

2010

Poesía brasileña: entre la algarabía concreta y la generación 00

Mario Cámara

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Cámara, Mario (Primavera-Otoño 2010) "Poesía brasileña: entre la algarabía concreta y la generación 00," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 71, Article 8.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss71/8>

This Cultura Brasileña Contemporánea is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

ALGUNA POESÍA BRASILEÑA: ENTRE LA ALGARABÍA CONCRETA Y LA GENERACIÓN 00

Mario Cámara

Universidad de Buenos Aires (UdeSA), Argentina

*T*razar un panorama de la poesía brasileña de la segunda mitad del siglo XX –panorama disperso y fragmentario por cierto- requiere sin embargo enfrentar un movimiento de vanguardia como el de Poesía Concreta, ideado por Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Décio Pignatari. Surgido en un contexto que podríamos definir como de optimismo racionalista, el movimiento de Poesía Concreta, ya sea en términos de hegemonía o siendo cuestionado por su formalismo, fue un actor preponderante en la escena poética brasileña aun hasta fines de los años setenta. Bastaría con mencionar para ello las poéticas de Affonso Avila o Paulo Leminski, que establecieron un diálogo con aquella tradición que nunca se detuvo; o la colaboración que los poetas concretos brindaron a los jóvenes tropicalistas; pero también las críticas recibidas de parte de un poeta como Ferreira Gullar o de los poetas marginales durante los setenta.

El origen de la poesía concreta se entrelaza con la voluntad modernizadora del Estado brasileño, cuya alianza con la arquitectura modernista de Lúcio Costa y Oscar Niemeyer –los dos arquitectos más renombrados de aquel período- dio como resultado, entre otros, el proyecto Brasilia. Refiriéndose al caso brasileño, y también mexicano, Adrián Gorelik apunta,

“los modernismos arquitectónicos se postularon como instrumentos privilegiados en la tarea estatal por excelencia de la década: la construcción de una cultura, una sociedad y una economía nacionales”.¹

Durante los años cincuenta pareció alcanzarse el máximo desarrollo de esas tres instancias señaladas por Gorelik. Si entendemos que una cultura es no sólo un conjunto de acciones con que se encuentra el participante en el momento de actuar, sino un conjunto de formas materiales y de instituciones

que facilitan la exhibición y circulación de cierta clase de productos,² debemos señalar que a la voluntad modernizadora del Estado se sumaron la construcción de un conjunto de museos de arte moderno, la realización de una serie de muestras internacionales de arte moderno,³ la concreción de la Bienal de Arte de San Pablo en 1951 y sus sucesivas ediciones, y la publicación de una serie de revistas destinadas a la reflexión crítica y divulgación del arte moderno.⁴ Ese conjunto de instituciones, prácticas y eventos estuvo destinado no sólo a la institucionalización de una nueva arquitectura de cuño racionalista, sino a la difusión del arte abstracto y constructivo, y al desarrollo de un arte constructivo local, cuyos líderes fueron Waldemar Cordeiro a partir de 1951 con el Grupo Ruptura, e Ivan Serpa a partir de 1953 con el Grupo Frente.

El concretismo plástico y la nueva arquitectura comprendieron su actividad íntimamente vinculada al optimismo desarrollista de aquellos años y en contra de tendencias individualistas, expresionistas y nihilistas. Conocimiento, planeamiento y división del trabajo fueron los conceptos de aquel momento. Ese arte moderno acompañó el desarrollo económico e industrial de Brasil, que desde 1946 se hallaba en lo que los historiadores denominan su ‘fase democrática’. Mário Pedrosa, uno de los portavoces de la modernidad brasileña, sostenía que el concretismo y la nueva arquitectura habían llegado “para melhorar a qualidade artesanal e mesmo estética de nossas artes, não somente as ditas nobres, como as industriais”.⁵

La difusión de estos artistas propició el acercamiento de un grupo de poetas autodenominados por ese entonces como *Noigandres*, conformado por Haroldo de Campos⁶, Augusto de Campos⁷ y Décio Pignatari⁸. Aquel encuentro tuvo una importancia decisiva para los poetas, que encontraron en los fundamentos teóricos de los artistas plásticos concretos muchas de las claves para presentarse como la renovación del lenguaje literario que el Brasil moderno estaba necesitando.

Para ello, los futuros poetas Concretos, además de releer el pasado y recuperar a cuatro escritores extranjeros, Stéphane Mallarmé, James Joyce, Ezra Pound y e.e. Cummings, adhirieron a una temporalidad evolutiva que encontró en la “superación del verso” uno de sus procedimientos más característicos. La superación del verso implica dos cuestiones: instala una ruptura con la poesía precedente⁹ y establece un criterio evolutivo. El programa de supresión del verso procura que la poesía vaya más allá de la poesía. En este sentido la vinculación con el grupo de artistas plásticos concretos, la edición de artículos y ensayos en la revista *ad – arquitetura e decoração*, resultan coherentes para dicho objetivo. En su manifiesto más programático es posible apreciar con claridad esa operación de desplazamiento.

“poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem. Realismo total. Contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística. Criar problemas exatos e resolve-los em termos de linguagem sensível. Uma arte geral da palavra. O poema-produto: objeto útil”.¹⁰

Se trata entonces de un constructo ‘verbivocovisual’ que pretendía ocupar otros espacios además de la reducida página en blanco de un libro, o en todo caso, transformar esa página en blanco en una materialidad significativa. En tanto materialidad y objeto perceptivo construido mediante formulaciones gestálticas, el poema concreto se proponía como un nuevo objeto para poblar las nuevas ciudades,

“Como não está ligado a comunicação de conteúdos e usa a palavra (som, forma visual, cargas de conteúdo) como material de composição e não como veículo de interpretações do mundo objetivo, sua estrutura é seu verdadeiro conteúdo. Somente no plano histórico-cultural, poderemos encontrar uma relação entre o poema-objeto concreto e um conteúdo exterior a ele: relação, porém, que será, ainda uma vez, uma relação de estruturas. Assim, será a “fisiognomia de nossa época” (a revolução industrial, as técnicas do jornalismo e da propaganda, a cosmovisão oferecida pelas revoluções do pensamento científico e filosófico, a teoria da comunicação rasgada pela cibernética, etc.).¹¹

El poema renueva su estatuto para transformarse en un objeto de los nuevos modos de vida que comenzaba a instaurar la modernidad. La Poesía Concreta se propuso abolir la representación, o al menos llevarla al mínimo denominador posible, para, de un modo isomórfico, no sólo capturar la fisonomía de las nuevas urbes¹², sino también formar parte de ellas. El poema concreto proponía poner en la superficie un sistema de relaciones espaciales, como por ejemplo en “tempoespaço” de Augusto del Campos,

um tempo
 de espaço em espaço
 um tempo
 um espaço
 de tempo em tempo
 um espaço
 um tempo
 um espaço de tempo
 um espaço
 um espaço
 em tempo de espaço
 um tempo¹³

Como se puede observar, el poema privilegia una cierta disposición en el espacio por sobre el verso. Dicha disposición sigue un modelo reticular que procura poner de manifiesto un conjunto de relaciones espacio-temporales, produciendo un poderoso efecto antimimético. Al mismo tiempo, la significación del poema, reducida al mínimo, y de la que una despojada tipografía –sans serif– no está al margen, remite al tiempo y al espacio y a las relaciones de implicación entre uno y otro. En síntesis, se presentan un conjunto

de nuevas relaciones espacio-temporales para una nueva opticalidad urbana.

La poesía concreta se sostenía en tres pilares: la especificidad del arte pensado básicamente como proceso informativo, su irreductibilidad a los contenidos ideológicos y la objetividad de su modo de producción. Y tal como ha señalado Ronaldo Brito, y lo demuestra Haroldo de Campos, los concretos brasileños, en concordancia con su presente social y político, operaron una doble transformación sobre la tradición constructiva europea: la integración del arte en la sociedad industrial (en verdad la Bauhaus ya pensaba en esta misma dirección) y la incorporación de procesos matemáticos a la producción artística.

