, segundo o dicionário virtual, *Diccionario de Chileno Actual* (2013, sem paginação), a alguém que ignora toda e qualquer formalidade, que exagera e atua de modo inoportuno e desinibido. No Brasil, uma expressão que guarda similitude é “soltar a franga”, que respeitamos, em vista do repertório popular brasileiro.

Já, no fragmento 31, verso 7, surge a expressão “volantines de plomo”. Nessa frase é clara a oposição de sentidos. “Volantín” é uma pipa feita de materiais leves como papel seda e finas varetas de bambu ou outro material, em oposição a “plomo” que significa “chumbo” e denota um metal muito pesado e muito resistente à corrosão. A expressão, segundo Echeverría e Binns (2011, p. 1086), remete à expressão comparativa “más pesado que volantín de plomo” que denota alguém extremamente antipático e desagradável. Com o propósito de manter a relação comparativa, termos como “chato” não se adequaram a esse objetivo. Dessa maneira, optamos por uma situação similar: “mala sem alça”. É uma expressão da fala de todos os

brasileiros, porém, como desejávamos nos aproveitar da condição comparativa da sua estrutura, optamos por manter o termo “parecer”. Recorremos à mesma estratégia utilizada por Parra ao modificar as expressões à conveniência no texto. Dessa forma, desobedecemos à estrutura original “ser mala sem alça” por “parecer mala sem alça”. Na modificação, assim como o antipoeta, deixamos claro a que expressão nos referimos.

Fragmento 31- Trecho XXIX: Al paso que va Rulfo

Verso	Em espanhol	Tradução ao português
06	Comparados con Rulfo	Comparados com Rulfo
07	Nuestros escritores parecen volantines de plomo	Nossos escritores parecem malas sem alça
08	No queda + que sacarle el sombrero	Não fica + do que tirar o chapéu
09	Lo que es yo me declaro	De minha parte, me declaro
10	Rulfiólogo de jornada completa [...]	Rulfiólogo de tempo completo [...]
	(PARRA, 2006, p.35)	

Analisando ainda o mesmo fragmento, no verso 8, encontramos a expressão “sacarse el sombrero”. De acordo ao *Diccionario De Chileno Actual*, indica uma admiração pelo outro e manifesta elogio. No português brasileiro, essa expressão encontra seu similar em “tirar o chapéu”. Desse modo, mais do que uma domesticação, trata-se de apresentar ao público brasileiro o antidiscurso com a leveza com que Nicanor Parra o apresenta a seu público ouvinte/leitor latino-americano. Perseguindo esse objetivo, a decisão tradutória utilizará o similar em português brasileiro.

No percurso pelo texto, outras frases feitas se juntam à nossa análise e à tarefa tradutória. No trecho XLI, encontramos-nos com “El sol miró para a trás”, expressão da região sul do Chile que, conforme Echeverría e Binns (PARRA, 2011, p. 1086), dá a entender o aparecimento do sol depois de um dia intenso de chuva que, por processo de personificação, olha para atrás em sinal de bom tempo. A expressão se refere a algo que chega trazendo esperanças. Com a intenção de trazer o sentido da expressão, e sem um termo ou expressão no português brasileiro que nos aproximasse a uma imagem semelhante no espanhol, decidimos por realizar uma tradução literal da expressão idiomática, ficando “ao mau tempo, boa cara”, que apela ao otimismo e à esperança.

No trecho XLIX do antidiscurso (PARRA, 2006, p. 68), mais uma expressão se faz presente, mesmo que de maneira incompleta, “venga el bu”. O estranhamento nesta frase é pelo seu teor, pois, de acordo com as observações de Echeverría e Binns, em *Nicanor Parra, Obras completas e algo +*, volume II (PARRA, 2006, p. 1086), corresponde a “venga el burro y te lo

plante”, expressão que se utiliza para completar, ou responder, a alguém que finaliza sua fala em -ante.

Fragmento 32- Trecho XLIX: A quién dedicar este premio?

Verso	Em espanhol	Tradução ao português
18 19 20	Fin a la siutiquería grecolatinizante Venga el bu No + mentiras piadosas	Fim ao esnobismo grecolatinizante Venha o bu Não + mentiras piedosas
	[...] (PARRA, 2006, p.68)	[...]

A redução realizada por Parra é uma maneira suavizada de colocar seu sentido, pois conota grande grosseria. Daí seu estranhamento, pois Parra a utiliza dentro de um contexto altamente formal e cerimonioso. A expressão mobiliza um sentido que reúne a condição desse alguém (burro) e que acontece algo ultrajante com ele (te lo plante), porque há uma situação que dá a noção de estupro. Para justificar a opção tradutória é importante esclarecer que o termo “burro”, na fala chilena, tem um valor mais amenizado, porque se refere a alguém não dotado de inteligência, mas sem agressividade, não há uma ofensa que desmoralize o sujeito, aproximando-se do termo do português “bobo”.

Na tradução, aplicar o termo “burro” não guarda o sentido mobilizado por Parra, porém resgata o valor desmoralizante. Dessa perspectiva, mantivemos o termo na forma proposta pelo antipoeta a fim de garantir parte do sentido e colocamos uma nota para advertir o leitor. Paulo Henriques Britto afirma que:

[...] não há critérios definitivos que aconselhem a adoção, em todo e qualquer caso, de uma estratégia estrangeirizante ou domesticadora. Mais uma vez, temos uma situação em que uma solução intermediária terá de ser adotada pelo tradutor; após um exame cuidadoso dos diferentes fatores relevantes. (BRITTO, 2012, p. 64-65)

Nesse jogo de alterações das frases, no mesmo trecho XLIX, encontramos-nos, no verso 18, “a otro Parra con ese hueso”. A expressão original é “A otro perro con ese hueso”. Conforme o dicionário virtual *Diccionario Lunfardo* (2011, sem paginação), a expressão popular comunica desconfiança sobre tudo aquilo que o outro fala ou promete. No lugar do termo “perro”, o antipoeta utiliza seu sobrenome, “Parra”. O jogo, em primeiro lugar é fonético, em segundo, o termo, referindo-se ao animal doméstico, tem o sentido de alguém que é muito fácil de enganar. Será que o antipoeta é fácil de enganar? Nesse sentido, Parra se coloca em uma posição de indivíduo muito esperto.

No português brasileiro, deparamo-nos com o termo “embromar”, que mantém a ideia de “enganar”. Mas, para mantermos o sobrenome do antipoeta, preferimos expressar a frase de maneira negativa. Desse modo, para mantermos o sentido, o ajuste seria necessário.

Fragmento 33- Trecho XLIX: A quién dedicar este premio?

Verso	Em espanhol	Tradução ao português
18	[...] A otro Parra con ese hueso Señor Rector	[...] Não embrome o Parra com isso Senhor Reitor
19	A mí me carga la literatura	Detesto a literatura
20	Tanto o + que la antiliteratura [...]	Tanto ou + do que a antliteratura [...]
	(PARRA, 2006, p.68)	

Pretender recuperar completamente o texto de partida na tradução é uma tarefa muito difícil de se realizar, mesmo que as línguas em jogo sejam próximas, como é o caso da língua espanhola e a portuguesa. Apesar disso, é possível resgatar o jogo que se articula no interior do texto antidiscursivo pela busca de elementos que se articulam semelhantemente.

5.4 OS NEOLOGISMOS NO ANTIDISCURSO PARRIANO

De acordo ao *Diccionario de la Real Academia Española*, o neologismo é um vocábulo, uma aceção ou giro novo em uma língua, portanto se trataria de um novo termo criado ou uma inovação léxica em que é possível ser introduzido no repertório de uma língua.

Conforme Margarita Correia, o neologismo é:

Uma unidade lexical cuja forma significante ou cuja relação significado-significante, caracterizada por um funcionamento efetivo num determinado modelo de comunicação, não se tinha realizado no estágio imediatamente anterior do código da língua. (2012, p. 23)

O neologismo enquanto constituição morfológica se organiza por morfemas, que podem se construir por meio de afixos, seja por prefixação, que se agrega antes do radical, e/ou por sufixação, que se agrega depois do radical. Todo morfema veicula significados que podem transformar o termo raiz tanto no sentido gramatical quanto semântico. Conforme Correia (2012, p. 18), a neologia pode corresponder a dois tipos: a denominativa e a estilística. Essa última, de nosso interesse, corresponde à busca por maior expressividade no discurso para

expressar de maneira inédita uma determinada visão de mundo. Segundo a pesquisadora, o neologismo acontece porque parte do conhecimento lexical é constituído de:

[...] informação regular, constituída por regras morfológicas e semânticas que lhe permitem, por um lado, apreender e produzir estruturas morfológicas nunca antes usadas ou ouvidas, e, por outro, identificar e atribuir novos significados a palavras já existentes sem recurso ao dicionário. (2012, p. 21)

O neologismo pode se considerar dentro do gosto dos chilenos; muitos são os neologismos que se incorporaram ao repertório lexical popular desse país. É o caso, por exemplo, das zoonimias que se referem a palavras criadas a partir de figuras animais, como *ese gallo es más flojo* (CORTÉS, 2009, p. 1-2). Assim, Parra não dispensa o uso e aplicação estratégica do neologismo, como mencionávamos, muito típicas do gosto chileno. Um exemplo disso se encontra no trecho XIV.

Fragmento 34- Trecho XIV: Que se hace en un caso como este.

Verso	Em espanhol	Tradução ao português
11 12	[...] Alabado sea el Santísimo Los envidioses que se vayan al diablo [...] (PARRA, 2006, p.29)	[...] Louvado seja o Santíssimo Que os invejadeuses vão pro inferno [...]

O termo destacado *envidioses* surge da composição aglutinada de “envidia” e “dios”. Dessa aglutinação, a opção tradutória foi por reconstruir no português esse neologismo a partir dos termos “inveja” e “deuses”, dando por resultado “invejadeuses”. Por uma questão de sentido, principalmente fonético, a junção de ambos os termos não permitiu a aglutinação, mas a justaposição, ou seja, na impossibilidade de eliminar grafemas que permitissem a aglutinação. Assim, os termos foram colocados lado a lado sem que isso desse espaço para realizar qualquer ajustamento nessa composição. Simplesmente se juntaram.

Uma outra situação de neologismo é encontrada encontramos no trecho XXIX, a partir do sobrenome de Juan Rulfo. Particularmente nesse trecho, Parra forma os neologismos por processo de sufixação.

Fragmento 35- Trecho XXIX: Al paso que va Rulfo.

Verso	Em espanhol	Tradução ao português
9 10	[...] Lo que es yo me declaro Rulfiólogo de jornada completa	[...] De minha parte, me declaro Rulfiólogo em tempo completo

11	Mucho cuidado sí	Mas muita atenção
12	Con confundir rulfiólogo con rulfista	No confundir rulfiólogo com rulfista
13	Rulfista con rulfiano	Rulfista com rulfiano
14	Rulfiano con rulfófilo	Rulfiano com rulfófilo
15	Rulfófilo con rulfómano	Rulfófilo com rulfómano
16	Rulfómano con rulfópata	Rulfómano com rulfópata
17	Rulfópata con rulfófobo	Rulfópata com rulfófobo
18	Sí:	Sim:
19	Se ruega no confundir rulfófobo con rulfófago	Solicita-se não confundir rulfófobo com rulfófago
	[...]	[...]
	(PARRA, 2006, p.45)	

O processo de constituição desses neologismos para a tradução foi a partir da pesquisa dos morfemas que constituem cada um desses novos elementos semânticos construídos por Parra, cujo radical se constitui, como mencionado anteriormente, com o sobrenome Rulfo. Nesse momento, é importante constatar se a função dos sufixos aplicados por Parra se completa no português.

Dessa maneira, quando lemos “Rulfiólogo”, o morfema -ólogo indica especialista em Rulfo, como seria, conforme o *Dicionário Online de português*, por exemplo, etnólogo que trata de alguém especialista no estudo das várias etnias e/ou culturas de um povo.

Em “Rulfista”, segundo a *Moderna Gramática Portuguesa*, de Evanildo Bechara (2009, p. 358), o morfema -ista se aplica à formação de “nomes de agente, e ainda instrumento, lugar” (p. 358). Desse modo, compreendemos alguém que se concentra no estudo de Rulfo (BECHARA, 2009, p. 358), assim como dentista que se concentra no tratamento dos dentes. Em “Rulfiano”, o morfema -ano indica origem (BECHARA, 2009, p. 360), ou seja, que é da região de nome Rulfo.

Nos neologismos “Rulfófilo”, o sobrenome Rulfo se junta ao sufixo “filo” que designa “amigo” ou “amante”. Dessa maneira, o termo se constrói por justaposição para entendermos como amigo ou amante de Rulfo. A mesma condição sofrera “Rulfófobo”, que justapõe o sobrenome Rulfo ao sufixo “fobo” que designa “ódio”. Assim sendo, o neologismo quer dizer fobia ou ódio por Rulfo.

Em “Rulfómano”, o morfema -mano, conforme Bechara (2005, p. 363), é um sufixo para a formação de adjetivo, como a palavra melômano, ou seja, apaixonado por algo. Assim, podemos compreender que corresponde à paixão por Rulfo.

Em “Rulfópata”, derivaria do sufixo de substantivo -patia, como psicopatia, ou seja, de quem é antissocial e hostil acompanhado de um comportamento impulsivo. Daqui se derivaria o adjetivo de quem sofre esse distúrbio mental, sociopata. No sentido dado por Parra, a “Rulfópata” é de quem sofre psicopatia de Rulfo. Já “Rulfófago” reúne o sobrenome Rulfo com o sufixo -fago, que significa devoração/ alimentar-se de, nesse caso, de Rulfo.