Se consideró necesario destruir la sintaxis caduca de la poesía, es decir romper con el verso. El artista se tornó inventor de prototipos, un técnico que manipulaba con competencia los datos de la información visual y poética. Más que de la creación, el trabajo artístico por lo tanto era resultado de la manipulación de elementos. La ideología del concretismo se proponía extirpar cualquier singularidad, considerándola como un residuo idealista. La serialidad, resultado de la rigurosa manipulación de elementos discretos, era el ideal de producción e implicaba una concepción específica del espectador.¹⁴

La hora de la participación

Si la poesía concreta junto a la nueva arquitectura y el concretismo plástico representaron esa instancia de confianza en el progreso en Brasil; el triunfo de la Revolución Cubana en 1959, la presidencia de João Goulart y la visita que Jean Paul Sartre realizó al país en 1960,¹⁵ propiciaron lo que podríamos denominar la necesidad del compromiso. El nuevo momento redefinió dramáticamente las posiciones en el campo cultural brasileño. Como ha escrito Claudia Gilman, a partir de Cuba toda Latinoamérica pensó que era posible una transformación radical de sus condiciones políticas, y los artistas e intelectuales asumieron esa tarea como propia.¹⁶ El horizonte revolucionario obligaba a definiciones claras y producciones artísticas acordes. La asunción de la presidencia por parte de João Goulart, con su política redistributiva y sus reformas de base, no hizo más que convalidar y alentar las expectativas crecientes.

La visita de Sartre a Brasil -invitado por Jorge Amado- en 1960, constituyó una intervención relevante para la consolidación del concepto de “compromiso” entre los intelectuales brasileños. Su permanencia fue ampliamente cubierta por la prensa a través de artículos de José Guilherme Merquior, Alceu Amoroso Lima, Benedito Nunes y Sábato Magaldi. Sartre pronunció una conferencia en la Facultad de Filosofía de Araraquara, en la que abordó las relaciones entre marxismo y existencialismo. El motivo original de la invitación había sido la realización del “I Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária”, celebrado en Recife. Tanto allí, como en conferencias pronunciadas en Río de Janeiro y

Salvador, se refirió a la necesidad de producir en Brasil una literatura popular afirmando que el escritor

“deve dar ao público o que este público pede que lhe seja dado, isto é, seus desejos populares, as infelicidades populares, as ambições populares, os seus mitos, os seus costumes”.¹⁷

Con la Revolución Cubana triunfante y João Goulart en la presidencia, Ferreira Gullar dio por concluida la experiencia Neoconcreta en 1961, y rápidamente realizó una crítica de las vanguardias que él mismo había integrado.¹⁸ Habiendo publicado *Luta corporal* (1953), un libro de poemas que funciona como antecedente directo de la poesía concreta, y habiendo participado de la vanguardia plástica y poética Neoconcretismo, a partir de 1961 Gullar ingresa a los Centros Populares de Cultura, de los cuales fue presidente dos años más tarde, y en donde comienza a cultivar el género popular y nordestino conocido como “poesía de cordel”. Bajo este género compone *João Boa Morte Cabra Marcado para Morrer*

Essa guerra do Nordeste
 não mata quem é doutor.
 Não mata dono de engenho,
 só mata cabra da peste,
 só mata o trabalhador.
 O dono de engenho engorda,
 vira logo senador.

Não faz um ano que os homens
 que trabalham na fazenda
 do Coronel Benedito
 tiveram com ele atrito
 devido ao preço da venda.
 O preço do ano passado
 já era baixo e no entanto
 o coronel não quis dar
 o novo preço ajustado.

João e seus companheiros
 não gostaram da proeza:
 se o novo preço não dava
 para garantir a mesa,
 aceitar preço mais baixo
 já era muita fraqueza.
 “Não vamos voltar atrás.
 Precisamos de dinheiro.
 Se o coronel não quer dar mais,
 vendemos nosso produto
 para outro fazendeiro.”

Com o coronel foram ter.
 Mas quando comunicaram
 que a outro iam vender
 o cereal que plantaram,
 o coronel respondeu:
 “Ainda está pra nascer
 um cabra pra fazer isso.
 Aquele que se atrever
 pode rezar, vai morrer,
 vai tomar chá de sumiço”.¹⁹

Por su parte, los Poetas Concretos de San Pablo, desde la revista *Invenção* y sin abdicar de sus conquistas formales, anunciaron su salto participante. De este modo, el ex-líder del Neoconcretismo y los Poetas Concretos, mantenían su enfrentamiento estético pero acercaban posiciones en la evaluación política del presente. De este período es “Servidão de passagem” de Haroldo de Campos, del cual reproduzco los primeros versos de la primera parte:

“mosca ouro?
 mosca fosca.

mosca prata?
 mosca preta.

mosca íris?
 mosca reles.

mosca anil?
 mosca vil.

mosca azul?
 mosca mosca.

mosca branca?
 poesia pouca.

o azul é puro?
 o azul é pus
 de barriga vazia

o verde é vivo?
 o verde é vírus

de barriga vazia

o amarelo é belo?
 o amarelo é bile

de barriga vazia

o vermelho é fúcsia?
o vermelho é fúria

de barriga vazia

a poesia é pura?
a poesia é para

de barriga vazia”.²⁰

A diferencia del trabajo emprendido por Ferreira Gullar, cuyo nivel de comunicabilidad es ciertamente mayor, Haroldo de Campos se propone reflexionar sobre el lugar del poeta y el alcance de la poesía en su relación con la política. A través de la serie de dísticos no descarta tender un puente entre poesía y política pero sin caer en una excesiva confianza en la posibilidad de comunicar y sin dejar de atender un cuidado trabajo sobre la forma y la sonoridad.

La discusión, por ende, se focalizó en cuál debía ser la intensidad del trabajo sobre la forma de la obra de arte. Mientras los “formalistas” sostenían que un arte revolucionario debía renovar sus formas, pues era en la constante invención de aquellas donde se hallaba una fuerza verdaderamente revolucionaria, los “comprometidos” declaraban que el arte debía privilegiar la comunicabilidad. Carlos Estevam Martins, en relación a la segunda postura, sostenía,

“a arte bem como as demais manifestações superiores da cultura, não pode ser entendida como uma ilha incomunicável e independente dos processos materiais que configuram a existência da sociedade”.²¹

La manifestación cultural más característica de la segunda postura fue la creación de los Centros Populares de Cultura (CPC) en 1962, dependientes de la Unión Nacional de Estudiantes (UNE), y durante cierto tiempo a cargo de Ferreira Gullar.²² Desde postulados marxianos y lukacsianos, el CPC criticó las vanguardias estéticas y comenzó a buscar un nuevo sujeto receptor y un nuevo sujeto representado. El momento del compromiso revolucionario encontró sus destinatarios y representados en el campesino sufriente, en el obrero explotado, en el mendigo humillado, como por ejemplo el siguiente poema de Paulo Mendes Campos llamado “Vivencia”, en donde la prostitución se presenta como enemiga irreconciliable al mundo del trabajo.

“Aquela puta quer dormir contigo/
Con meu amigo //

Mas que despossessão absoluta /
Meu mau amigo //

No ventre calcinado duma puta /
 não há abrigo”²³

y enfrentado a ese mundo desposeído de sentido, el poema culmina enunciando una búsqueda,

“Quero encontrar um coração veemente /
 De companheiro //

Quero apertar a mão amiga e dura /
 Dum operário /
 Mão-martelo que prega a investidura /
 Do proletário”.²⁴

El texto construye una jerarquización que valoriza el mundo del trabajo proletario por sobre el deseo de esa mujer que, finalmente, no llegamos a saber si es efectivamente prostituta o porque desea a su amigo es considerada una prostituta. En las dos opciones, deseo y mundo del trabajo se presentan como antagonistas. Como dos caras de una misma moneda, el cuerpo revolucionario se manifiesta como víctima de la explotación capitalista que debe ser despertado o, en el mejor de los casos, es un cuerpo cuyas energías deben destinarse exclusivamente al trabajo.

Tradiciones alternativas

“do surrealismo literário no Brasil quase se poderia dizer
 o mesmo que da batalha de Itararé: não houve”
 José Paulo Paes

Sin embargo, en el mismo momento en que las posiciones se acercaban en lo político y se alejaban en lo estético, de una manera silenciosa Roberto Piva²⁵ y Cláudio Willer²⁶ entre otros, protagonizaban un intenso movimiento poético en San Pablo, que abrevaba en tradiciones diferentes, especialmente en el surrealismo, de escasa fortuna crítica en Brasil. Sin terminar de constituirse en una vanguardia ni en una formación –en términos de Raymond Williams- Piva, Willer, conjuntamente con algunos novelistas, músicos y artistas plásticos- desarrollaban una lectura diferente del momento presente, en la cual lo que se ponía en cuestión era ese horizonte revolucionario. Apelando al desarreglo de los sentidos, al azar y al irracional, aquel grupo produjo una serie de obras de escasa difusión en su momento pero relevantes para muchos de los poetas que comenzarían a publicar a partir de los setenta.