A partir das observações realizadas, constatamos que a derivação sufixal realizada por Parra se aplica, de fato, à língua portuguesa, basicamente porque a relação de sufixos em ambas as línguas derivam da base principalmente latina. Dessa maneira, concluímos que nos cabe manter os novos termos ou neologismos para a tradução.

Na procura por mais neologismos, defrontamo-nos com o termo “ecóloco”. O termo basicamente responde a uma aglutinação do termo abreviado em espanhol “ecólogo” e do adjetivo “loco”, formando “ecóloco”. A alternativa tradutória seguirá a mesma estratégia proposta por Parra. Desse modo, do termo “ecologista” retiramos sua abreviação “eco” e a reunimos ao adjetivo “louco”, formando assim um novo termo: ecolouco.

Fragmento 36- Trecho XLV: Ultimatum.

Verso	Em espanhol	Tradução ao português
8 9	[...] Domingo Zárate Vega Alias el ecóloco del norte chico [...] (PARRA, 2006, p.64)	[...] Domingo Zárate Vega Apelidado de ecolouco do norte chico [...]

Nicanor Parra brinca com as palavras e seus sentidos. O neologismo representa o inventar e reinventar de tudo que há de disponível na língua. Nada pode e nem fica estático na sua mão. De fato, a proposta literária parriana obedece a vários neologismos, a partir do prefixo -anti: antipoesia, antipoeta, antichiste, antihomenage, antidiscurso, antiliteratura, entre outros que agora formam parte do mundo da poesia, não tão só chilena, mas do mundo hispano-americano. Ele mesmo dirá em *Cambios de nombre*:

Mi posición es ésta:
El poeta no cumple su palabra
Si no cambia los nombres de las cosas
(PARRA, 2018, p. 197)

5.5 AS FONTES ESTRANGEIRAS E NATIVAS

Nicanor Parra, em seu experimento linguístico, não deixa de lado os elementos alheios da língua da tribo, porque, como poesia democrática de que todos fazem parte, também se dirige em seu antidiscurso à plateia seleta do mundo literário que tem diante dele. Os termos e frases escritas na língua estrangeira participam do mesmo modo que os termos coloquiais e as frases feitas. Elas têm um propósito. A decisão tradutória preferiu preservar os elementos

estrangeirizantes, pois sua tradução representaria uma perda nos objetivos propostos pelo antipoeta: desacomodar, provocar o estranhamento e a surpresa. Inclusive foi necessário preservar os aspectos humorísticos e sarcásticos contidos neles.

5.5.1 Frases de origem estrangeira

No decorrer do texto antidiscursivo, percebemos que todos os elementos estrangeirizantes presentes se encontram expressados em itálico. Em nosso entendimento, trata-se de uma forma de sinalizar o objeto do outrem, independentemente da sua origem, seja do latim ou de berço latino como italiano e francês, ou de origem germânico, como alemão e inglês. Essa última com maior número de aparições.

Como metodologia, optamos por organizar os elementos de origem estrangeira em uma única tabela (2), em que estão identificados os trechos acompanhados dos seus respectivos títulos, seguido da linha em que o fragmento é encontrado. E, por último, a língua em que se encontra expressada.

Tabela 3- Termos e frases de origem estrangeira.

Ordem de aparecimento	Trecho	Verso	Termos/frases de origem estrangeira	Idioma
1	Trecho III- Para entrar en confianza	26	<i>Caution</i> El cadáver de Marx aún respira (PARRA, 2006, p.16)	Inglês
2	Trecho XIV- Qué se hace en un caso como éste	7	<i>Maffia</i> (PARRA, 2006, p.29)	Italiano
3	Trecho XXXVI- De acuerdo	2	[...] <i>Alle Kultur nach Auschwitz ist Müll</i> [...] (PARRA, 2006, p.52)	Alemão
4	Trecho XXXVIII- Según don Alfonso Reyes	7	[...] <i>Vive la différence</i> [...] (PARRA, 2006, p.55)	Francês
5		22	<i>Capisco?</i> (PARRA, 2006, p.55)	Italiano
6	Trecho XLI- Bien	6	<i>Sursum corda</i> (PARRA, 2006, p.58)	Latim
7	Trecho XLIV- Perdone señor Parra	14	<i>Misere di me</i> (PARRA, 2006, p.62)	Italiano
8	Trecho XLV- Ultimátum	1	<i>Ultimátum</i> (PARRA, 2006, p.64)	Latim
9		10	<i>Hurry up!</i> (PARRA, 2006, p.64)	Inglês
10	Trecho XLIX- A quién dedicar este premio?	12	<i>Good bye to all that</i> (PARRA, 2006, p.68)	Inglês

11		14 15 16	<i>In nomine Patri et Filii et Spiritus Sancti</i> [...] (PARRA, 2006, p.68)	Latim
----	--	----------------	--	-------

Dentre esses elementos estrangeiros, alguns são aparentemente reconhecíveis pelo auditório, pois Parra resgata constantemente seus escritos, presentes em artefatos e antipoemas que, reincorporados a novos textos, dá-lhes nova vida. Inicia seu aparecimento no trecho III (1), um artefato publicado em *Poemas para combatir la calvicie*, de 1993, seguido do trecho XIV (2), alusão ao termo italiano para referir-se a grupo fora da lei e das normas éticas. O trecho XXXVI, (3), trata-se de um dos artefatos de *Antipoems: How to look better & feel great*, de 2004. A frase, a única em alemão, dá início a uma crítica dirigida ao filósofo alemão Theodor Adorno a qual compreendia que somente os intelectuais eram capazes de modificar a sociedade.

Na sequência, no trecho XXXVIII, (4), Parra se refere à diferença desenvolvida teoricamente por Jacques Derrida. O sentido posto na frase em francês *Vive la différence*, em tom claramente comemorativo, alude à riqueza mestiça e à precariedade latino-americana da obra de Rulfo. Nesse sentido, segundo Parra, o escritor mexicano se opõe à literatura dos conquistadores e pálida de Borges (PARRA, 2011, p. 1083). Nicanor encerra o trecho, (5), dando sinais de quem dá uma piscadinha, algo típico do antipoeta. O sentido, veiculado na língua italiana, questiona o entendimento de seu ouvinte/leitor, se “sacou” o que está sendo tratado. A interrogação é facilmente reconhecida, portanto de fácil interpretação, porque ela foi amplamente divulgada pelos meios de comunicação, principalmente pelo cinema.

No trecho XLI, (6), Parra usa o latim como recurso estilístico. Segundo a *Enciclopedia Universal Academic* (2012), a locução “*Sursum corda*” tem origem latina e significa animar ou reanimar alguém. No ritual católico da missa, *Sursum corda* compreende-se por “corações em alto”. O padre, no prefácio da missa, pronunciava essa locução e os fiéis se levantavam em posição de louvor. Atualmente, na Espanha, a locução expressa a condição de alguém que não deseja ser forçado a nada. Nesse trecho, Parra brinca com seu auditório, pois a locução se coloca à disposição, no sentido de alegria, do jogo de azar de *la bolita*.

Avançando pelo antidiscurso, o trecho XLIV, (7), surpreende-nos com a frase em italiano, *Misere di me*. A crítica também se levanta em relação a um tema que Parra defende vigorosamente, a ecologia. A frase expressa visivelmente o lamento. O tom não é mais de sarcasmo ou de humor, a fala é séria. Conforme César Cuadra (2012, p.144), trata-se de uma leitura crítica que precisa do distanciamento da força do texto no sentido estético. Assim, seu

sentido é denotativo, registrando conscientemente sua desconformidade com as relações sociais e institucionais. Parra, a seu modo, deseja expandir a consciência de quem o ouve.

Chegando no trecho XLV, (8), ele se apresenta com o termo em latim “ultimatum”. De acordo ao *Diccionario Santillana del Español* (2005, p. 734), o termo significa uma comunicação ou proposta definitiva que realiza uma das partes na negociação, especialmente entre estados. Porém, desde o contexto familiar, refere-se a uma proposta ou decisão definitiva que envolve geralmente uma ameaça. Em Parra, a palavra constitui o título da seção e, em tom grave, que essa ameaça se reafirma com o que vem a seguir:

Fragmento 37- Trecho XLV: Ultimátum.

Verso	Em espanhol	Tradução ao português
2	[...] O redactar de una vez x todas	[...] Ou redigir de vez
3	La encíclica de la supervivência carajo	A encíclica da sobrevivência porra
4	O voy a tener que redactarla yo mismo	Ou terei eu mesmo que a redigir
5	Solloza a voz en cuello	Desaba em soluço
6	Vuestro señor Jesucristo	Vosso senhor Jesus Cristo
7	De Elqui	De Elqui
8	Domingo Zárate Vega	Domingo Zárate Vega
9	Alias el ecoloco del norte chico	Apelidado de ecolouco do norte chico
10	Hurry up!	Hurry up!
11	Eternidad hay pero no muchas	Eternidade tem mas não tem muitas
12	El planeta ya no da para +	O planeta não aguenta +
	(PARRA, 2006, p.64)	

No verso 10, (9), surge a expressão exclamativa em inglês, *hurry up!* que se posiciona em sinal de emergência, pois o tempo está se esgotando. A emergencialidade é exposta em defesa de um planeta que não suporta mais o consumo humano desenfreado.

No trecho XLIX, Parra despede o velho século XX com a frase em inglês *Good bye to all that* (10), que se complementa com a despedida católica em latim que abençoa todos seus fiéis ao final do ritual da missa, *In nomine Patri/ Et filii/ Et Spiritus Sancti* (11). Tal frase menciona as pessoas que conformam a Santíssima Trindade e é comumente acompanhada do sinal da cruz. Utiliza-se em diversos rituais e sacramentos da Igreja Católica, porém na versão parriana dispensa o termo que encerra a frase latina “Amém”.

5.5.2 “Mai, mai, peñi”, o resgate étnico cultural

Observamos, no último trecho do antidiscurso, o trecho L, uma frase que, indubitavelmente, para a cultura chilena não é uma estrangeirização, mas um resgate das raízes

culturais que construíram a nação chilena, a cultura mapuche. Essa é a razão do título do antidiscurso, “Mai, mai, peñi”.

Fragmento 38- Trecho L: De última hora-urgente.

Verso	Frase	Origem	Tradução ao português
15	[...] MAI, MAI, PEÑI (PARRA, 2006, p.70)	Mapudungu - Mapuche	Sem tradução

A saudação de origem mapuche é esclarecida pelo próprio Parra que, ao pé da página final do antidiscurso, na sua versão em livro, coloca a seguinte nota: “saudação mapuche, algo como, olá irmãos”¹⁴⁶ (PARRA, 2006, p. 70).

Tratarmos separadamente esse saludo significa apreciar o significado espiritual que representa para Parra sua chilenidade. Apesar de ser um homem intelectual, nunca negou e nem ignorou suas raízes. Sua poética se instala na linguagem do popular chileno que resgata o espírito do homem simples e da sua idiossincrasia.

Juan Araya, no seu artigo, “Los sujetos de la poesía de Nicanor Parra. La explosión del antipoema: El artefacto un nuevo discurso”, considera que Parra, em “Mai, mai, peñi”, reelabora um novo discurso:

[...] que devolve a dignidade à expressão mapudungu “mai, mai, peñi”, estendendo através dele o campo da sua identidade para outro componente étnico importante do povo chileno: as etnias mapuches. (ARAYA, 2014, p. 89-90)¹⁴⁷

Dessa forma, a manutenção na tradução desse significativo saludo mapuche justifica-se, principalmente, por esse resgate da cultura originária do Chile que se viu enfrentando, desde sempre, as desigualdades, discriminações, extermínio e exploração.

Como observado na análise dos termos e frases de origem estrangeiro e, por último, originário, o contexto impõe condições à tradução. Cada elemento completa um papel importante no tecido do texto antidiscursivo, seja porque firma o sarcasmo, o senso de humor, o chamado para um alerta, seja para um resgate cultural. Nada posto por Parra é ao acaso. Cada elemento ou objeto se fundamenta a favor de algum objetivo. A partir desse entendimento, a tradução também precisa obedecer aos limites impostos pelo próprio texto.

¹⁴⁶ “Saludo mapuche, algo así como “hola Hermanos” (PARRA, 2006, p. 70).

¹⁴⁷ Uno nuevo, que le otorga dignidade a la expresión mapudungu “mai, mai, peñi”, extendiendo con ello el campo de su identidad al otro componente étnico importante del pueblo chileno: las etnias mapuches (ARAYA, 2014, p.89-90)

5.6 ELEMENTOS DA LINGUAGEM MATEMÁTICA

Observa-se frequentemente nos muitos antipoemas, inclusive nos artefatos, elementos da linguagem matemática. Parra, como professor de matemática e física, não ignora essa linguagem. No antidiscurso “Mai, mai, peñi. Discurso de Guadalajara”, ela também se realiza. Para a tradução, esses elementos apresentam incumbências significativas, pois a comprometeram ao ter que evitá-los pelas exigências impostas pelas condições de leitura desses elementos na língua de chegada. Para melhor observação dos elementos em questão, organizamo-los em tabelas que registram o caso, o símbolo, o significado veiculado em espanhol e o veiculado no português.

Tabela 4- Símbolos matemáticos.

Caso	Símbolo	Espanhol	Português
1	+	Más	Mais
2	x	Representa a preposição <i>por</i>	Representa na aritmética <i>vezes</i>
3	%	Representa percentagem	Porcentagem

Na relação apresentada na tabela 3, dos três símbolos apresentados, os casos 1 e 3 apresentam equivalência no português. Ademais é possível reproduzir a estratégia de Parra sem dificuldades. Porém, no caso 2, há três situações que desafiam a tradução: i) sua presença se encontra ao longo do todo o antidiscurso; ii) seu sentido se restringe à expressão matemática lida como “vezes”, como 2 *vezes* 2 é igual a 4; e iii) como ilustrado na tabela 2, o símbolo toma o lugar da preposição “por” em espanhol. Esse fato impede à tradução de realizar a mesma operação, porque, além do símbolo “x” não representar para o leitor brasileiro a preposição em questão, há implicações gramaticais em que a preposição “por” do português se contrai ao tomar contato com outros elementos gramaticais, como são os artigos definidos.

Evanildo Bechara, em *Moderna Gramática Portuguesa* (2009, p. 302), indica que “há *contração* quando, na ligação com outra palavra, a preposição sofre redução”. É o caso da preposição por (*per*) que se une com os artigos definidos a, o, as, os, alterando sua forma, formando as contrações *pela*, *pelo*, *pelas*, *pelos*, respectivamente. Esse fato gramatical impede-nos de resgatar o símbolo matemático “x”, pois pela diferença do espanhol, o português nos obriga, por um lado, a aplicar a contração e, por outro, estando sozinho o sentido veiculado é lido como “vezes”. Frente a essa condição, optamos por transformar o símbolo pela própria

preposição “por” e suas combinações contrativas. Observemos três casos que ilustram as condições da preposição ao longo do antidiscurso:

Tabela 5- O símbolo X pela contração POR e respectivas contrações.

Trecho	Verso	Espanhol	Tradução ao português
I Doña Clara Aparicio	11 12	[...] Fin de la historia Arte y filosofía x el suelo [...] (PARRA, 2006, p. 13)	[...] Fim de papo Arte e filosofia por terra [..]
XIV Qué se hace en un caso como este	02 03 04 05	[...] x+ que me pellizco no despierto Me siento como alguien que se saca el gordo de la lotería [...] (PARRA, 2006, p. 29)	[...] Por + que me belisco não acordo Me sinto como alguém que gana o prêmio maior da Loteria [...]
XVI Ven?	05 06	[...] Hay x lo menos una docena De candidatos muy superiores a él [...] (PARRA, 2006, p. 31)	[...] Há pelo menos uma dúzia De candidatos muito superiores a ele [...]

Uma situação similar se apresentará na única aparição da abreviação no espanhol da palavra “cada” por C/. Essa abreviação acontece na escrita rápida do português, porém o sentido está atrelado à preposição “com”. Dessa maneira, novamente experimentamos uma modificação, obrigando-nos a optar pelo termo “cada”. Pelo contexto do texto, não poderíamos de maneira simples introduzir o termo em sua literalidade, em vista de que acompanha uma condição de tempo reafirmada por “4 años”. Dessa forma, optamos por “A cada...”, como o ilustra a tabela 6.

Tabela 6- O símbolo C/

Trecho	Verso	Espanhol	Tradução ao português
XX RULFO se puso firme contra viento y marea	09 10	[...] Paciencia C/4 años un <u>domingosiete</u> [...] (PARRA, 2006, p. 35)	[...] Paciência A cada 4 anos uma surpresinha [..]

Nas feiras populares de Santiago do Chile, é recorrente encontrar essa abreviação nas placas que anunciam os preços da unidade da mercadoria comercializada. Assim, podemos ver, por exemplo: *Lechugas, \$500 c/* (alfaces quinhentos pesos cada). É sem dúvida um elemento da cotidianidade dos chilenos que costumam fazer as compras de frutas e verduras para a semana em feiras livres. Trata-se de mais uma apropriação de Parra da cultura popular chilena.

Outro elemento muito presente na poética de Nicanor Parra é o símbolo “&” que toma lugar da conjunção aditiva “y”, situação igualmente aplicável ao português para substituir a conjunção aditiva “e”. Desse modo, a tradução preferiu preservar esse símbolo. Em vista dos comprometimentos acontecidos nos casos anteriores, foi satisfatório mantê-lo, pois o símbolo se encontra recorrentemente na obra de Nicanor Parra.

Tabela 7- Formas e símbolos no texto antidiscursivo.

Forma/ Símbolo	Trecho	Verso	Espanhol	Tradução ao português
&	IV A decir verdad	12	[...] Señoras & señores [...] (PARRA, 2006, p. 17)	[...] Damas & cavalheiros [...]

Comumente encontramos, em espaços públicos, placas sinalizadoras que orientam o visitante para chegar a algum espaço ou setor, sem precisar o auxílio de alguém. Portanto, funcionam como guia. No trecho V, encontramos uma seta apontando para cima, que indica direcionamento ascendente ↑.

Fragmento 39 - Formas e símbolos no texto antidiscursivo.

Forma/ Símbolo	Trecho	Verso	Espanhol	Tradução ao português
↑	V Para entrar en confianza	12	[...] En el norte de Chile ↑ En Monte Grande para ser + preciso [...] (PARRA, 2006, p. 17)	[...] No norte do Chile ↑ Em Monte Grande para ser + exato [...]

No texto, o símbolo cumpre um papel ilustrativo, ou seja, aponta para que ponto do mapa do Chile se encontra o Norte Grande, uma localidade ao norte do país. Como foi indicado anteriormente, o território chileno se caracteriza por ser uma faixa de terra estreita e comprida. Longitudinalmente, seu território tem 4.300 km e uma largura máxima de 360 km. Seu ponto mais estreito é de 90km¹⁴⁸. Essa dimensão nos coloca, desde a região central, em ascendência ou descendência. O direcionamento indicado no trecho do poema trabalhado é em direção ao norte do país, para a região de Coquimbo, Valle del Elqui, na pequena cidade de Montegrando, localidade natal da grande poetisa chilena, Lucila Godoy de Alcayaga, mais conhecida por Gabriela Mistral.

¹⁴⁸ Para obter maiores informações sobre os aspectos geográficos do Chile é possível acessar o link: < <https://www.chile365.cl/es-chile.php>>.

Frente às considerações encontradas ao longo da pesquisa, optamos por manter o símbolo \uparrow . A fim de orientar o leitor, também optamos por agregar uma nota de rodapé que esclarecesse a presença desse símbolo.

Parra, como homem de ciência, da física e da matemática, utiliza uma série de elementos que, conclusivamente, estão fora do cenário poético tradicional. Mas o sentido da redução sempre está presente, dizer muito com o mínimo, até chegar à mínima expressão. Nessa análise, que a tradução buscou caminhos para alcançar os objetivos tradutórios a partir das condições de linguagem, ditadas pelo próprio Nicanor Parra. Em alguns trechos, as relações numéricas se colocaram à disposição para essa operação.

No trecho XX, encontramos-nos com a seguinte situação:

Fragmento 40 – Trecho XX: Rulfo se puso firme contra viento y marea.

Verso	Espanhol	Tradução ao português
02	[...] Tres veces 100 y punto	[...] 3 x 100 e deu
03	Ni una página +	Nem + uma página
04	El escritor no es una fábrica de cecinas	O escritor não é uma fábrica de embutidos
	[...] (PARRA, 2006, p. 35)	[..]

No verso 2, do trecho XX, deparamo-nos com uma condição matemática clara, ou seja, a leitura de uma operação matemática. Frente a essa condição, optamos por trazer para a tradução as relações numéricas e resgatar o símbolo “x” para expressar a multiplicação. Como exposto anteriormente, Parra utiliza amplamente “x” para expressar a preposição “por” do espanhol, circunstância preposicional do português que não dá espaço a seu uso. Mas no caso apresentado, conseguiu-se compensar a desapareição do X no texto português em um outro contexto. Esta operação também foi realizada no trecho XXI, ao colocar uma denominação numérica que, pelo contexto, nada nos impediria de usar.

Fragmento 41 – Trecho XXI: Pido la palabra.

Verso	Espanhol	Tradução ao português
24	[...] Si les parece les recito uno	[...] Se querem posso declamar um
25	Que le escribí a la Susana San Juan	Que escrevi para a Susana San Juan
26	O será mejor que me multiplique x cero tal vez	Ou é melhor que me multiplique por 0 talvez
	[...] (PARRA, 2006, p. 35)	[..]

A situação no texto de partida é semelhante do caso do trecho XX. Estamos frente a uma leitura de caráter matemático. O verso 26 apresenta-nos novamente o símbolo “x” tomando lugar da preposição “por” em espanhol, mas desta vez acompanhando o número escrito por extenso “cero”. Em vista da impossibilidade de aplicar na tradução o elemento matemático “x”, optamos por acompanhá-lo pela forma numérica “0”.

5.7 OUTROS DESAFIOS DA TRADUÇÃO DE “MAI, MAI, PEÑI. DISCURSO DE GUADALAJARA”

Os diferentes pontos levantados, produto das observações despreendidas das decisões tradutórias, explicaram as condições que a tradução adotou. No entanto, algumas particularidades merecem ser igualmente observadas e analisadas, pelos desdobramentos que exigiram durante o processo tradutório.

No trecho I, no primeiro verso, faz sua aparição o termo “viuda”. Parra, em seu jogo, coloca entre parênteses a vogal “u”, formando uma nova palavra, “vida”. Com certeza, Parra nos coloca frente ao primeiro e grande desafio tradutório: como também transformar a palavra “viúva” em “vida” sem perdas consideráveis?

De acordo com o dicionário etimológico virtual *Globe*, tanto “viuda” do espanhol, quanto “viúva” do português, ambos os termos vêm do latim *vidua*, que denomina uma mulher vazia de companhia. Segundo o *Diccionario Santillana del español* (2001, p. 762), trata-se de uma pessoa cujo esposo(a) faleceu e não assumiu novas núpcias.

Observamos a maneira como Parra isola da palavra “viuda”, a vogal “u”, fazendo uso de parênteses. Seu objetivo é constituir a palavra “vida” para dar à Clara Aparicio, viúva de Rulfo, um significado maior do que simplesmente a mulher que teve vínculo afetivo com o escritor mexicano, mas a mulher que representa o grande amor que, de fato, deu-lhe vida.

Optamos por seguir a mesma estratégia de Parra, colocando a vogal “u”, da palavra “viúva”, entre parênteses. Nesse procedimento, deparamo-nos com a palavra “viva” que consideramos não manter a mesma relação que a palavra “vida” formada por Parra. Contudo, será que haveria possibilidades de que a redução pensada para a tradução encontrasse sustento na origem etimológica do termo “viva”?

A aproximação etimológica de ambas as palavras, espanhol e português, foi necessária para encontrar uma possível relação entre elas. O dicionário virtual de latim *Glosbe* apontou a

mesma origem para os termos “viuda” e “viúva”. Os termos provêm do latim *viduus* e sua forma feminino é *viduae*. O termo está associado a *weidh*, de raiz indo-europeia que indica separação.

Do ponto de vista das reduções intencionais provocadas pelo parêntese, a palavra vida, conforme o dicionário *Santillana del Español* (2009, p. 762), tem o sentido de qualquer coisa que dá valor ou interesse à existência de uma pessoa. Por outro lado, o termo que se apresentaria para a tradução é “viva”, cujo sentido é da formação substantiva do verbo “viver”, de gênero feminino. Na procura por encontrar uma real solução, constatou-se que a relação de “vida” e “viva”, mesmo guardando etimologicamente relação, não se aplica.

Observando todas essas relações, recorreremos a uma outra estratégia de Parra: o uso do traço que elimina elementos dentro do próprio termo e, inclusive, termos completos. Dessa forma, preservaríamos a palavra vida, mas eliminando pelo traço a vogal “u” e a consoante “v” e introduzindo a consoante “d”, como ilustra o fragmento a seguir.

Fragmento 42 – Trecho I: Señora Clara Aparicio.

Verso	Espanhol	Tradução ao português
01	Señora Clara Aparicio	Senhora Clara Aparicio
02	Vi(u)da de Rulfo	Viúvda de Rulfo
03	Distinguidas autoridades [...]	Distinguidas autoridades [...]
	(PARRA, 2006, p. 13)	

Tal manobra, evitaria que se extravie o sentido pretendido pelo autor, garantindo a *performance* do texto, pois o uso do parêntese no texto de partida representaria uma pequena pausa para levar o ouvinte ao sentido da palavra *vida*. Para a tradução, a eliminação dos elementos gráficos só poderia ser observada pelo leitor. A estratégia de Parra, apesar de parecer muito simples, desafiou a tradução, levando-a à busca por caminhos que representassem possibilidades coerentes e que, de uma maneira ou outra, estabelecessem o valor/sentido que Parra desejava apresentar ao iniciar o antidiscurso.

Uma outra situação semelhante se encontra no trecho XLIV. Refere-se ao jogo que o termo “novela” estabelece na decomposição intencional de Nicanor Parra ao dizer “no-ve-la”, que combina o advérbio de negação, “no”, seguido do presente de indicativo da terceira pessoa do singular do verbo “ver”, “ve” e o pronome complemento feminino singular, “la”.