En el caso específico de Piva publicó en 1962, en San Pablo, el manifiesto “Os que viram carcaça”.²⁷ Una de las traducciones posibles de aquel título es “los que se transforman en esqueleto”. Estructurado sobre un sistema binario,

por momentos dramático, por momentos paródico, el manifiesto establecía un sistema de adhesiones y oposiciones, en el que quedaba claro que quienes “perdían el cuerpo” o quienes nunca lo habían tenido eran la “familia burguesa”, la “poesía ascética”, pero también “Valery”, “Hegel”, el “gobierno” y hasta la “lambreta”, la clásica *Vespa* italiana. Del lado de las adhesiones, encontrábamos entre otros, a Artaud, Sade, Di Chirico, “querubins homossexuais”, la motocicleta, y por sobre todos los anteriores a Lautréamont -“contra tudo por Lautréamont” (141)-, con quien el poeta paulista cerraba el manifiesto.

Piva establecía de este modo un antagonismo literario y existencial. En la recuperación de la ‘carne’ y el ‘cuerpo’, dejaba ver sus lecturas surrealistas, una tradición con escasa fortuna en Brasil, y a partir de ellas, especialmente en las referencias a Sade y Lautréamont, establecía que el antagonismo pasaba por un determinado uso del cuerpo: dispendioso, soberano y transgresor.

El manifiesto también dejaba ver otras lecturas. En la cuarta parte, titulada “A catedral da desorden”, Piva sostenía: “Só a desordem nos une. Ceticamente, Barbaramente, Sexualmente” (141). Citaba de este modo, al mismo tiempo que describía, el inicio del Manifiesto Antropófago (Oswald de Andrade, 1928). Ese trípode: desorden, barbarie y sexualidad funcionaba como la contracara, dentro de su propio manifiesto, de “Metodistas, psicólogos, advogados, engenheiros, estudantes, patrões, químicos, cientistas” (141). Piva colocaba de un lado el sexo –desordenado y bárbaro- y del otro el trabajo diurno de la *polis*.

Inadvertido para la crítica del momento, Piva sin embargo “já era conhecido em São Paulo, por participar de episódios ou protagonizá-los em uma cidade que, mesmo alguns milhões de habitantes, ainda era provinciana o bastante para registrá-los”.²⁸ Al modo de un “animador cultural”, congregó a su alrededor una bohemia claramente diferenciada de la producción concreta y de la producción comprometida, y en la que participaron, entre otros, Claudio Willer y el artista plástico Wesley Duke Lee, que acompañará a Piva en sus dos primeros libros con una serie de fotografías.²⁹

Piva elige presentarse como estandarte de esa nueva rebeldía y para ello, como apuntamos, invoca en su auxilio al cuerpo, “contra a mente pelo corpo”; y practica una sexualidad disidente, “contra a vagina pelo anus”. Inaugura de este modo un proyecto poético que se traducirá en dos libros, *Paranoia* (1963) y *Piazzas* (1964), en los que el cuerpo y la sexualidad son los investimentos centrales contra la ideología del trabajo, la institución familiar y un modo ascético y *bel-letrista* de pensar y practicar la poesía. Desde esa perspectiva, afirma Claudio Willer,

“os autores centrais eram e continuariam a ser, em poesia, o Rimbaud das iluminações, da rebelião e do desregramento dos sentidos, e em filosofia o Nietzsche do dionísíaco e da crítica ao cristianismo e ao racionalismo ocidental”.³⁰

En “Visão 1961”, poema con el que comienza *Paranoia*, el primer nombre que surge, a modo de tributo, es el de otro escritor modernista, Mário de Andrade,

“na solidão de um comboio de maconha³¹ Mário de Andrade surge como um Lótus colando sua boca no meu ouvido fitando as estrelas e o céu que renascem nas caminhadas”³²

Mário volverá a aparecer en el poema “No Parque Ibirapuera”,

“A noite traz a lua cheia e teus poemas, Mário de Andrade, regam minha/ imaginação” (p. 64).

En el primer caso el poeta aparece a partir de una experiencia con marihuana y pega su boca al oído del yo lírico, provocando un renacimiento del cielo y de las estrellas. En el segundo, son los poemas de Mário de Andrade los que estimulan la imaginación del yo lírico. En ambos casos el nombre del poeta modernista funciona como guía e invocación. Como si de un Virgilio demoníaco se tratara, abre las puertas de San Pablo para que el yo lírico inicie sus desplazamientos.³³

El “desarreglo de los sentidos” rechaza el mundo emblemático y racional del día y va entregándonos otro escenario, más nocturno, en el que el poeta deambula por calles, bares, plazas y parques, saunas de suburbio y sexuales baños públicos. “Todo é noite na poesia de Roberto Piva”, ha señalado Eliane Robert Moraes, pero, debemos agregar, desde la noche se ven los espectros del día, se observa con mayor detalle la ciudad caída.

Las referencias a San Pablo se multiplican en los poemas: la Avenida Río Branco, la *rua* São Luís, la estatua de Álvares de Azevedo, la plaza de la República, el parque Shangai, las escaleras de Santa Cecilia o la *rua* de las Palmeiras. A aquellas referencias Piva adiciona algunos símbolos institucionales:

“a Bolsa de Valores e os fonógrafos pintaram seus lábios com ortigas” (31)

“ao sudeste do teu sonho uma dúzia de anjos de pijama urinam com transporte e em silêncio nos telefones nas portas nos capachos das catedrais sem Deus” (31)

“a apito disentérico das fábricas expulsando escravos” (57)

El escenario urbano se encuentra poblado de personajes relacionados con el saber,

“os professores são máquinas de fezes conquistadas pelo Tempo invocando em jejum de Vida as trombetas de fogo do Apocalipse”(32)

“os professores falavam da vontade de dominar e da luta pela vida”(41)

“O Homem Aritmético conta em voz alta os minutos que nos faltam contemplando a bomba atômica como se fosse seu espelho”(48).

La trama urbana diurna –relacionada con el consumo, el trabajo y la reproducción– de este modo se construye a través de tres grandes grupos: referencias topográficas reales, espacios emblemáticos y tipologías ciudadanas. Si analizamos más en detalle los dos últimos, podremos extraer nuevos elementos para el análisis y con ellos develar cómo se connota esa ciudad infernal. Así, observamos que el segundo grupo se encuentra relacionado con espacios dedicados a la especulación, la producción y la religión. La Bolsa de Valores aparece con la seducción del maquillaje, pero esconde en su boca pintada el veneno de la ortiga; las catedrales han sido abandonadas por los dioses y las fábricas más que mercancías producen esclavos. El tercer y último grupo refiere siempre a profesores, es decir al ámbito del saber: el hombre aritmético se proyecta en la amenaza atómica, mientras un conjunto de profesores invoca al Apocalipsis y otro adhiere a un discurso darwinista de la supervivencia del más apto.

Dada esa específica caracterización de los espacios emblemáticos y las tipologías ciudadanas, las topografías reales –primer grupo– van a adquirir otra connotación. La significación negativa de unos contamina la totalidad del contexto urbano. Más que ser un espacio neutro, la ciudad misma se transforma, desde el inicio, en un personaje central de *Paranoia*. Se nos presenta como encantada debido tanto a la personificación de la Bolsa de Valores como de las fábricas, y poblada de profesores que convocan al Apocalipsis o a la amenaza atómica. Estos dos términos, “Apocalipsis” y “amenaza atómica”, funcionan como un enunciado conjunto. La amenaza atómica, resultado del desarrollo técnico, es el nuevo Apocalipsis moderno. San Pablo, de este modo, adquiere la fisonomía de una ciudad caída e infernal, dominada por la especulación, la explotación y la técnica, que son presentadas como los nuevos pecados de la modernidad.³⁴

Dicho retrato termina de configurarse como infernal a través de una serie de procedimientos. Uno de ellos, ya presente en Lautréamont³⁵ consiste en la construcción de imágenes a través de la idea de “máxima extensión”, un conjunto de imágenes y referencias aparentemente contrapuestas que tienen por función establecer una relación de contigüidad. Veamos un ejemplo en el primer poema del libro,

“já é quinta-feira na avenida Rio Branco onde um enxame de Harpias
vacilava com cabelos presos nos luminosos e minha imaginação
gritava no perpétuo impulso dos corpos encerrados pela
Noite” (p. 31)

Aquella combinatoria establece una relación de contigüidad que, por desplazamiento, incorpora a ese espacio degradado algo del orden de lo mitológico.³⁶ Piva repite el procedimiento acudiendo a un conjunto de imágenes monstruosas, como por ejemplo:

“no espaço de uma Tarde os moluscos engoliram suas mãos”(31),

o “sob o chapéu de prata do ditador Tacanho e o ferro e a borracha / verteram monstros inconcebíveis”(31)

La puesta en relación de referencias reales, espacios emblemáticos y tipologías urbanas y el procedimiento de la máxima extensión constituyen los recursos que *Paranoia* despliega. La ciudad de Piva es entonces la metrópolis industrial que se convierte en infierno que se transforma, finalmente, escenario propicio para que emerja el erotismo.

La irrupción tropicalista y la crisis de la modernidad

De índole musical aunque de enorme predicamento sobre las futuras generaciones de poetas, el momento tropicalista se desarrolló a partir de octubre de 1967, cuando *Domingo no parque* de Gilberto Gil y *Alegria, Alegria* de Caetano Veloso participaron en el III Festival de Música Popular Brasileña organizado por la TV Record y concluyó -en ello coinciden Santuza Cambraia Naves, Celso Favaretto y Christopher Dunn- con el encarcelamiento, y posterior exilio, de Caetano Veloso y Gilberto Gil en diciembre de 1968.³⁷

De la complejidad y riqueza del tropicalismo³⁸ quiero destacar su aspecto antropofágico –uno de sus líderes, Caetano Veloso, definió al movimiento como “neantropofágico”- y sincrético en relación a la cultura brasileña. Su antropofagia permitió la incorporación a la música popular de elementos de la música de vanguardia, tanto en su vertiente contemporánea de Boulez-Stockhausen, como del constructivismo de la Escuela de Viena con Schoenberg, Webern y Berg o la antimúsica y el *happening* de John Cage. Y también de vertientes musicales que en ese momento eran consideradas “pobres” culturalmente o kitsch o eran cuestionadas por extranjerizantes, desde la guitarra eléctrica y la música de los Beatles hasta boleros y samba-canciones rechazados por la bossa nova por su excesiva sentimentalidad.

El listado de “masticaciones antropofágicas” podría continuar aunque lo relevante para mi objetivo consiste en resaltar que el tropicalismo inaugura esa articulación entre cultura alta, cultura popular e industria cultural. Ello le permite “elidir las dicotomías estéticas” del momento entre arte comprometido y arte comercial procurando “articular uma nova linguagem da canção a partir da tradição da música brasileira e dos elementos que a modernização fornecia, o trabalho dos tropicalistas configurou-se como uma desarticulação das ideologías que, nas diversas áreas artísticas, visavam a interpretar a realidades nacional, sendo objeto de análise variadas – musical, literária, sociológica, política”.³⁹

De este modo, el tropicalismo reconoció el subdesarrollo del Brasil con lo que el relato constructivo y el relato revolucionario comenzaron a mostrar sus fisuras. Ello se puede ver en la canción “Geleia geral”, de la cual reproducimos

un fragmento:

“um poeta desfolha a bandeira
e a manhã tropical se inicia
resplandente cadente fagueira
num calor girassol com alegria
na geleia geral brasileira
que o jornal do brasil anuncia”.⁴⁰

En el tercer verso, por ejemplo, los tres adjetivos utilizados remiten a la luminosidad (“resplandente”), el baile (“cadente”) y lo agradable (“fagueira”). Y aunque el resto de la letra describa a Brasil como una caótica mezcla -sintetizada en el estribillo “ê bumba iê, iê boi”, que hace funcionar en un mismo sintagma la tradicional fiesta nordestina del “bumba meu boi” y la música “iê, iê”-, el universo de sentido nunca es marcadamente condenatorio, como de hecho lo era hasta pocos años atrás, sino ambiguo e inclusivo. Ambigüedad es la categoría que mejor le siente al tropicalismo para pensar la relación que estableció con su presente.

Años setenta: poetas en tiempos de oscuridad

“Período de esclarecimento: a exceção
precisa da regra anterior”
Waly Salomão

El inicio de los años setenta profundiza de manera ostensible en Brasil la tendencia a una modernización autoritaria y produce un escenario en donde la coerción política asegurará y consolidará la euforia del *milagre brasileiro*. El llamado *milagre* económico inicia de hecho dos años antes con la decisión de la dictadura de intensificar la represión a través de persecuciones, asesinatos, exilios. Aquellas decisiones transforman al país en un mercado atractivo, una “isla de tranquilidad”, para el capital internacional, que invierte principalmente en la implantación de una industria automotriz de la que Brasil carecía. En 1968 y 1969 el país creció a un ritmo impresionante, registrando variaciones de 11,2% y 10% del PBI, vigorizando la capacidad de consumo de una clase media que exige productos culturales a su medida y generando, de este modo, el inicio de una industria cultural. El Estado se convierte en el mayor patrocinador de proyectos culturales y al mismo tiempo en el mayor digitador de los mismos. Como reverso de aquel florecimiento y producto del exilio, la censura o la emigración de muchos artistas e intelectuales se genera un debate que tiene por eje definir si la producción cultural de Brasil ha ingresado en un impasse, que se conocerá como “*vazio cultural*”.

Sin embargo, y pese al clima represivo, o precisamente a causa del mismo, la poesía conocería una creciente producción. Heloisa Buarque de Hollanda, retrospectivamente, señalaba lo siguiente en el diario *Jornal do Brasil*,

“Havia claramente, certos sinais no ar que a literatura captava e poetava, aunque que se evidenciassem variações no alcance crítico e lírico desse ‘poemão’. Um sufoco, um mal-estar – substancialmente diversos do voluntarismo e da euforia da década anterior – abria, a berro e a soco, o lugar para a fala e para a urgência de se experimentar a poesia no dia-a-dia”.⁴¹

En aquel *vazio* o *sufoco* la poesía brasileña conoce profundas transformaciones en los modos de producción y distribución. Se pasa de una producción editorial a una producción artesanal, los libros son copiados en off-set y se hacen pequeñas tiradas. La librería, salvo unas pocas excepciones, es suplantada por el mano en mano en un circuito bastante preciso: bares y restaurantes del bajo Leblon, cines, teatros. Esta modalidad supuso que el conjunto de poetas que adoptaron estas prácticas fueran llamados “marginales” o “generación mimeógrafo”.

Aquel desplazamiento, material e institucional, tiene consecuencias significativas. Al asumir el proceso de producción en sus diversas etapas el poeta se define no sólo como productor de bienes simbólicos sino también de bienes materiales. Dicha ubicación va a resultar significativa para su propio hacer poético. Por ello, la poesía marginal no es simplemente una producción al margen de las grandes editoriales, sino que, precisamente, estar por fuera de aquel circuito es vivido como una experiencia totalizadora, que los pone en una relación nueva con sus lectores y su práctica poética. Aquella proximidad dada por las prácticas concretas mencionadas anteriormente produce un imaginario urbano diferente del que había predominado durante los años cincuenta y comienzos de los sesenta, y que trataremos de definir.

Los jóvenes poetas⁴² -conocidos como “generación mimeógrafo o marginal- reaccionan contra los criterios formales de la fase más ortodoxa de la Poesía Concreta, y se definen, asimismo, como anticabralinos, en referencia al poeta João Cabral de Melo Neto.⁴³ El rechazo del formalismo, cabralino o concreto, supone la restitución de una primera persona que se inviste de una dicción específica, básicamente un tono coloquial con abundante jerga urbana y juvenil, y recurre a un conjunto de tópicos: el sexo, las drogas y la deriva urbana, a través de un registro a veces irónico o a veces cínico, como puede observarse en el siguiente poema de uno de los primeros poetas marginales, Chacal,

aquela guitarrinha ranheta
 debochada disbocada
 my generation
 satisfaction
 aquela minha felina
 cuba sarro cocaína
 do you wanna dance
 don't let me down
 aquela ginga genipapo

elástica solta rasteira
 i´m free
 like a rolling stone
 aquela ginga genipapo
 cheiro de porrada no ar
 street fighting man
 jumping jack flash
 aquele som de fuder
 orlehas para que ti quero
 who knows
 straight ahead⁴⁴

A través de un conjunto de citas que reproducen títulos o fragmentos de canciones de Bob Dylan, The Beatles y The Rolling Stones, y las referencias a las drogas, el poema se dirige directamente a quienes comparten y conocen aquella información cultural. En lugar de cualquier apelo a revoluciones formales o políticas, los poetas marginales se definen por el *desbunde*, que supone nuevas experiencias comportamentales. La ideología de la modernidad ha dejado ver sus contradicciones: crecimiento económico e industrialización y represión. La utopía de Brasilia, con su pobreza que brota alrededor de su eje monumental, demostró que las desigualdades se reproducen, burlando el racionalismo de su estilo arquitectónico. Por último, San Pablo y Río de Janeiro están sitiadas y controladas por el gobierno militar.