O gênero literário, na língua portuguesa, é romance. Porém também existe o termo “novela” para indicar uma narração, ainda que mais breve que o romance. Portanto, o termo poderia se manter. O desafio se apresenta na decomposição. Ao isolarmos os elementos do

termo novela, teríamos a seguinte possibilidade: n(ã)o-vê-la. A maior dificuldade se apresenta no verbo que foneticamente discrepa com a segunda sílaba do termo “novela”. Um segundo aspecto seria a última sílaba que coincidiria foneticamente com a palavra que se pretende formar, porém funcionaria como pronome oblíquo, deixando em aberto o espaço o qual o artigo definido feminino tomaria a seguir para combinar com o termo realidade.

Fragmento 43 – Trecho XLIV: Disculpe señor Parra.

Verso	Espanhol	Tradução ao português
04	Porque como su nombre lo indica	Porque como seu nome disse
05	La novela no-ve-la realidad	A novela n(ã)o-vela a realidade
06	Salvo que sea Rulfo quien la escriba [...]	A não ser que seja Rulfo quem a escreva [...]
	(PARRA, 2006, p. 62)	

Diante dessa situação, a língua portuguesa nos oferece o verbo “velar”. Entre suas designações, apresenta o sentido de cuidar e vigiar, significado que se aproxima da condição de “ver” do espanhol, que guarda sinonímia com observar e, igualmente, vigiar. Além da aproximação semântica, o termo em português se adequa às condições no jogo da decomposição. Dessa maneira, optamos por essa alternativa.

Os desdobramentos acontecidos nesses dois casos reforçam que a exatidão na recriação de um texto é inalcançável. Britto nos coloca que:

Se a fidelidade absoluta, integral, perfeita é uma meta inatingível, nem por isso vamos abrir mão dela como orientação. O que o tradutor literário precisa saber é *relativizar* essa meta, e pensar: já que não posso recriar todas as características do original, tenho que ser seletivo, e me fazer duas perguntas. A primeira é: quais as características mais importantes do texto, que *devo tentar* recriar de algum modo? E a segunda: quais as características do texto original que *podem* de algum modo ser recriadas? Assim, ao ler o original a ser traduzido, o tradutor faz uma avaliação criteriosa dos elementos do original que *têm* que ser reconstruídos, aqueles cuja perda seria catastrófica, a ponto de invalidar o trabalho de tradução; ao mesmo tempo, ele é obrigado a considerar, de modo realista, quais desses elementos *podem* de fato ser recriados – ou, mais exatamente, quais ele se sente capaz de recriar. É essa avaliação que vai balizar todo o seu trabalho. (BRITTO, 2012, p. 50)

A partir das considerações de Britto, pensamos que as condições dos termos estudados e traduzidos nos revela a complexidade do trabalho tradutório. Assim essa complexidade demanda do tradutor uma série de aspectos que impulsionarão a sua pesquisa e que o conduzirão a cogitar possibilidades, muitas vezes considerando não poder alcançar a solução almejada. Para isso, manter em conta o objetivo tradutório é muito importante. Sem dúvida, a sintaxe na obra de Nicanor Parra é complexa, uma vez que os gestos e o tom mobilizado na fala devem ser transportados pelas palavras.

5.8 AS NOTAS DE RODAPÉ

A intertextualidade também se concentra na menção de certas figuras do mundo literário, familiar e, igualmente, de personagens que aludem a certos sentidos que só são construídos a partir do conhecimento literário e de mundo que os leitores/ouvintes possuem. A menção a esses nomes constitui antecedentes que, de uma forma ou de outra, contribuem para organizar as referências que reforçam a intenção de Nicanor Parra de falar de Juan Rulfo e sua relação com o México, assim como abordar aspectos da realidade cultural e política da América Latina e da identidade continental.

As notas de rodapé na nossa tradução se configuram como dispositivos mediadores que pretendem aproximar o leitor brasileiro das informações de caráter cultural e histórica presentes no universo antidiscursivo. Gerard Genette (1989, p. 11), denomina essa espécie de recurso textual de paratextos, que se definem como elementos que, frente a aspectos nebulosos que o texto pode veicular, para auxiliar a recepção.

Gerard Genette, na introdução da obra *Paratextos Editoriais*, publicada em 1987, explica que a obra literária consiste em um texto que se apresenta sem ser acompanhado de outros textos, sejam eles verbais ou não: o nome do autor, título, prefácio, imagens, notas, entre outros elementos. O propósito desses elementos ou mecanismos, como se prefira denominar, obedece prioritariamente a que:

[...] o cercam e o prolongam, exatamente para *apresentá-lo*, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua “recepção” e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro. (GENETTE, 1987, p. 09)

Sem sombra de dúvidas, trata-se de um mecanismo que aponta para uma série de elementos que se envolvem estética, narratológica e bibliograficamente (GENETTE, 1997, s/p).

A partir desse conjunto de aspectos, o teórico define paratexto como:

[...] aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público. Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um limiar, ou [...] de um “vestíbulo”, que oferece a cada um a possibilidade de entrar, ou de retroceder. (GENETTE, 2009, p. 09)

Em teoria, o paratexto pode ser entendido como mecanismo que se constrói com o propósito de orientar, aproximar e, inclusive, de enriquecer a leitura do leitor que muitas vezes não alcança certos conceitos, porque no texto existem elementos que não formam parte de seu repertório cultural e nem histórico. No entendimento de Genette, é uma franja que:

[...] sempre carregando um comentário autoral, ou mais ou menos legitimada pelo autor, constitui entre o texto e o extratexto uma zona não apenas de transição, mas também de *transação*: lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de

uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente – mais pertinente, entenda-se, aos olhos do autor e de seus aliados. (GENETTE, 2009, p. 10)

Entre os paratextos estudados por Genette, queremos destacar neste momento as notas de rodapé, que fazem de ponte entre o texto e seus leitores. Não podemos ignorar que o antidiscurso se constitui de uma grande dose de intertextualidade e de processos polifônicos que são parte do conhecimento hispano-americano e regional, tanto mexicano quanto chileno.

Ao longo do antidiscurso, serão evocados diversos nomes do mundo literário, entre eles, o próprio motivo do seu discurso, o mexicano Juan Rulfo (trechos I, VII, X, XI, XII, XX, XXI, XXIV, XXV, XXVI, XXVIII, XXIX, XXX, XXXV, XLII, XLIII e L); os chilenos Carlos Ruiz-Tagle (trechos I, III e V) e Gabriela Mistral (trechos V e X); o argentino Macedonio Fernández (trechos III e IX); os mexicanos, Pedro Zamora (trecho XII), Octavio Paz (trecho VII), Alfonso Reyes (trecho XXXVIII) e Enrique González Martínez, mencionado explicitamente pelo seu poema *Tuércele el pescuezo al cisne* (trecho XLII); o simbolista francês Arthur Rimbaud (trechos XL e XLIX); os peruanos César Vallejo (trecho XII) e José María Arguedas (trecho XII); os brasileiros Guimarães Rosa, mencionado implicitamente por meio de seu conto *A terceira margem do rio* (trecho XLIII) e; Machado de Assis (trecho XXVIII); e o norte-americano Ezra Pound (trecho XXVI). Por final, Cervantes (trecho L) será o único escritor em castelhano mencionado que não se encontra no contexto latino-americano. Mas Parra, em busca de um fechamento à altura do evento e em busca do reconhecimento da obra de Juan Rulfo, comparará o mexicano à originalidade e à excelência do escritor espanhol.

Completarão as referências os nomes que formam parte da relação íntima e familiar: a esposa/viúva de Juan Rulfo, Clara Aparicio (trecho I) e a irmã de Nicanor Parra, Violeta Parra (trecho XLI). Parra, com o propósito de reforçar o conceito de discurso enquanto gênero e as possibilidades que cabem à imitação, menciona alguns nomes importantes da história e da política mundial. Assim, são aludidos, no trecho III, o ditador alemão Adolf Hitler, o revolucionário comunista soviético Josef Stalin e o papa daquele momento, João Paulo II. Em um viés diferente, a posição política de Parra toma igualmente seu lugar. Assim, o nome do filósofo prussiano Karl Marx (trecho III) é introduzido. Como mencionado anteriormente, o trecho é a colagem de um dos artefatos presente na obra *Poemas para combatir la calvicie*, de 1993.

Por outro lado, o mundo dos filósofos e da sociologia se apresenta pela menção dos alemães Martin Heidegger (trecho XXVIII), Theodor Ludwig Adorno (trecho XXXVI) e do

franco-magrebino, Jacques Derrida (trecho XXXVIII). Do mesmo modo, Parra, ao mencionar a opacidade da linguagem, sustenta-se no linguista russo Roman Jakobson (trecho XXVIII).

Do cenário histórico mexicano é mencionado José Doroteo Arango Arámbula, mais conhecido por Pancho Villa (trecho XXX), importante líder da Revolução Mexicana ocorrida entre 1910 e 1920, considerado um dos eventos mais importantes da história do México do século XX. Outro militar mexicano citado é Pedro Zamora (trecho XII). A obra *Pedro Páramo*, escrita por Juan Rulfo, guarda consonância com esse momento e seus personagens que, de igual maneira, desempenham um papel importante na construção textual do antidiscurso em análise (trechos VI e XXII).

No complexo textual do antidiscurso, alguns personagens da literatura hispano-americana são apontados de modo a criar alguns paralelismos como: Dulcinéia del Toboso (trecho XV), personagem de Cervantes, para compará-la às ilusões dos prêmios literários. Por outro lado, também aparece Hamlet (trecho XXII), personagem shakespeariano que, da mesma forma que Juan Preciado, é mobilizado pelo desejo de vingança. Dom Quixote se apresenta em dois momentos para sustentar dois motivos: o primeiro (trecho XXIV) servir como ponto comparativo com a obra de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, enquanto sua grandiosidade; em segundo lugar (trecho XXXII), Parra se compara à figura de Dom Quixote, como o “caballero de la triste figura”, passagem retirada da própria obra *Dom Quixote da Mancha* que descreve o personagem, segundo o olhar de Sancho.

Por último, mas não menos importante na dinâmica textual antidiscursiva de Parra, o Chapolin Colorado (trecho XV) ganhará um espaço. O personagem é uma antítese dos super-heróis, pois se destaca pelas suas fraquezas e falta de inteligência. Porém por décadas caiu na graça de muitas gerações e a frase “no contaban con mi astucia” permanece viva na memória de muitos adultos e crianças hispano-americanos.

Diante desse quadro, muito rico em referências, Parra nos mostra um antidiscurso que demanda esforço do ouvinte/leitor para construir seus sentidos. No momento de proferir seu discurso, Parra se defronta com um público pertencente a instituição literária que pode responder às inúmeras referências, tanto cultas quanto populares. Para o processo tradutório, as informações mobilizadas ao longo do texto discursivo são muito importantes e decisórias para compreender o tecido textual apresentado por Parra. Muitas das informações contidas e mobilizadas no texto correspondem exclusivamente ao contexto histórico, político e cultural hispano-americano. Evidentemente, a leitura das notas de rodapé também dependerá da disposição e interesse demonstrado pelo leitor. Sobre esse aspecto, Genette (2009, p. 12)

menciona a condição irregular da obrigatoriedade da leitura que o leitor possa realizar delas. Nesse sentido, as notas de rodapé, porque estão para dar mais acesso à obra antidiscursiva, ficam na decisão do leitor de incluí-las ou não na sua leitura.

A intertextualidade, como mencionado anteriormente e em diversos momentos, é um pilar importantíssimo na construção antidiscursiva de Parra. Aproveitando-nos desse mecanismo, pensamos em construir nossas notas de rodapé, também considerando procedimentos intertextuais. Para ampliar as informações contidas nas notas, o uso de *hiperlinks* foram uma opção para instigar o leitor a completar suas informações. Vemos essa ação como uma vantagem por dois motivos: o primeiro, porque não fatigáramos o leitor com um texto muito prolongado, mantendo-o no texto; e segundo, recriáramos mecanismos do texto presentes na internet, conduzindo o leitor a outros pontos de informação, também com o intuito de posicioná-lo como coparticipante do texto traduzido.

Na tradução, ao todo, constam 50 notas de rodapé. Alguns dos exemplos que podemos apresentar se encontram em pontos em que a informação não se completa só ao mencionar o assunto ou esclarecê-lo, mas é necessário abordá-lo historicamente. É o caso de Clara Aparicio, no trecho I (2006, p. 13), no qual Parra propõe um jogo de monta e desmonta com a palavra “viuda” por “vi(u)da”. Há uma razão para esse jogo e ele se encontra na história de amor de Juan Rulfo e sua esposa.