La marginalidad de los poetas es doble, rechazan el legado de los cincuenta y sesenta pues lo considera ilusorio; rechazan el presente que emerge bajo el control de una dictadura. Producir un libro de forma artesanal y salir a venderlo por la calle evita el filtro de la censura y promueve el encuentro. Se camina como un antídoto contra el miedo y la *flanerie* despreocupada cede su lugar a otro tipo de desplazamientos en los que el azar depende de la presencia policial, la meta es evitarla allí donde aparezca. En lugar de ser el escenario de prodigios arquitectónicos, la ciudad se transforma en un territorio peligroso al que, pese a todo y como acto de resistencia, es necesario ocupar. La poesía pasa de objeto útil, habitante de la nueva ciudad, tal como se proponía el concretismo, a cifra que se intercambia en la ciudad sitiada. La ciudad no se conquista, se la sabotea y a través del sabotaje se consiguen victorias contingentes. Veamos por ejemplo como aparece la ciudad en el primer libro de Waly Salomão, publicado en 1972, tras su arresto en la cárcel de Carandirú, en San Pablo. El poema, del que reproduzco sólo un fragmento debido a su extensión, se llama “Roteiro Turístico do Rio”,

Feuerbach: riacho de fogo
 Visão do poeta atravessando um RIO DE FOGO
 Locações limitadas às redondezas das moradas
 do poeta.
 Plano da Enes de Souza – Tijuca – temperança – visita ao Cristo Redentor

com duas primas.

Plano de Santa Tereza – Becco da Lagoinha – passeios – Thoreau – os passarinhos do céu – corpo queimado de sol – luz de DEUS – face voltada pro sol – estrada de São Silvestre (fonte d’água).

Plano da Barata Ribeiro – tv – passeios pela Av. Atlântica – casal de homens fazendo reconciliação – as empregadas malucas abaixo da loucura das patroas.

Plano da Barão de Jaguaribe – passeios pela Lagoa Rodrigo de Freitas – encontro com um baiano da cidade baixa (lembrança da Ribeira) – passeios pela praia de Ipanema.⁴⁵

Mediante un registro que se encuentra a medio camino entre la economía del telegrama y los listados que uno puede escribir en un cuaderno puntuando los lugares a visitar, Salomão construye un recorrido que nace en la Zona Norte de la ciudad, la parte más pobre, prosigue por el barrio bohemio de Santa Teresa y culmina en Ipanema. Y aunque no evita los lugares turísticos, allí está el Cristo Redentor, allí está la Avenida Atlântica y la laguna Rodrigo Freitas, el lenguaje puntuado le permite escapar de cualquier posible lirismo. De modo que la visión del poeta, así comienza el segundo verso, se compone de cuatro planos, que además de telegramáticos tienen una cualidad fotográfica o cinematográfica. El “rio de fogo” por el que atraviesa trabaja deliberadamente con la velocidad, las imágenes que nos entrega, y que combinan un detalle urbano, “estrada de São Silvestre (fonte d’água)”, con la presencia humana reconocible, “duas primas”, o desconocida, “casal de homens fazendo reconciliação”, son apenas flashes, fotogramas. Sin embargo, pese a ritmo siempre existe la posibilidad de encuentro o del hallazgo, un “corpo queimado de sol”, que según el poeta irradia como “luz de DEUS”, o un “encontro com um baiano da cidade baixa”.⁴⁶

En un poema de Torquato Neto del 71, “Ao faz tudo do Leblon”, del que reproduzco un fragmento, podemos encontrar una poética semejante,

1) Conjugue já o verbo IR no PRESENTE. Tente. Vá. Direto ao assunto: o verbo IR não tem nada a ver com a palavra MEDO. O verbo FICAR é um verbo louco e só se admite assim: LOUCO

2) Já meteu a cara na janela nesse verão? Continua marcando bobeira? Esperando o que otário? Vá a praia, cante, se arrebente (cada um toca o que sabe, mesmo quem não sabe). VIVA A RAPAZIADA!

El poema se compone de nueve partes y está escrito con un registro coloquial que por momentos apela a un código juvenil, “otário”, “bobeira”, palabras-guiño con las cuales el poeta intenta establecer una relación más directa con su lector. La retórica es imperativa, ordena una serie de acciones, en el ejemplo la acción es ir a la playa y encontrarse con los otros. La playa, al menos en Río de Janeiro, aparece tematizada en la poesía de los setenta como un espacio de libertad y de encuentro y el cuerpo desnudo al sol se

transforma en un emblema de la resistencia. La playa, al borde de la ciudad, es el adentro y el afuera de ella. Se trata de un umbral entre un espacio que se imagina de libertad, el mar, la navegación, la vida errante del marinero frente a una ciudad sitiada. Ocupar la arena de la playa es una forma de resistencia sin necesidad abandonar la ciudad. Por ello el poema termina de este modo,

9) Navegar é preciso. Viver não é preciso⁴⁷

Con estos versos de *Os lusiadas* de Camões, que un año más tarde van a cantar los recién vueltos del exilio Caetano Veloso y Chico Buarque, se construye una metáfora poderosa y duradera de los modos de habitar la ciudad. La navegación como un movimiento incesante. En relación a ello, Torquato Neto y Waly Salomão, programan una publicación que tiene por título *Navilouca*⁴⁸, inspirados en la *Stultifera Navis* que aparece en las páginas de *Historia de la locura en la época clásica* de Michel Foucault. Aquel nombre evoca, una vez más, la condición de navegantes que imaginan para sí aquel grupo de poetas, y la espacialidad que construyen, teniendo en cuenta que los ríos pueden ser pensados como un adentro y un afuera de la ciudad. La *Stultifera Navis* cargaba a los leprosos y a los locos por los ríos de Europa, sin poder detenerse en ningún puerto. Era el mismo tiempo el signo trágico de los excluidos y la presencia, siempre posible, amenazante, de esos mismos excluidos. Esa ambigüedad – categoría con la que habíamos cerrado el párrafo anterior-, ese doble filo, forma parte de un habitar los nuevos escenarios urbanos.

Disidencias marginales: Paulo Leminsky y Ana Cristina Cesar

Sostener que los años setenta en el plano poético fueron una reacción anticoncreta sería tan inexacto como negarlo. En verdad, los años setenta tuvieron sus propios disidentes. Hubo defensores del rigor poético, sin que ello significara transformarse en epígonos de la poesía concreta, tal es el caso de Régis Bonvicino o Paulo Leminski; y hubo también quienes compartiendo el espacio y las estrategias de la poesía marginal construyeron una dicción poética muy personal, tal es el caso de Ana Cristina Cesar.

La trayectoria de Paulo Leminski es dilatada en el tiempo y comienza bautizada por los poetas concretos. Sin embargo, desde el comienzo Leminski mostrará sus afinidades y sus diferencias con aquel grupo. En diciembre de 1964 y en diciembre de 1966 publica una serie de poemas en la revista de los concretos *Invenção*. Resulta interesar destacar dos cuestiones, su primer poema publicado se llamó “hai-cai: hi-fi”. Destacamos allí la referencia al tradicional género japonés que lo acompañara toda su vida –el haiku- y que poseía en Brasil una tradición y un doble modo de aproximación: como representación del rigor formal, como el resultado de una iluminación apresada en palabras. La poética de Leminski se pondrá como una síntesis de esas dos tendencias

vividas como dicotómicas, y esa es una de las marcas que a la vez lo filia y lo distancia de los concretos.

En términos generales, su poesía no es urbana, ni tampoco pretende recuperar un ámbito natural, muchos de los motivos que aparecen, como ya dijimos, provienen de la tradición de la poesía japonesa, del haiku: las luciérnagas, la lluvia, el sol, la luz de la luna, el viento. Sin embargo, su presencia no significa un trabajo con la palabra que pretenda algún tipo de descripción exhaustiva. Su presencia, y debería decir, su aparición siempre es fugaz, inesperada. Se trata, más que de la exhaustividad, de la notación que el yo lírico realiza de un instante excepcional de la naturaleza. Ello no significaría descubrir el carácter excepcional de la naturaleza, sino descubrir que en las rutinas de lo cíclico, de repente irrumpe, lo excepcional. Pero tampoco debemos entender lo excepcional en un sentido de grandiosidad, sino más bien de una agudización de la percepción que permite romper con un continuo. Sin embargo, no se trata de que agudizando la percepción uno escucharía *ad eternum* lo excepcional natural, se trata de un encastre entre la escucha y la excepción. Un haiku sería el resultado de haber captado una discontinuidad.

relógio parado
o ouvido ouve
o tic tac passado⁴⁹

Ese breve poema describe una situación general en la que sucede un hecho particular: un reloj se ha detenido. Se trata del relato de una experiencia en un poema breve, una estructura cuya tradición abreva en Oswald de Andrade y sus poemas minutos.