Fragmento 44 – Trecho I: Senhora Clara Aparicio

I Senhora Clara Aparicio*
<p>* Clara Aparicio foi o grande amor de Rulfo. A paixão de Rulfo fica em evidencia nas muitas cartas de amor dirigidas a Clara, que se mantiveram por sete anos, entre 1945 e 1950, algumas se encontram disponíveis em: <https://masdemx.com/2016/01/juan-rulfo-enamorado-sus-cartas-de-amor-a-clara-aparicio/> Conheceram-se quando ele tinha 24 anos e, ela, 13. Casaram-se em 24 de abril de 1948, e permaneceram casados por 38 anos, até o ano da morte do autor, em 1986, produto de um câncer ao pulmão.</p>

The screenshot shows a web browser window with the URL masdemx.com/2016/01/juan-rulfo-enamorado-sus-cartas-de-amor-a-clara-aparicio/. The page features the 'DE MX' logo and a navigation menu with items: Pasado, Presente, Explora, Creatividad, Sabor, and Identidad. The main heading is 'Juan Rulfo enamorado; sus cartas de amor a Clara Aparicio'. Below the title, it says 'Por: Ana Paula de la Torre Diaz | 27 Ene 16'. A sub-heading reads: 'Consiguió que fuera su esposa luego de 7 años de un intercambio epistolar que, para nuestra fortuna, está al alcance.' There is a social media share button for 19.1K shares. The article text begins with: 'Algo ocurre cuando leemos a un autor, de algún modo nos sentimos más cercanos a él, a sus más profundos pensamientos o proyecciones. Pero algo más íntimo sucede aún más cuando accedemos a las cartas que alguna vez envió a una persona que era importante para él.' It continues: 'Aunque, en lo personal, me parece bastante arbitrario asomarnos a los intercambios epistolares de alguien ya muerto, lo cierto es que ello tiene también una magia per se; sentir que conocemos un poco mejor a ese personaje que nos interesa.' The final paragraph states: 'En la siguientes cartas que presentamos encontramos al querido Juan Rulfo enamorado, merodeando en sus recuerdos sobre lo que hace tan importante a su amada. Como una historia con un ritmo exquisito, Rulfo conoció a Aparicio, quien después sería su esposa, cuando tenía 24 años y ella 13. Llevaron una relación epistolar durante 7 largos y poéticos'.

O conteúdo do antidiscurso leva-nos para um dos eventos mais cruéis vivenciados por Sudamérica, a Guerra da Conferación Perú-Boliviana (trecho XXXII). Vimos, nesse ponto, a importância de abordar historicamente esse tema, pois foi a partir desse evento que mudaram para sempre as relações entre Perú, Bolívia e Chile. Ainda hoje se vivencia nessas nações pendências do passado, dessa guerra e outras. O *link* mencionado na nota de rodapé traz material informativo sobre as causas e consequências dessa guerra e, principalmente, seu encerramento na guerra de Yunguay que, no Chile, é lembrada pelo Hino de Yunguay, de 1839.

Fragmento 45 – Trecho XXXII – Cero problema

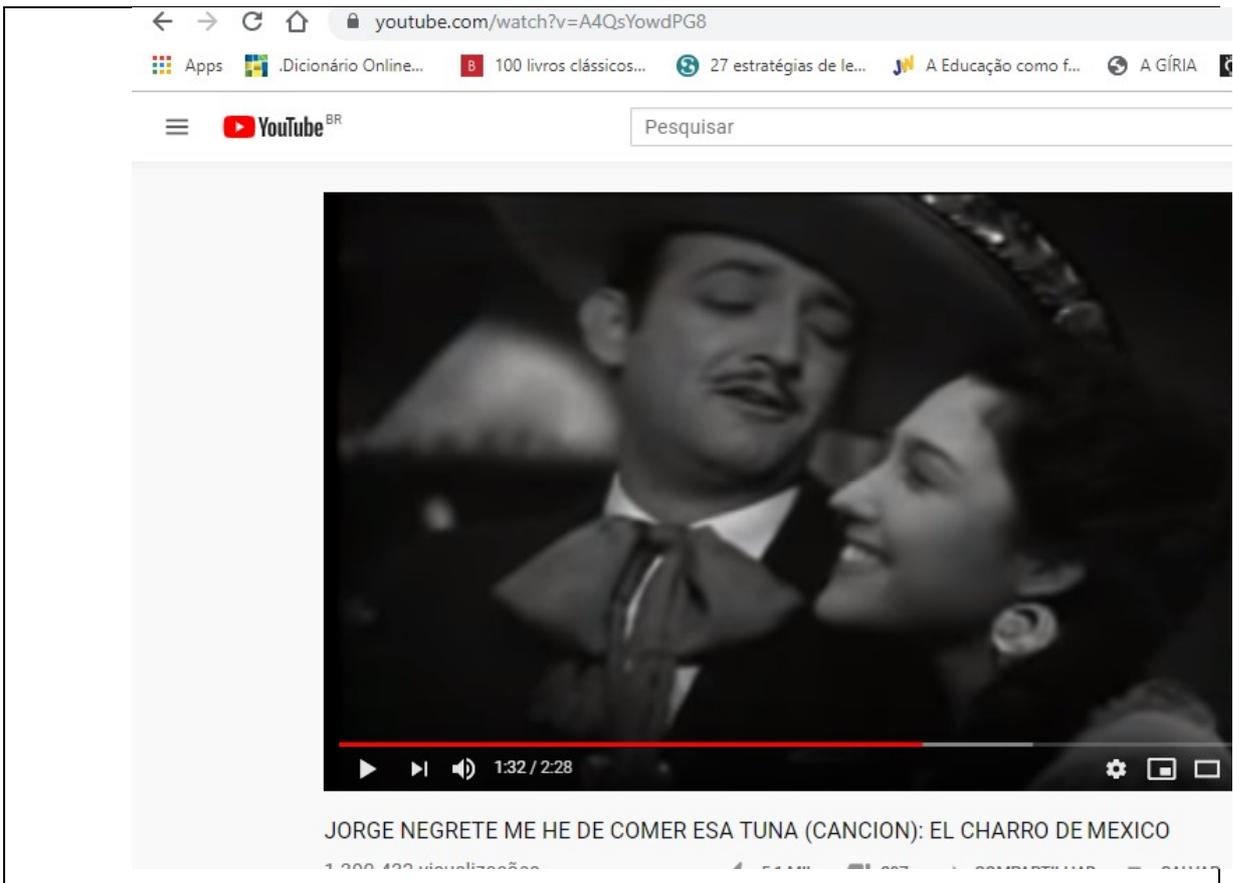
XXXII Cero problema
<p>[...] Não sei se me explico O que quero dizer é viva Chile Viva a confederação Peru-boliviana.*</p>
<p>* Confederação Peru-boliviana foi um Estado confederado, resultado da união dos estados Nor-peruano, Sud-peruano e a Bolívia. Existiu entre os anos de 1836 a 1839. O marechal boliviano Andrés de Santa Cruz foi o único líder. O objetivo era consolidar um estado muito mais poderoso do que as outras nações de América do Sul, principalmente do Chile. A confederação é derrotada pelo exército da União Restauradora formado pelo Chile e Perú, na batalha conhecida como Yungay, em 20 de janeiro de 1839. Mais informações se encontram no site da Biblioteca Nacional de Chile, entre elas, o plano de batalha traçado pela Unidade Restauradora. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-98243.html></p>

A intertextualidade de Parra não se restringe unicamente a textos de menção (não) literária ou personagens do mundo intelectual ou popular. Ela igualmente percorre pelo mundo da manifestação musical popular. O antidiscurso menciona duas músicas dos anos 40 e 50 (trechos VI e XLI), amplamente difundidas nas emissoras de rádio e que se encontram na memória da juventude da época. De algum modo, Parra introduz a música com um propósito carnavalesco. Apesar do *status* cerimonioso do evento, há espaço para comemorar.

Os *hiperlinks*, dessas menções musicais, conduzem-nos para conhecer as letras e melodias, sempre garantindo as versões originais. A modo de ilustração, apresentamos o fragmento 47 de *Me he de comer esa tuna*, de Jorge Negrete.

Fragmento 46 – Trecho VI: Pedro Páramo

VI Pedro Páramo	<i>Guadalajara em um plano México dentro de um pântano*</i>
<p>*Esse trecho corresponde à música do cantor mexicano Jorge Negrete, <i>Me he de comer esa tuna</i>. Para conhecer a música, encontra-se disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=A4QsYowdPG8></p>	



Do ponto de vista dos textos literários presentes na obra antidiscursiva, alguns são mencionados, já outros são transcritos literalmente, sejam alguns fragmentos ou introduzidos por completo. É o caso de “Tuércele el cuello al cisne”, de Enrique González Martínez. Nesse caso, optamos por realizar o que Parra realiza: fazer uma colagem. Para isso, pesquisamos a tradução para o português. A pesquisa nos levou até ao *blog* de Ivo Barroso, no qual se encontra a tradução desse poema.

Fragmento 47 – Trecho XLII: En resumen.

<p>XLII En resumen [...]</p>
<p>Punto uno: tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje que da su nota blanca al azul de la fuente él pasea su gracia no más, pero no siente el alma de las cosas ni la voz del paisaje</p> <p>Punto dos: huye de toda forma y de todo lenguaje que no vayan acordes con el ritmo latente de la vida profunda... y adora intensamente la vida, y que la vida comprenda tu homenaje</p> <p>Y punto final: mira al sapiente búho cómo tiende las alas desde el Olimpo, deja el regazo de Palas y posa en aquel árbol el vuelo taciturno...</p>

él no tiene la gracia del cisne, mas su inquieta
pupila que se clava en la sombra interpreta
el misterioso libro del silencio nocturno*

*Enrique González Martínez, poeta moderno mexicano que escreve “Tuércele el cuello al cisne”. Parra no antídico ou cita por completo. A tradução ao português pertence a Ivo Barroso que se encontra disponível em: < <https://gavetadoivo.wordpress.com/2010/08/22/soneto-de-enrique-gonzalez-martinez/>>.

The screenshot shows a WordPress blog post. At the top, there's a navigation bar with links like 'Dicionário Online...', '100 livros clássicos...', '27 estratégias de le...', 'A Educação como f...', 'A GÍRIA', 'A avaliação da apre...', and 'ASPECTOS LEGAIS...'. Below that, the blog's header includes 'GAVETA DO IVO' and 'Poesia & Tradução'. The main content area displays the title 'Soneto de Enrique González Martínez' and the date '22/08/10 por inbarroso'. There is a large image of a landscape with a bridge and trees. To the right, there's a search bar and a sidebar with a photo of Ivo Barroso and a section titled 'SOBRE O IVO' with 'Dados Biográficos'.

Sem dúvida, as características da autoria colocam o tradutor diante de uma enorme tensão. Venuti (1995, p. 08) aponta para a relação psicológica que o tradutor estabelece com o autor da obra, empurrando-o para a repressão da própria personalidade, pois assumimos, na tradução, um papel colaborador com o autor. Dessa forma, o tradutor, na tentativa de aproximar o autor ao leitor da cultura de chegada de maneira muito natural, implica inevitavelmente um apagamento, ou invisibilidade, como Venuti chama, de quem traduz. Dessa maneira, o autor afirma que a “invisibilidade do tradutor é, portanto, uma estranha auto-aniquilação, uma forma de conceber e praticar a tradução, reforçando, sem dúvidas, seu status marginal [...]”¹⁴⁹ (VENUTI, 1995, p. 08).

A partir de nossa perspectiva, as decisões tradutórias formam parte do processo criativo da tradução, que não pretende ser mais ou igual ao autor, mas se propõe a ser uma

¹⁴⁹ [...] translator’s invisibility is thus a weird self-annihilation, a way of conceiving and practicing translation that undoubtedly reinforces its marginal status[...]

recriação da obra original. Isso envolve certas decisões; são riscos que podem envolver aspectos textuais ou estéticos, ou ambos. É consenso que nem tudo que apresenta o texto original é possível trazê-lo para a tradução. Nesse sentido, é o que justifica o uso de notas de rodapé; ao mesmo tempo que se agrega a personalidade da tradutora que considera que com o auxílio de certas doses de didatismo na condução da leitura de um novo gênero evitariam o abandono antecipado do leitor dessa leitura.

Dessa maneira, elas se constituem mecanismos de mediação cujo intuito é orientar o leitor sobre uma série de objetos ou artefatos que podem não estar ao alcance dele, principalmente os de índole histórico-cultural. O leitor identificará, claramente, que está diante de uma tradução, seja pelos aspectos lexicais, intertextuais, polifônicos ou elementos circundantes, como são as notas de rodapé.

Apesar de ser uma decisão com viés fortemente didático, entendemos que deixar o ouvinte/leitor por sua conta não o aproximaria desse inédito e surpreendente gênero literário e colocaria em risco a aceitabilidade da tradução. Por esse motivo, as notas de rodapé se colocam à disposição do ouvinte/leitor para que, de alguma forma, consiga participar do jogo antidiscursivo proposto por Parra e que, de fato, sintam-se acolhidos pela proposta antiliterária.

Entendemos a importância de esclarecer que as notas de rodapé de maneira nenhuma desejam subestimar o entendimento e o grau de compreensão do ouvinte/leitor brasileiro. Porém o grande número de referências, muitas delas restritas ao contexto hispano-americano, colocam em risco o convite que Parra realiza a seus leitores a cada antitexto. Nicanor, em alguns dos seus artefatos, dirá “Antipoesia que es/ una manera de pasarlo bien” (2011, p. 889). De alguma forma, garantir esse propósito implica adotar estratégias que permitam a aproximação do público brasileiro do universo proposto pela antiliteratura.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS. O ANTIDISCURSO E SUA TRADUÇÃO

Quando um projeto de tradução é proposto, logo se inicia com algo em mente: pensa-se na cultura de chegada ou se pensa na compreensão de que a tradução esteja de acordo com o entendimento histórico-cultural dos futuros leitores; ou em que possivelmente seja capaz de provocar efeitos similares aos experimentados pelo leitor da cultura de partida; ou sem essa preocupação, a tradução pode se propor ser um novo texto, uma reescrita tão rica quanto o texto original; ou compreenda que a tradução deva se aproximar ao autor e ao texto fonte. Muitas podem ser as posições que os tradutores adotam na sua *práxis* tradutória. E isso, basicamente, está atrelado à maneira como compreende e concebe a tradução.