Regresando al poema mencionado al comienzo – hai-cai: hi-fi-, no queremos dejar de mencionar, para concluir, la relación entre lo arcaico, el haiku, y lo moderno, el hi-fi, que da como resultado un montaje en el que prevalece el humor, otra de las marcas de la poética de Leminski.⁵⁰ En resumen, Leminski inaugura una poesía que incorpora la experiencia cotidiana sin abjurar del carácter constructivo de la labor poética.

Próxima a los poetas marginales, Ana Cristina cultivó sin embargo una poesía engañosamente confesional. Por ello en su poesía abundan los dispositivos de lectura vinculados a los géneros íntimos: en sus cuatro libros de poesía, *Cenas de abril* (1979), *Correspondência Completa* (1979), *Luvás de pelica* (1980), *A teus pés* (1982), circulan cartas y diarios íntimos, uno de los libros incluso se llama *Correspondencia completa*. Si tenemos en cuenta que Ana Cristina fue compañera de ruta de los poetas marginales, el dispositivo confesional no debería sorprendernos. El resto de sus compañeros, entre los que podemos destacar a

Cacaso⁵¹ o Chico Alvim⁵² por citar unos pocos, también reestablecían un “yo confesional”, aunque cada uno bajo una modalidad específica, probablemente en respuesta al reinado ascético y concretista de los años sesenta.

Retomemos entonces a Ana Cristina Cesar, habíamos señalado los numerosos dispositivos confesionales que habitan su poesía, cito un parágrafo de *Correspondencia completa*,

“Chove a cântaros. Daqui de dentro penso sem parar nos gatos pingados. Mãos e pés fríos sob controle. Notícias imprecisas, fique sabendo. É de propósito? Medo de dar bandeira? Ouça muito Roberto: quase chamei você mas olhei para mim mesmo etc. Já tirei as letras que você pediu”⁵³

La correspondencia completa, que es una sola carta, nos narra ciertas acciones cotidianas en las que se entremezclan episodios amorosos y amistosos. Aparecen varios personajes mencionados: Thomas, Célia, Cris, Gil y una serie de menciones a William Shakespeare, “O mesmo Gil jura que são de Shakespeare os versos ‘trepar é humano, chupar divino’”; al cineasta Robert Altmann, “Deu discussão hoje com Mary. Segundo ela Altmann é cruel com a classe média e isso é imperdoável” El carácter fragmentario del poema en prosa -de parágrafo a parágrafo lo que se cuenta cambia-, la aparición de todos esos personajes que, mediante el estilo indirecto, hablan, producen un efecto conversacional, un murmullo que desalienta la preeminencia de una voz que ejecute una confesión, en este sentido *Correspondencia completa* propone, y al mismo tiempo, frustra una expectativa inicial, la de una confesión. Sin embargo, casi en el final leemos lo siguiente,

“Fica difícil fazer literatura tendo Gil como lector. Ele lê para desvendar mistérios e faz perguntas capciosas, pensando que cada verso oculta sintomas, segredos biográficos. Não perdoa o hermetismo. Não se confessa os próprios sentimentos. Já Mary me lê toda como literatura pura, e não entende as referências diretas” (139)

Quedémonos con esa advertencia que nos reconduce al poema en busca de nuevas pistas y sigamos avanzando. Además de los dispositivos confesionales encontramos, en igual nivel de jerarquía, dispositivos de anonimización, que funcionan como verdaderos *ready-mades* como por ejemplo el poema “Enciclopédia”,

Hécate ou Hécata, em gr. Hekaté. Mit. gr.
Divindade lunar e marinha de tríplice
forma (muitas vezes com três cabeças e
três corpos). Era uma deusa órfica,
parece que originaria da Trácia. Enviava
aos homens os terrores noturnos, os fantasmas
e os espectros. Os romanos a veneravam

como deusa da magia infernal (105)

Por otra parte, numerosos títulos de poemas nos remiten a géneros públicos y por lo tanto hipercodificados, “Cartilha da cura”, “Samba-canção”, “Instruções de bordo” y “Guia semanal de idéias”, entre otros. Pero aunque remitan a géneros públicos, el poema instala otra escena, “Instruções de bordo” comienza así,

Pirataria em pleno ar
A faca nas costelas da aeromoza
Flocos despencando pelos cantos dos
lábios e casquinhas que suguei atrás
da porta (103)

Es decir que aunque juega desde el título con una remisión a un género codificado, el cuerpo del poema frustra esa remisión y coloca a un yo lírico enunciando fragmentadamente. Muchos de los poemas de Ana C. están atravesados por numerosas citas provenientes de la poesía. En “Fuego del final” dice uno de los versos “Es para vos que escribo, hipócrita”, en obvia referencia a Baudelaire; en “Casablanca”, que nos remite al film del mismo nombre, el poema comienza de este modo “¡Calmate, locura mía!”, refiriéndose al poema de Mário de Andrade “Rua de São Bento”; en “Final de una oda”, aparece el verso “Irene en el cielo desmiente”, que remite a un poema de Manuel Bandeira y un último ejemplo es el título del poema “Nada, está espuma”, que remite a una traducción realizada por Augusto de Campos del poema de Mallarmé “Brinde”. A este breve recorrido podríamos agregarle las citas fílmicas que aparecen, *Casablanca*, *Los paraguas de Cherburgo* y Robert Altmann.

En 1972, en aquel año Ana C. escribe una serie de poemas a los que titula “Gatografías” en el que da comienzo a un procedimiento que los críticos llamaron de vampiraje, pero que podría definirse como estética del gato, en las muchas acepciones que la palabra tiene en portugués: una de ellas es ladrón y la otra se refiere al que realiza conexiones clandestinas. Sin dudas que tanto la vampirización como la realización de conexiones clandestinas le cuadran perfectamente a la poesía de Ana C. pues sus poemas ponen en escena una multiplicidad de citas, referencias y géneros discursivos que ocultan su origen o que los exhiben de forma engañosa o cruzada: lo público, en definitiva, parece contrabandear lo íntimo y lo que promete ser íntimo exhibe una escena pública.

Algunas perspectivas actuales

Luego de la poesía producida durante los años noventa, reactiva al *desbunde* de los años anteriores⁵⁴, la crítica brasileña ya comienza a hablar de “generación 00”. Italo Moriconi define a dicha generación como aquella que publicó a partir

del año 2000 o muy poco antes, 99, 98. Entre los poetas que menciona figuran Marília Garcia⁵⁵, Ricardo Domeneck⁵⁶, Angélica Freitas⁵⁷, Sérgio Cohn⁵⁸ y Laura Erber⁵⁹ entre otros. De este conjunto de poetas solo se puede señalar como trazo distintivo la pluralidad en las dicciones, el trabajo intensivo en internet, especialmente a través de blogs y la circulación internacional—Ricardo Domeneck vive en Berlín, Angélica Freitas visita asiduamente Argentina—. Sin atender el preciosismo formal de los años noventa, se percibe no obstante un cuidado formal que convive con lo que podríamos denominar un apego conversacional: giros y modismos provenientes del habla que se incrustan en el poema, como por ejemplo en “Rilke Shake”, de Angélica Freitas, que hemos seleccionado para culminar este recorrido.

gertrude stein tem um bundão chega para lá gertrude
stein e quando ela chega pra lá faz um barulhão como
se alguém passasse um pano molhado na vidraça
enorme de um edifício público

gertrude stein daqui pra cá é você o paninho de lavar
atrás da orelha é todo seu daqui pra cá sou eu o patinho
de borracha é meu e assim ficamos satisfeitas

mas gertrude stein é cabotina acha graça em soltar pum
debaixo d’água eu hein gertrude stein? Não é possível
que alguém goste tanto de fazer bolha

e aí como a banheira é dela ela puxa a rolha e me rouba
a toalha

e sai correndo pelada a bunda enorme descendo a
escada e ganhando as ruas de st.-germain-des-prés

NOTAS

- 1 Adrián Gorelik “Nostalgia y plan: el Estado como vanguardia” in *Arte, historia e identidad en América (Visiones comparativas)*, tomo II. UNAM: México, 1994.
- 2 Reinaldo Ladagga. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- 3 En 1948 se realizó en Río de Janeiro, por iniciativa de Mário Pedrosa, una muestra de Alexander Calder, y en 1951 se realizó en San Pablo una muestra de Max Bill.
- 4 Un caso paradigmático sería la revista *ad-arquitetura e decoração*, dirigida por Expedito Godoy Castro y publicada durante los años cincuenta.
- 5 “O paradoxo concretista” in *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Editora

Perspectiva, 1986, p.26.

6 Algunas de sus obras poéticas más importantes son *Auto do Possesso* (1950), *Servidão de Passagem* (1962), *Xadrez de Estrelas: Percurso Textual, 1949-1974* (1976), *Signantia Quasi Coelum/Signância Quase Céu* (1979), *Galáxias* (1984), *A Educação dos Cinco Sentidos* (1985), *Crisantempo* (1998), *A Máquina do Mundo Repensada* (2000).

7 Algunos de sus obras poéticas más importantes son *O Rei menos o Reino* (1950), *Linguaviagem* (1970), *Equivocábulos* (1970), *Colidouescapo* (1971), *Caixa Preta* (1975), *Viva Vaia – Poesia 1949-1979* (1979), *Desposeía – 1979-1993* (1994), *Poesía É Risco* (CD-libro con antología poético-musical en colaboración con Cid Campos, 1995), *Não* (2003). Se recomienda visitar su página web: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/home.htm>.

8 Algunas de sus obras poéticas más importantes son *Carrossel* (1950), *Ejercicio Findo* (1958), *Poesia é pois Poesia* (1977) y *Poetc, 1976-1986* (1986).

9 A la poesía precedente se la conoció como “Generación del 45” y se sustentaba en un retorno al clasicismo y una crítica de las vanguardias de los años 20.

10 In *Teoria da Poesia Concreta*. Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975, p. 200.

11 Ibidem, p. 158.

12 Cuando hablo de “nuevas urbes” me refiero tanto a un plano material: urbanización acelerada de San Pablo, construcción e inauguración de Brasilia; como a un plano imaginario.

13 *Poesía pura 1949/1979*. San Pablo: Livraria Duas Cidades, 1979, p. 74.

14 Podríamos mencionar algunos poetas que han manifestado, en algún momento, afinidad con la poesía concreta Affonso Ávila, Sebastião Uchoa Leite o Armando Freitas Filho entre otros.

15 Se trata del ‘ingreso’ brasileño al Tercer Mundo, nacido, según Fredric Jameson con los procesos de descolonización del África británica y del África francesa. In *Periodizar los 60*. Córdoba: Alción Editora, 1997.

16 Para un abordaje de la relación entre revolución e intelectuales ver el ensayo de Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: XXI Editores, 2003.

17 Apud “Literatura Popular: Dialogos com Sartre no Brasil”, Luis Antonio Cantatori Romano, p. 30.

18 Ver: *Cultura posta em questão: Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. São Paulo: Editora José Olympo, 2002.

19 In Río de Janeiro: Centro Popular de Cultura, 1963, p. 12.

20 In *Os melhores poemas de Haroldo de Campos*. São Paulo: Global, 1992, p. 51.

21 Apud Aracy Amaral. *Arte para quê. A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Studio Nobel, 1984, p. 319. Carlos Estevam Martins fue el primer presidente de los Centros Populares de Cultura (CPC).

22 Aracy Amaral señala como antecedente al Movimiento Popular de Cultura de

Pernambuco, concretizado durante la gestión de Miguel Arraes. “Por ocasião do conresso da UNE, realizado em Recife em 1960, com participação de Bahia, São Paulo, Minas, Rio de Janeiro e Rio Grande do Norte, além de Pernambuco, o MPC preparou uma exposição sobre suas actividades em Recife: “fizemos então um apelo, aos estudantes presentes para que desenvolvessem um movimento análogo ao nosso”, declara Abelardo da Hora, evidenciando-se, desta forma, a irradiação, a partir de Recife, da idéia mestra que o CPC veicularia, sobretudo no Rio de Janeiro”. *Ibidem*, p. 318.

23 Affonso Romano Sant’Anna (comp.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962, p.120.

24 *Ibidem*, p.121.

25 Algunas de las obras poéticas más importantes de Roberto Piva son *Paranoia* (1963), *Piazzas* (1964), *Abra os olhos e diga ah!* (1975), *Coxas* (1979), *20 poemas com brócoli* (1981), *Quiçumba* (1983), *Ciclones* (1997).

26 De Cláudio Willer podemos mencionar *Anotações para um Apocalipse* (1964); *Dias circulares* (1976) y *Jardins da provocação* (1981).

27 El manifiesto se componía de cuatro fragmentos: “O minotauro dos minutos”; “Bules, bilis e bolas”; “A máquina de matar o tempo” y “A catedral do desordem”. Todas las citas pertenecen al manifiesto compilado en *Um estrangeiro na legião*. Alcir Pécora (org.). São Paulo: O Globo, 2005, pp. 135-141.

28 In “Uma introdução à leitura de Roberto Piva”, in *Um estrangeiro na legião*. Op. Cit., p. 144.

29 Para un estudio de la vida cultural ver *Roberto Piva e a “periferia rebelde” na poesia paulista dos anos 60*. Tesis de Maestría de Thiago de Almeida Noya. En relación a Duke Lee, este realizó en 1963 el primer happening en Brasil, en el João Sebastião Bar: una bailarina hacía un anti strip-tease mientras que un ventilador desparramaba espuma de jabón sobre el público, que con linternas contemplaba la serie de pinturas eróticas tituladas “Ligas”.

30 *Ibid.*, p. 145.

31 Resulta interesante observar la referencia a la marihuana en un poema publicado en 1963. En este sentido, Claudio Willer, escritor y poeta paulista, que publicó su primer libro de poesías casi al mismo tiempo que Roberto Piva, nos ofrece una información importante: “Piva havia feito que viessem de San Francisco as publicações *beat* da City Lights Books de Lawrence Ferlinghetti e da New Directions Paper-backs, com obras de Ginsberg, Gregory Corso, Philip Lamantia e do próprio Ferlinghetti. Reuniamo-nos para traduzir do inglês os livretos sem lombada, cadernos com capas em preto-e-branco da Pockett Poets Series, incluindo um *Kaddish and other poems* recém-saído do forno, lançado nos Estados Unidos naquele ano de 1961. Até então, poesia *beat* era disseminada no Brasil em nível jornalístico, com ênfase na mítica dos boêmios viajantes. Foram pioneiras aquelas sessões empolgantes em que desvendávamos textos percebendo que as apresentações condensadas, mesmo em verso longo, das aventuras e peripécias de poetas, outros artistas, marginais, alucinados, apresentavam correspondência com episódios que havíamos presenciado ou vivido (e com o que viria a seguir)” in “Introdução à leitura de Roberto Piva”, Op. Cit., p. 148. Lo que narra Willer como experiencia grupal es la

recepción, muy temprana por cierto, de la *beat generation*.

32 *Paranoia* in *Um estrangeiro na legião*. Op. Cit., p. 30. Todas las citas que se hagan a partir de ahora pertenecen a esta edición y figurarán en el cuerpo central.

33 Se ha vinculado *Paranoia* con *Paulicéia desvairada*, libro con el que Mário de Andrade inauguró la poesía de vanguardia brasileña durante los años veinte. Sin embargo, en Mário de Andrade, la ciudad imaginada como metrópolis todavía era un signo ambivalente, que por partes iguales fascinaba y atemorizaba. Además de la poesía de *Paulicéia* resulta productivo detenerse en el “Prefácio Interessantíssimo”, una suerte de manifiesto poético, con el que Mário de Andrade comenzaba su libro. Allí señalaba: “*Leitor: / Está fundado o Desvairismo*”. La definición del ‘desvairismo’ que formulaba Mário de Andrade señalaba lo siguiente, “Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi”. In *Paulicéia desvairada* (edición facsimilar). São Paulo: Casa Mayença, 1922, p. 7. Aunque Mário de Andrade remarcó en reiteradas oportunidades su distancia al surrealismo, el “desvairismo” era un método de composición con alguna afinidad con aquella vanguardia.