A busca por valores correspondentes entre as línguas envolvidas no processo tradutório denota uma concepção e uma relação de homogeneidade entre as línguas. Esse aspecto é contestado por muitos teóricos, entre eles, Ricoeur (2012, p. 25), ao declarar que a ausência de equivalência entre as línguas não se encontra unicamente nos aspectos semânticos, mas também nos aspectos sintáticos, essencialmente porque as heranças culturais contidas nas línguas envolvidas são diferenciadas. Nesse sentido, a intraduzibilidade é possível, pois a tradução, para o teórico (2012, p. 33), envolve textos que expressam “[...] uma rede de visões de mundo em competição oculta ou aberta [...]”.

O antidiscurso é considerado uma das propostas literárias de Nicanor Parra. É parte de um transcurso de mais de sessenta anos de criação antiliterária do autor chileno que se inicia na antipoesia, em 1954, com a publicação de *Poemas e Antipoemas*. “Mai, mai, peñi. Discurso de Guadalajara” (1991), constitui um texto importante que abre a composição antidiscursiva. O prêmio significou o reconhecimento da obra de Parra após dezessete anos de ditadura militar no Chile; o próprio antipoeta reconhecerá que o México, com esse prêmio, devolveu-lhe à vida.

A experimentação é o princípio do trabalho de Parra. Ele abdica da metáfora para encontrar nas palavras múltiplos sentidos. Realiza-se na combinação das palavras, da frase feita, de expressões do cotidiano com os objetos do dia-a-dia para mobilizar outros significados. Rompe com os padrões textuais de diversos gêneros como a piada, o sermão e os discursos acadêmicos. Sua aventura literária também estará no teatro, na música folclórica e na tradução de alguns clássicos shakespearianos, como *O rei Lear*.

Parra é consciente sobre tudo que faz, nada está lançado ao acaso. Seu objetivo: remexer e perturbar as bases das instituições sociais e literárias existentes. Para isso, a linguagem é a

saída. Introduz a linguagem popular como fonte viva de expressão, aliada à ironia, ao sarcasmo e ao permanente senso de humor.

Em “Mai, mai, peñi. Discurso de Guadalajara”, a língua se encontra no contexto de fala, carregada de referentes da língua nacional chilena, somados aos referentes da nação mexicana. É dessa maneira que se constitui uma identidade sem fronteiras. Na obra *Nicanor Parra y algo +*, Jaime Quezada afirma que:

No país de Guadalajara [...] Parra se sente, sem dúvida, a vontade, diante uma linguagem que não é alheia. A carga emotiva e os ritmos primários da linguagem falada e popular que dão vida à literatura de Rulfo, de alguma forma, também identifica a ousada graça e os falares espontâneos do antipoeta. Em nenhum dos casos existe rebuscamento ou barroquismo. Na fala de Parra se encontra a fala da tribo mediante um alfabeto linguístico que, com signos a mais ou a menos, registra as ênfases, o aumento de tom, as interjeições, a gestualidade, os repetidos ‘carambas!’. Em definitiva, toda a parafernália de discursos de ‘sobremesa’ a imagem e semelhança do seu autor.¹⁵⁰ (PARRA, 2001, p. 1085)

Parra se apresenta diante do seu público com um discurso que vai além das fronteiras do seu gênero, construído pela linguagem “chilensis”, agora apresentada ao público estrangeiro. Ademais se determina a dizer tudo sem dizer nada, da mesma forma que ocorre nos discursos de Cantinflas – comediante mexicano Mario Moreno citado pelo antipoeta no trecho II (2006, p. 14) do antidiscurso em análise.

Textualmente, o complexo linguístico do antidiscurso perpassa pelos mecanismos intertextuais que se articulam a partir de textos vindos de diversas fontes textuais, sejam elas literárias ou não literárias. E que se relacionam à experiência e à memória do autor e daqueles que estão presentes no contexto discursivo. Será pelo mosaico textual que Parra rearticula e mobiliza uma série de significados, aspecto que, para a tradução, constitui-se grande desafio e envolve a pesquisa atenta e constante. Parra, não conforme com a articulação desses vários textos, propõe-se no antidiscurso a construir também um grande palco para as muitas vozes que convoca, tecendo-se um espaço dialógico muito complexo em relação a um gênero textual que, por suas características de construção, permite unicamente o monólogo. Faleiros (2015, p. 204) mencionará o ato multiposicional e de multipessoalidade que a tradução pode trazer, pois não há indícios de quem está no discurso. São vozes que têm vida própria e que se juntam à voz do

¹⁵⁰ En el país de Guadalajara [...] Parra se siente, sin duda, a sus anchas, y en medio de un lenguaje que no le resulta nada ajeno. La carga emotiva y los ritmos primarios de un lenguaje hablado y popular que da vida a la literatura de Rulfo, de alguna manera también identifica la resuelta gracia y los espontáneos decires del antipoeta. Ni en uno ni en otro hay rebuscamientos o barroquismo alguno. En el habla de Parra está el habla de su tribu a través de un alfabeto lingüístico que, de signos más y signos menos, registra los énfasis, las subidas de tono, las interjecciones, las gestualidades, los continuos ¡caramba! Y, en definitiva, toda la parafernalia de discursos de sobremesa a imagen y semejanza de su autor”. (QUEZADA, 2001, p. 1085).

antipoeta, formando uma rede polifônica única, em que “a noção de pessoa como lugar de articulação/agenciamento coletivo de enunciação” (FALEIROS, 2015, p. 2007) é, de fato, uma constatação no texto antidiscursivo.

No antidiscurso nada é estático, tudo é movimento constante e supressivo. O gênero compreendido, tradicionalmente, como discurso acadêmico é transformado, e o primeiro passo será o abandono da sua roupagem; da prosa, passa a vestir o verso livre. Para os críticos literários, entre os quais se encontram Federico Schopf, Juan Gabriel Araya, César Cuadra e Niall Binns, o antidiscurso se constitui em um gênero ambivalente, ou seja, flutua entre o que formalmente identifica o discurso acadêmico de agradecimento escrito para uma premiação literária e um texto literário em que utiliza extensamente os recursos oferecidos pela antipoesia, como a linguagem coloquial e irônica, os trocadilhos e a fala mista. É um tecido textual que aparenta ser um simples jogo banhado de muito humor, porém nos surpreende com a seriedade com que se revelam certas verdades.

O antidiscurso, enquanto projeto de tradução, é um grande desafio, por conta dos aspectos textuais, sintático-semânticos, sintáticos e estéticos, uma tarefa que demandou decisões difíceis. Se analisarmos a tradução, intrinsecamente, ela mantém um envolvimento com o signo. Deve-se levar em consideração que as línguas não são diferentes apenas pelas suas estruturas e componentes lexicais ou sintáticos, mas são diferentes porque guardam segredos, algo que se disse ocultamente. São as polissemias, são os contextos, são as conotações que obscurecem o sentido das palavras, das frases, dos textos, dos discursos.

Basicamente, as questões que envolvem a tradução se encontram na relação comparativa entre o texto fonte (TF) e o texto traduzido (TT). Segundo Arrojo (1992, p. 24), a “tradução[...] deixa de ser, [...], uma atividade que protege os significados “originais” de um autor, e assume sua condição de produtora de significados; mesmo que protegê-los seria impossível[...]” Por um lado, seria impossível na medida em que os conceitos das palavras de uma língua não corresponderiam exatamente às mesmas extensões semânticas e/ou funcionais de uma outra. Caso contrário, os termos seriam iguais. Por outra, os valores/sentidos culturais em que todo texto se constrói se agregam. É assim que os contornos da teoria tradutória se tornam mais sofisticados.

Álvaro Faleiros (2015, p. 199), analisando a tradução de “O Cisne”, de Baudelaire, realizada por Ana Cristina César, coloca-nos diante da discussão da poética multiposicional do traduzir. Desse ponto, o tradutor e professor nos coloca à frente de duas posturas discursivas do tradutor: a primeira, se a tradução se apega consideravelmente ao texto de partida e, a segunda,

se o texto de partida é fonte para a tradução, prevalecendo, nesta última, a voz do tradutor. A nossa tradução optou por alternativas ou soluções que deixassem à vista as informações contidas no antidiscurso mas, ao mesmo tempo, que os elementos constitutivos da discursividade do brasileiro ganhassem lugar. A experiência do antidiscurso, agora, realiza-se em um outro espaço discursivo, porque ela foi recriada. Porém, para nosso leitor, não há enganos, o texto que lê é uma tradução.

A principal aspiração da tradução é vencer a diferença das línguas. Aspira a ir além do comunicável das palavras. Desde uma perspectiva filosófica, Benjamin (2018, p. 91) compreende que o propósito da tradução é libertar a língua por meio da transformação. Apesar do desejo de retornar ao original estar sempre patente, isso não é mais do que uma ilusão; voltar a ele só seria possível pela procura da ‘língua pura’. É a procura do fundo originário e essencial das línguas sobre a completude de suas intenções e não sobre as intenções individuais dessas línguas. Só dessa maneira para vencer a intraduzibilidade.

Por outra parte, a relação do texto original e do texto traduzido constitui-se numa dualidade que Derrida particularmente rejeita. Critica a relação hierarquizada e preconceituosa de ambos os textos, pois um extremo se fortalece em detrimento do outro. O original conserva as qualidades positivas, enquanto a tradução se relega a um plano secundário como a imitadora. De acordo com o teórico (*apud* CHAMBERLAIN, 1988, p. 55), o original deseja ser traduzido, mas ao mesmo tempo coíbe sua tradução; esse paradoxo revela o duplo vínculo ao qual é submetida a tradução. A palavra, em sua impossibilidade tradutória, procura uma maneira, uma saída para se fazer entender. E isso não representaria uma infidelidade, uma vez que essa é a missão da tradução. Lori Chamberlain (1988, p. 55), baseada em Derrida, menciona que a “tradução é escritura, isto é, não se trata de tradução apenas no sentido de transcrição. Trata-se de uma produção escrita convocada pelo texto original”

Desde a perspectiva de Venuti (2011, p. 167), o texto de partida já é descontextualizado em consequência das diferenças estabelecidas pela língua, assim como pelos valores institucionais e culturais igualmente diferentes, mas que se recontextualizam, porque se reescreve de maneira inteligível aos receptores.

Assim, compreende-se que a tradução é produto da interpretação vinda do tradutor. Interpretação que está ligada às condições intertextuais. A partir dessa condição, as escolhas tradutórias se reconfiguram, adequando os princípios da cultura de origem às da cultura de chegada. A tradução, nesse processo de reconfiguração, cria um intertexto receptor que não só estabelece relações lexicais coerentes, mas estabelece sentidos culturais pertinentes. Dessa

perspectiva, o antidiscurso, em sua tradução para o português do Brasil, desafia-nos para compreender os entornos culturais que se encontram em ambas as culturas.

De uma forma ou de outra, a tradução existe e é necessária e seu papel principal é mediar duas culturas linguísticas. É indubitável que o processo tradutório está longe de ser uma tarefa simples, pois a tradução constitui um terreno movediço em que cabem os acertos e os equívocos, mas que, principalmente, propõe-se a aproximar dois universos culturais e linguísticos distintos.

A tradução do antidiscurso, nesse sentido, desafia o tradutor na medida em que, compreendendo que o antidiscurso como texto antipoetizante revela o linguajar e a vivência cultural chilena, defronta-se com uma cultura cujas características nem sempre são coincidentes. E, muitas vezes, o entendimento de certos elementos ou referentes da cultura de partida são inexistentes na cultura de chegada. Dessa forma, as decisões tradutórias podem estar sujeitas a muitas inadequações. Ao tradutor caberia, então, trabalhar em um espaço intercultural que supõe um conhecimento vasto da dinâmica cultural de ambos os sistemas culturais.

O propósito da tradução de “Mai, mai, peñi. Discurso de Guadalajara” procura aproximar o leitor brasileiro de um novo material literário, do qual possa usufruir e apreciar tanto quanto o leitor hispano-americano. No Brasil, Joana Barossi e Cide Piquet são responsáveis pela tradução da primeira antologia antipoética publicada em 2018, ano em que o antipoeta falece. Representa, assim, um marco importante para a antipoesia no Brasil.

A antipoesia, como princípio fundamental do antidiscurso, não busca tão só a irreverência, mas nos coloca diante de fatos de uma realidade palpável, pautada pela vivência do homem comum, por intermédio da linguagem do dia-a-dia, mas que, por trás da aparente simplicidade, guarda enorme complexidade crítica. Portanto, a proposta -anti se traduz pela vivência poética, pela participação no diálogo e pela (re)construção de sentidos. É uma renovada linguagem poética, da qual o público brasileiro merece participar. Eis que encontramos a justificativa para a tradução da obra de Nicanor Parra.

A tarefa tradutória do primeiro dos discursos de sobremesa se depara com todos os desafios que um texto tão importante, como é “Mai, mai, peñi” para o projeto parriano e para o universo literário hispano-americano, impõe. A expectativa da tradução comentada desse antidiscurso é oferecer também ao leitor brasileiro uma participação no diálogo antipoético, um diálogo democrático em que ninguém fica de fora.

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Academia Chilena de la Lengua. **Nicanor Parra & Vinicius de Moraes**. Tradução de Carlos Nejar e Maximino Fernández. Rio de Janeiro: ABL/ Academia Chilena de la Lengua, 2009.

ALONSO, María Nieves. El espejo y la máscara de la antipoesía. **Revista Chilena de Literatura**, n° **33**, **1989**. Disponível em: <<https://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/espejo.html#v1>>. Acesso em: 23 nov. 2018.

ALONSO, Maria Neves; RODRIGUEZ, Mario; TRIVIÑOS, Gilberto. **La Crítica Literaria Chilena**. Concepción, Chile: Editora Aníbal Pinto, S.A., 1995.

ANGENOT, Marc. **El discurso social: Los limites históricos de lo pensable y lo decible**. Buenos Aires: Ed. Siglo Veintiuno Editores. 2010.

ARAYA, Juan Gabriel. **Los sujetos de la poesía de Nicanor Parra. La exploración del antipoema: El artefacto um nuevo discurso**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5q6r9>>. Acesso em: 09 maio 2019.

ARAYA, Juan Gabriel. **Sujeto e identidad en la poesía de Nicanor Parra**. Disponível em: <https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/54/TH_54_003_161_0.pdf>. Acesso em: 09 mai. 2018.

ARDUI, Joana. **A variação dos pronomes possessivos de segunda pessoa do singular teu/seu na Região Sul do Brasil**. Dissertação de Mestrado- Universidade Federal de Santa Catarina- UFSC, 2005. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/102637/222641.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 18 jun. 2019.

ARDUIN, J; COELHO, I. L. **A variação dos possessivos teu e seu e suas implicações**. In: VANDRESEN, P. (org.) **Variação, mudança e contato linguístico no Português da Região Sul**. Pelotas: EDUCAT, 2006..

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: A teoria na prática**. São Paulo: Editora Ática, 2ª ed. 1992

- ARROJO, Rosemary. A noção do inconsciente e a desconstrução do sujeito cartesiano. In: Arrojo, Rosemary. (org.) **O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino**. Campinas, SP: 2ª ed. Pontes, 2003. Versão digitalizada. Digital Source.
- AUBERT, Francis. **Desafios da tradução cultural: As aventuras tradutórias do Askeladden**. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/49913/54030>>. Acesso em: 07 jun. 2019.
- AYALA, Matias. Nicanor Parra y la política (1954- 2006). In: **Estudios Públicos. 100 años de Nicanor Parra**, nº 136, 2014, p. 59 – 78.
- BAKHTIN, Mickael. **Os gêneros do discurso**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BAUTISTA, Virginia; TALAVERA, Juan C. Un antipoeta que fue rulfíólogo. **Clarín**, Santiago do Chile, 27 de janeiro de 2018. Disponível em: <<https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2018/01/24/1215640>>. Acesso em: 20 out. 2018.
- BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BENEDETTI, Mario. Nicanor Parra o el artefacto con laureles. **Revista Marcha**, Montevideo, 1969. Disponível em: <<https://www.nicanorparra.uchile.cl/entrevistas/laureles.html>>. Acesso em: 12 nov. 2018.
- BENJAMIN. Walter. **Linguagem, Tradução, Literatura (Filosofia, teoria e crítica)**. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. **Generación Literaria de 1938. Memoria Chilena**. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3433.html>>. Acesso em: 20 dez. 2018.
- BLÜHDORN, Hardarik. **A intertextualidade e a compreensão de texto**. Trad. Hans Peter Wieser. In: Wieser, Hans & Koch, Ingerode G. Villaça. **Linguística Textual: Perspectivas Alemãs**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. pp. 186-212. Disponível em: <https://ids-pub.bszbw.de/frontdoor/deliver/index/docId/6001/file/Bluehdorn_A_intertextualidade_e_a_compreensao_de_texto_2009.pdf>. Acesso em: 15 out. 2018.
- BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin. Dialogismo e construção de sentido**. In: De Castro, Maria Lília Dias. **A dialógica e os efeitos de sentido irônicos**. 2ª ed. Campinas, SP: Editora Universidade Estadual de Campinas- UNICAMP, 2005.

- BRAIT, Beth. Problemas da poética de Dostoievski e estudos da linguagem. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin. Dialogismo e Polifonia**. São Paulo: Contexto, 2016. p. 45-72.
- BRITTO, Paulo Henriques. Lycidas: Dialogo mais ou menos platônico em torno de como reconhecer um poema ao vê-lo, de Stanley Fish. Eutomia. **Revista de Literatura e linguística**. Recife, nº 16, p. 89 – 101, dez. 2015.
- BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- BRITTO, Paulo Henriques. Desconstruir para quê?. **Cadernos de tradução**, Florianópolis, v. 2. n.8, p.41-50, jan. 2001. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5883/5563>>. Acesso em: 22 jul. 2019.
- CALDERÓN, Alfonso. **Antología de la Poesía Chilena Contemporánea**. Santiago do Chile: Editorial Universitaria, S.A., 2005.
- CARRASCO, Iván. **Para leer a Nicanor Parra**. Universidad Andrés Bello. Santiago do Chile: Editorial Cuarto Propio, 1999.
- CARRASCO, Iván. Discursos de sobremesa y crisis del canon. **Revista Chilena de Literatura**, nº62, 2003, p. 05 - 23.
- CARRASCO, Iván. **Antipoesía y neovanguardia**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2014. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7m235>>. Acesso em: 15 dez. 2018.
- CHAMBERLAIN, Lori. Gênero e a metafórica da tradução. Tradução: Norma Viscardi. **Signs: Journal of women in culture and society**, vol 13, nº3, The University of Chicago, 1988, p. 37 - 59.
- CHARAUDEAU, Patrick. **Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual**. In: **Ida Lucia Machado e Renato de Mello. Gêneros reflexões em análise do discurso**. Belo Horizonte, Nad/Fale-UFMG, 2004. Disponível em: <<http://www.patrick-charaudeau.com/visadas-discursivas-generos.html>>. Acesso em: 20 dez. 2018.
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Diccionario de análisis del discurso**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2005.
- CORTÉS, Saide. **Expresiones zoonímicas en el habla popular chilena**. Boletín de Filología, Santiago, 2009, v. 44, n. 2, p. 243-261. Disponível em: <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-93032009000100009&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 20 jun. 2019.

CORREIA, Margarita; ALMEIDA, Gladis Maria. **Neologia em português**. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

COSTA, Rene. **Nicanor Parra y sus conversaciones con René de Costa en Chicago: “Ahora está absolutamente claro que la llamada cultura occidental es una broma”**. The clinic.cl, 2018. Disponível em: < <https://www.theclinic.cl/2018/02/01/nicanor-parra-conversaciones-rene-costa-chicago-ahora-esta-absolutamente-claro-la-llamada-cultura-occidental-una-broma/>>. Acesso em: 18 nov. 2018.

CUADRA, César. **La antipoesia de Nicanor Parra. Un legado para todos & para nadie**. Museo Histórico Nacional, 2012.

CUADRA, César. Shakespeare, antipoeta. Fragmentos de conversaciones con Nicanor Parra. **Revista eletrônica babad**, 2000. Disponível em:<https://www.babab.com/no02/nicanor_parra.htm>. Acesso em: 17 ag. 2018.

DA SILVA, Marcio Renato. Leitura, texto, intertextualidade, paródia. **Revista Acta Scientiarum. Human and Social Sciences**. Maringá, v. 25, n.2, p. 211- 220, 2003. Disponível em: <[file:///C:/Users/User/Downloads/2172-6013-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/2172-6013-1-PB%20(1).pdf)>. Acesso em: 03 jan. 2019.

DA SILVA, Marcos Antônio. Teoria da argumentação, discurso e polifonia: Oswald Ducrot e sua contribuição à análise do discurso. In: **Caleidoscópio do discurso**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2016.

DE PERETTI, Cristina. **Jacques Derrida, texto y deconstrucción**. Madrid: Anthrospos Editorial del Hombre, 1ª ed., 2001.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, Ed. Universidade de São Paulo, 1973.

DE SOUZA, Micheli & BASSETTO, Livia. Os processos de apropriação de gêneros acadêmicos (escrito) por graduandos em letras e as possíveis implicações para a formação de professores/pesquisadores. **Rev. bras. linguist. apl.** [online]. 2014, vol.14, n.1, pp.83-110. Epub Dec 20, 2013. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1984-63982013005000026>> Acesso em: 20 nov. 2018.

DIVIANI, Ricardo. **Derrida y la deconstrucción del texto. Una aproximación a “Estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”**. La trama de la comunicación, vol 13. UNR Editora, 2008. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323927063023>>. Acesso em: 03 jan. 2019.

DOMINGO, Sergio. **Significados y origen de expresiones famosas**. Disponível em: <<https://sigificadoyorigen.wordpress.com/author/sergiodomingo/>>. Acesso em: 16 maio 2019.

- ECHEVERRIA, Ignacio. La antipoesía y el boom latinoamericano. In: **Estudios Públicos. Revista de políticas públicas**. Santiago do Chile: Centro de Estudios públicos, nº 136, 2014, pp. 07 – 32.
- ECO, Umberto. **Lector in fabula**. Tradução de Attilio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- ESTUDIOS PÚBLICOS. **Revista de políticas públicas**. Centro de Estudios Públicos, nº136, 2014. Disponível em: <<https://docplayer.es/55912813-Estudios-publicos-100-anos-de-nicanor-parra.html>>. Acesso em: 07 jun. 2018.
- ESQUIVEL, Víctor. Materia: Tradicional juego de bolita, estafa permitida. **Jornal Tabasco Hoy**. Tabasco: México. Publicação 17 de dez. 2012. Disponível em: <tabascohoy.com>. Acesso em: 10 abr. 2019.
- FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Tradução: Izabel Magalhães. Brasília: Ed. Universidade de Brasília-UnB. 2008.
- FALEIROS, Álvaro. **Traduzir o poema**. São Paulo: Ateliê editorial, 2012.
- FALEIROS, Álvaro (org). A poética multtiposicional do traduzir em Ana C. In FALEIROS. Álvaro; ZULAR, Roberto; BOSI, Viviana (orgs). **Sereia de papel. Visões de Ana Cristina Cesar**. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. 2015, pp. 173 – 208.
- FIORIN, José Luiz. O romance e a simulação do funcionamento real do discurso. In: BRAIT, Beth (org.) **Bakhtin. Dialogismo e construção do sentido**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.
- FISCHER, Emilio Rivano. **Dictionary of chilean slang: Your key to chilean language and ademicculture**. Edit. AuthorHouse, 2010.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução: Graciano Barbachan. 1970.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução: Luis Felipe Baeta Neves. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- FOXLER, Ana Maria. **Nicanor Parra: Um embutido de ángel y bestia**. Disponível em: <<https://www.nicanorparra.uchile.cl/entrevistas/angel.html>>. Acesso em: 10 jan. 2019.
- GALLARDO, Andrés. Nicanor Parra en el territorio del lenguaje. Concepción: **Acta literária**, nº 029, 2004, pp. 33 – 45.
- GENETTE, Gerard. **Palimpsestos**. La literatura en segundo grado. Tradução: Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. Tradução: Álvaro Faleiros. SP: Ateliê Editorial, 2009.

- GENETTE, Gérard. **Paratexts: Thresholds of interpretation**. Tradução de Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. Disponível em: <<https://www.erudit.org/en/journals/ron/1999-n13-ron425/005838ar/>>. Acessado em 25 ag. 2019.
- GENTZLER, Edwin. **Teorias Contemporâneas da tradução**. Tradução: Marcos Malvezzi. 2ª ed. rev. São Paulo: Madras Editora Ltda, 2009.
- GOLDSCHMIT, Marc. **Jacques Derrida, una introducción**. 1ª ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004.
- GOTTLIEB, Marlene. La relación simbiótica autor/lector em la antipoesia de Nicanor Parra. **Ciber Letras: Revista de crítica literária y de cultura**, nº 35, 2015. Disponível em: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v35/gottlieb.html>>. Acesso em: 10 out. 2018.
- GOTTLIEB, Marlene. La depuración del antipoema: Artefactos y murales. **Revista Hispamérica**, abril 1974. Disponível em: <<https://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/index.html>>. Acesso em: 16 set. 2018.
- GRIGOLETTO, Marisa. A desconstrução do signo e a ilusão da trama. In. ARROJO, Rosemary (org.) **O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino**. Campinas, SP: 2ª ed. Pontes, 2003.
- GUATTARI, Félix. **El devenir de la subjetividade**. Trad. ao espanhol de Cristóbal Santa Cruz. Caracas/Santiago de Chile : Ed. Dolmen Ediciones, 1998.
- HEIDEGGER, Martin. **Carta sobre el Humanismo**. Tradução de Helena Cirtés y Arturo Leyte, 2000. Madrid, Espanha: Alianza Editorial, S.A., 2006.
- HOLAS, Sergio. **Cartografía de las impurezas en las prácticas poéticas de Nicanor Parra**. University of Queensland: FULGOR, Flinders University Languages Group Online Review, v. 3, Issue 2, ag. 2007. Disponível em: <http://ehlt.flinders.edu.au/deptlang/fulgor/>. Acesso em: 10 fev. 2019.
- HUMBURGUER, Michael. **A verdade da poesia. Tensões na poesia modernista desde Baudelaire**. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.
- JACKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, Digital Source. Disponível em: <<http://group.google.com.br/digitalsource>>. Último acesso em: 08 out. 2019.

- KRISTEVA, Júlia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- KOCH, Ingerode. **Desvendando os segredos do texto**. São Paulo: Cortez, 2002.
- KOCH, I. & ELIAS, Vanda. **Ler e compreender. Os sentidos do texto**. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2014.
- LAPLANE, Adriana & Dobranszky, Enid. Capital cultural: ensaio de análise inspirados nas idéias de P. Bourdieu. **Revista Horizontes**. Bragança Paulista, v. 20, jun./dez. 2002. pp. 59-68.
- LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: EDUSC, 2017.
- LUCAS, Cássio de Borba; Da Silva, Alexandre Rocha. Julia Kristeva e a semanálise: Dos dialogismos às significâncias. Universidade Federal de Santa Maria: **Revista Interamericana de Comunicação Mediática**. v. 17, nº 34, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/29032>>. Acesso em: 20 ag. 2018.
- MAINGUENEAU, Dominique; COSSUTTA, Frederic. L'analyse des discours constituants. **Revista Langages**, Larousse, 29º ano, nº 117, 1995. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1995_num_29_117_1709>. Acesso em: 13 dez. 2018.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso**. Tradução de: Freda Indutsky. Campinas, SP. Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 3ª ed., 1997.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Analisando Discursos constituintes**. Tradução de: Nelson Barros da Costa. Revista do Grupo de Estudos Linguísticos do Nordeste- GELNE, vol. 2, nº 2, 2000, pp. 01 – 12.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. Tradução de: Adail Sobral. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2018.
- MARTÍNEZ, Enrique González. **Torce o pescoço ao cisne**. Tradução de Ivo Barroso. Disponível em: < <https://gavetadoivo.wordpress.com/2010/08/22/soneto-de-enrique-gonzalez-martinez/>>. Acesso em: 14 jan. 2019.
- MEMORIA CHILENA. BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL DE CHILE. Disponível em:<<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-printer-639.html>>. Acesso em: 20 abr. 2019.
- MELLO, Renato (org.). **Análise do discurso e Literatura**. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso, Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

- MÉNDEZ, Adán. Parra em primera persona. In: Estudios Públicos. **Revista de políticas públicas**. Santiago do Chile: Centro de Estudios públicos, nº 136, 2014, pp. 299-317.
- MILÁN, Eduardo. Nicanor Parra: El riesgo de antescribir. In: **Estudios Públicos. Revista de políticas públicas**. Santiago do Chile: Centro de Estudios públicos, nº 136, 2014, pp. 195-211.
- MORALES, Leonidas. **Subversión y espectáculo. La antipoesía de Nicanor Parra**. Santiago do Chile: Editorial Cuarto propio, 2015.
- MOREU, Salvador Galán. Antipoesía e ironía: una introducción. Espéculo. **Revista de estudios literários**, 2008. Disponível em: Biblioteca Virtual Universal: <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/150594.pdf>>. Acesso em: 15 ag. 2018.
- MUÑOZ, Antonia Javiera Cabrera. **Antipoesía em Lear rey & mendigo de Nicanor Parra**. 1 v. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2009. Disponível em: <<http://www.tede.ufsc.br/teses/PLIT0371-T.pdf>>. Acesso em: 25 de out. 2018.
- MUSSALIM, Fernanda. Análise do discurso literário. In: FERNANDES, Cleudemar e al. **Análise do discurso na Literatura. Rios turvos de margens indefinidas**. São Carlos: Claraluz, 2009.
- NARANJO RÍOS, Miguel. La poesía popular en la obra de Nicanor Parra Sandoval. In: **Estudios Públicos. Revista de políticas públicas**. Santiago do Chile: Centro de Estudios públicos, nº 136, 2014, pp. 225-251.
- ORLANDI, Eni. **Análise do discurso: Princípios e procedimentos**. Campinas, São Paulo: Pontes, 6ª ed. 2005
- PALMA, Moacir Dalla. **Discurso Literário: linguagem intrinsecamente diferenciada ou texto institucionalmente determinado?** Terra roxa e outras terras. Revista de Estudos Literários. V. 09, 2007. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroixa/g_pdf/vol9/9_7.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2018.
- PARRA, Colombina; EDWARD, Hernán; MONROY, Marcia. **Parra. Artefactos Visuales. Catalogo Exposición Artefactos Visuales**. Concepción: Dirección de Extensión/Pinacoteca Universidad de Concepción. 06 a 31 de marzo de 2002.
- PARRA, Nicanor. **Poemas e antipoemas**. Editora Nascimento: Santiago do Chile. 1954.
- PARRA, Nicanor. **Versos de salón**. Editorial Nascimento: Santiago do Chile, 1962. Disponível em: <<https://www.nicanorparra.uchile.cl/antologia/indexpoemas.html>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

- PARRA, Nicanor. **Pablo Neruda y Nicanor Parra. Discursos**. Santiago do Chile: Edit: Nascimento, 1962.
- PARRA, Nicanor. **Discursos de sobremesa**. Santiago do Chile: Editora Universidad Diego Portales- UDP, 2006.
- PARRA, Nicanor. **Nicanor Parra e Vinicius de Moraes**. Tradução de Carlos Nejar e Maximino Fernández. Rio de Janeiro: ABL: Academia Chilena de la Lengua, 2009.
- PARRA, Nicanor. **Sermones y Prédicas del Cristo del Elqui**. Universidad de Chile: SISIB y Facultad de Filosofía y Humanidades. Disponível em: <<https://www.nicanorparra.uchile.cl/antologia/elqui/i.html>>. Acesso em: 02 jan. 2019.
- PARRA, Nicanor. **Nuevos Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui**. SISIB y Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile. Disponível em: <<https://www.nicanorparra.uchile.cl/antologia/indexpoemas.html>>. Acesso em: 10 dez. 2018
- PARRA, Nicanor. **Obras Completas& algo +**. Barcelona: Galaxia Gutenberg. 2011.
- PARRA, Nicanor. **Obra Gruesa**. Santiago do Chile: Editora Universitaria. 1969.
- PARRA, Nicanor. **El último apaga la luz**. Santiago do Chile: Penguin Random House Grupo Editorial, S.A., Edição digital, 2017.
- PARRA, Nicanor. **Só para maiores de cem anos**. Tradução de Joana Barossi e Cide Piquet. São Paulo: Editora 34, 2018.
- PARRA, Nicanor. **Exposición Voy y Vuelvo**, 2014. Disponível em: <<http://www.centenariodeparra.udp.cl/>>. Acessado em: 20 nov. 2018.
- PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PIÑA, Juan. **Conversaciones con la poesía chilena**. 2ª ed. Santiago do Chile: Pehuén Editores, 1990.
- PRON, Patricio. Nicanor Parra, la revolución permanente. In: **Estudios Públicos. Revista de políticas públicas**. Santiago do Chile: Centro de Estudios públicos, nº 136, 2014, pp. 179-194.
- PYM, Anthony. **Explorando as teorias da tradução**. Trad. Rodrigo Borges de Faveri, Claudia Borges de Faveri. Juliana Steil. 1ª ed.. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- RAJAGOPALAN, Kanavillil. A trama do signo: Derrida e a desconstrução de um projeto saussuriano. In. ARROJO, Rosemary (org.) **O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino**. Campinas, SP: Pontes, 2ª ed., 2003. Versão digitalizada. Digital Source.

- REZENDE, Antonio Paulo. Octavio Paz: as trilhas do labirinto. **Rev. bras. Hist.**, São Paulo, v.20, n.39, p.223-248, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882000000100010> Acesso em: 06 Oct. 2019.
- RICOEUR, Paul. **Sobre a tradução**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- RIMBAUD, Arthur. **A carta do vidente**. Tradução de Leo Gonçalves. Disponível em: <<http://www.salamalandro.redezero.org/wp-content/uploads/2007/07/Rimbaud-A-carta-do-vidente-Lettre-a-%CC%80-Paul-De-%CC%81meny.pdf>>. Acesso em: 10 jan 2019.
- ROCCA, Adolfo. Nicanor Parra: Antipoemas, parodias y lenguajes híbridos. De la antipoesía al lenguaje del artefacto. Universidad Andrés Bello. Universidad Complutense de Madrid, 2012. Disponível em: <<https://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/41775>>.
- RODRIGUEZ, Mario. **Discursos de sobremesa: El francotirador pasa a la reserva**. Pero nunca se sabe si habla en serio o en broma. 1997. Disponível em: <<https://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/index.html>>. Acesso em: 15 set. 2018.
- RODRIGUEZ, Mario. La antipoesía, una ladina puesta en escena del discurso de la “infamia”. Concepción, Chile: **Revista Atenea**, n.510, dez. 2014, pp. 127- 142.
- RULFO, Juan. **Pedro Páramo**. Tradução Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.
- SALCEDO, José Manuel. Hojas de Parra. Salto mortal en un acto. In: **Estudios Públicos. Revista da políticas públicas**. Santiago do Chile: Centro de Estudios públicos, nº 136, 2014, pp. 319-352.
- SCHOPF, Federico. Estructura del antipoema. Concepción, Chile: **Revista Atenea**, n.399, 1971, pp. 140 - 153.
- SCHOPF, Federico. **Del vanguardismo a la antipoesia. Ensayos sobre la poesia en Chile**. Santiago do Chile: Lom, 2000.
- SCHWARTZ, Jorge. **Las vanguardias latino-americanas. Textos programáticos y críticos**. Tradução de Estela dos Santos. México: FCE, 2002.
- SOUZA, Pedro de. De como se perder na tradução. In: Org. GUERINI, Andrea; COSTA Walter. **Sobre discurso e tradução**. Tubarão: Ed. Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2014.
- SUBERCASEAUX, Bernardo. **Historia de las ideas y de la cultura en Chile**. Santiago: Ed. Universitaria, 2004.
- TEITELBOIM, Volodia. La generación del 38 en busca de la realidad chilena. **Revista bimestral de Ciencia, Letras y Arte**. Universidad de Concepción- Chile: Atenea. Año XXXV,

Tomo CXXXI, nº 380-381. Abril-Septiembre de 1958. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4944905>>. Acceso en: 20 jun. 2018.

TEJADA, Juan Guillermo. **La Simpatía de Nicanor Parra**. In: **Estudios Públicos. Revista de Políticas Públicas**. Santiago do Chile: Centro de Estudios públicos 2014, pp. 90 – 110.

TRIVIÑOS, Gilberto. Parra, pero también Quino: Reescritura de una obsesión. **Atenea 495**. I Sem. 2007, pp. 35 – 52.

VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo. Nicanor Parra: Antipoemas, parodias y lenguajes híbridos. De la antipoesía al lenguaje del artefacto. Madrid: **Revista Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y jurídicas**. Nº especial, 2012, pp. 01 – 20.

VENUTI, Lawrence. **La traducción: entre lo universal y lo local**. Tradução: Juan Gabriel López Guix. Tópicos del Seminario. La traducción, perspectivas actuales, 2011.

VENUTI, Lawrence. **The translator's Invisibility: A history of translation**. London: Routledge. 1995.

DICIONÁRIOS

DICCIONARIO DE AMERICANISMOS. Asociación de Academias de la Lengua Española. Disponível em: < <http://lema.rae.es/damer/>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

DICCIONARIO ACTUAL. Disponível em: <dicionarioactual.com>. Acessado em: 20 abr. 2019.

DICCIONARIO DE CHILENISMOS. Disponível em: < <http://www.dechile.net/?chilenismos>>. Acesso em: 20 maio 2019.

DICIONÁRIO DE ETIMOLOGIAS DE CHILE. Disponível em: <<http://www.dechile.net/>>. Acesso em: 20 maio 2019.

DICIONÁRIO DE JERGAS DE HABLA HISPANA. Disponível em: <<http://www.jergasdehablahispana.org/?pais=Mexico&palabra=pelar&tipobusqueda=1>>.

Acesso em: 20 maio 2019.

DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO DA LÍNGUA PORTUGUESA. Universidade de São Paulo. Disponível

em:<http://200.144.244.242/~delpo/consulta/consulta_hiperlema.php?hiperlema=vi%C3%BAva>. Acesso em: 15 jun 2019.

DICIONÁRIO INFORMAL. Disponível em:<<https://www.dicionarioinformal.com.br>>. Acesso em: 20 fev.2019

DICIONÁRIO ONLINE DE PORTUGUÊS. Disponível em:< <https://www.dicio.com.br/pesquisa>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

DICIONÁRIO ONLINE DE LÍNGUA PORTUGUESA MICHAELIS. Editora Melhoramentos Ltda. Disponível em:< <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=obvio>>. Acessado em: 15 maio 2019.

DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Disponível em: < <https://dle.rae.es/?id=DgIqVCc>>. Acesso em 20 fev. 2019.

DICCIONARIO SALAMANCA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. Disponível em: <http://sal_es.esacademic.com/>. Acesso em 20 fev. 2019.

ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ACADEMIC. Disponível em:< http://enciclopedia_universal.esacademic.com>. Acesso em: 20 abr 2019.

GLOBE. Dicionário Etimológico do Português. Disponível em:< <https://pt.glosbe.com/la/pt>> Acesso em: 23 jun 2019.

INSTITUTO UNIVERSITARIO DE LISBOA. Ciberdúvidas da língua portuguesa. Disponível em:<<https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/la-palice-ou-la-palisse/4990>>.

Acesso em: 16 jun. 2019.

SIGNIFICADO Y ORIGEN DE EXPRESIONES FAMOSAS. Disponível em:<<https://sigificadoyorigen.wordpress.com/>>. Acesso em: 20 mar 2019.