34 Joaquim de Sousa Andrade, mejor conocido como Soussândrade, escribió una obra que permite ser pensada como antecedente de *Paranoia*, *O Guesa*, una serie de cantos que describen los viajes del indio Guesa por América. Uno de los cantos se titula “Inferno en Wall Street” y se sitúa en la ciudad de Nueva York. Guesa describe una ciudad caída, víctima de la locura y la especulación. El canto posee reminiscencias dantescas y Guesa resulta sacrificado en Wall Street. El dato más impresionante es que *O Guesa* fue publicado por primera vez en 1877.

35 En los poemas que componen *Paranoia* hay varias referencias a Lautréamont y a Maldoror. La máxima extensión se puede percibir en el famoso verso de Lautréamont “Bello como el encuentro fortuito en una mesa de disección de un paraguas y una máquina de coser”.

36 Recordemos que las arpías (en portugués *harpia*) eran hijas de Electra y Taumante y hermanas de Iris. El mito cuenta que Fineo, un rey de Tracia, tenía el don de la profecía. Zeus, furioso con él por haber revelado secretos de los dioses del Olimpo contra la voluntad de éstos, lo castigó confinándolo en una isla con un festín del que no podía comer nada, pues las arpías siempre robaban la comida de sus manos justo antes de que pudiera tomarla. La versión básica de este mito, a medida que fue contada una y otra vez, añadió nuevos detalles: a saber, que las arpías no robaban la comida, sino que la ensuciaban con sus excrementos, haciéndola incomible. Pronto las arpías fueron vistas como difusoras de suciedad y enfermedad, adquiriendo también su más famosa apariencia monstruosa. La máxima extensión consiste en hacer funcionar a las arpías en medio de la avenida Rfo Branco.

37 El encarcelamiento se produjo el 27 diciembre y duró tres meses. El exilio fue en julio del 69, luego de un periodo de prisión ambulatoria en Bahía.

38 Algunos análisis valiosos del tropicalismo: Celso Favaretto. *Alegoria, alegria*. San Pablo: Kairos, 1979; Christopher Dunn. *Brutality Garden. Tropicália and the emergent of a Brazilian Counterculture*. Chapel Hill, Londres: The University of North Carolina Press, 2001. Flora Sussekind. “Chorus, contraries, masses: The Tropicalist Experiencia and Brazil in the late sixties” in *Tropicalia. A revolution in Brazilian Culture* (org. Carlos

Basualdo). San Pablo: Cosacnaify, 2005.

39 Celso Favaretto. *Tropicalia Alegoria Alegria*. São Paulo: Atelie Editorial, 2007, p. 11.

40 In *Tropicalia ou Panis et Circencis*, Brasil: Philips, 1968.

41 Apud *Cultura em trânsito 70/80: da repressão à abertura*. Heloisa Buarque de Hollanda; Zuenir Ventura; Elio Gaspari. Río de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 186.

42 Aquí detallo un listado lo más exhaustivo posible que incluye grupos, poetas y publicaciones. Algunos de esos grupos eran Frenesí conformado por poetas e intelectuales que habían tomado parte en los debates de los años sesenta. Allí Roberto Schwarz publicó *Corações Veteranos* y Antônio Carlos Brito (Cacaso) *Grupo Escolar*, Francisco Alvim *Passa-tempo*, Geraldo Carneiro *Na Busca do Sete-Estrela* y João Carlos Pádua *Motor*. El segundo grupo, y colección, llamado “Vida de artista” publicó a Eudoro Augusto *A Vida Alehia*, Carlos Saldaña *Aqueles Papéis*, Chacal *América*, Luiz Otavio Fontes *Prato Feito*; Cacaso *Beijo na boca*; Cacaso y Lui *Segunda classe*. El tercer grupo, y colección, llamado “Nuvem Cigana” publicó a Ronaldo Santos *Vau e talvegue*, Charles *Perpétuo socorro Creme de lua*, Guilherme Mandaro *Hotel de Deus*, Chacal *Quamperios y América*; Bernardo de Vilhena *O rapto da vida*. “Nuvem Cigana” publicó además dos números de la revista *Almanaque Biotônico Vitalidade* en 1976 y 1977. “Folha do rosto” publicó a Claudius Hermann Portugal *Konfa & marafona (carta à familia)*, *Em mãos*; Adauto de Souza Santos *Konfa & marafona II*. (314). El grupo también publicó la revista *Assim* y la antología *Folha do rosto*.

43 João Cabral de Melo (1920-1999) ha sido uno de los poetas más importantes de Brasil. Comenzó a producir dentro de la generación del 45 pero fue el único poeta al que los poetas Concretos rescataron, debido a la precisión y a la austeridad de su poética. Lo llamaban el poeta ingeniero y de hecho uno de sus libros se titula *O engenheiro* (1945).

44 *Preço da passagem*. Río de Janeiro: edición de autor, p. 17, 1972. Chacal también ha publicado *Muito prazer* (1971), *América* (1975), *Quampérius* (1979), *Olhos vermelhos* (1979), *Nariz Aniz* (1979), *Boca Roxa* (1979), *Tontas coisas* (1982), *Drops de abril* (1983), *Comício de Tudo* (1986), *Letra Elektrica* (1994), *A vida é curta para ser pequenha* (2002), *Belvedere* (2007).

45 In *Me segura qu’eu vou dar um troço*. Río de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 114. Otras obras de Waly Salomão: *Algaravias – Câmara de Ecos* (1996), *Lábia* (1998), *Tárfia de Embarque* (2000), *O mel do melhor* (2001).

46 Es posible establecer filiaciones con la poesía de Oswald de Andrade, el carácter fragmentario y fotográfico así lo demostrarían. Pero cabe hacer una aclaración, la primera parte del libro de Salomão refiere a su experiencia carcelaria en la cárcel de Carandirú. De modo que la fragmentación urbana se inviste de un estatuto diferente. Sin excluir del todo un registro celebratorio, la velocidad se transforma en una forma ambigua que significa tanto la displicencia de un *flaneur* de los años setenta como al que huye de una persecución.

47 In *Os Últimos Dias de Paupéria (Do Lado de Dentro)*. Río de Janeiro: Editora Max Limonad, 1982, p. 123.

48 En torno a *Navilouca* se agrupan los poetas llamados postropicalistas.

- 49 In *Caprichos & relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 100.
- 50 El poema dice así: “I. chove / na única / qu’houve // cavalo com guizos / sigo com os olhos / e me cavalizo // de espanto / espontânea oh / espantânea”, recopilado en *Caprichos & relaxos*. Op. Cit., p. 147. La obra poética de Paulo Leminski se compone de *Quarenta Clicks em Curitiba* (1976), *Polonaises* (1980), *Não fosse isso e era menos/ não fosse tanto e era quase* (1980), *Distraídos venceremos* (1987), *La vie en close* (1991), *O ex-estranho* (1996), *Winterverno* (2001).
- 51 De Cacaso podemos mencionar *A palavra cerzida* (1967), *Grupo escolar* (1974), *Beijo na boca* (1975), *Na corda bamba* (1978) y *Mar de mineiro* (1982).
- 52 De Chico Alvim podemos mencionar *Sol dos Cegos* (1968), *Passatempo* (1974), *Lago, Montanha* (1981), *Elefante* (2000).
- 53 In *Álbum de retazos*. Luciana di Leone, Florencia Garramuño y Carolina Puenté (selección, traducción y notas). Buenos Aires: Corregidor, 2006, p. 135. Todos los poemas mencionados pertenecen a esta edición y serán citados en el cuerpo del artículo.
- 54 Podemos mencionar a Carlito Azevedo con *Collapsus Linguae* (1991), *As Banhistas* (1993), *Sob a Noite Física* (1996), *Versos de Circunstância* (2001); y Cláudia Roquette-Pinto con *Saxífraga* (1993), *Zona de Sombra* (1997), *Corola* (2000).
- 55 *Vinte poemas para seu walkman* (2007).
- 56 *A cadeia sem logos* (2007).
- 57 *Rilke Shake* (2007).
- 58 *Lábio dos afogados* (1999).
- 59 *Insones* (2002).

OBRAS CITADAS

- Aguilar, Gonzalo. *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- Amante, Adriana; Garramuño, Florencia (traducción, compilación, prólogo). *Absurdo Brasil*. Buenos Aires: Biblos, 2000.
- Amaral, Aracy. *Arte para quê. A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Studio Nobel, 1984-Andrade, Paulo. *Torquato Neto. Uma poetica de estilhaços*. São Paulo: Annablume, 2002.
- Buarque de Hollanda, Heloisa; Ventura, Zuenir; Gaspari, Elio. *Cultura em trânsito 70/80: da repressão à abertura..* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- Buarque de Hollanda, Heloisa; Gonçalves, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- Buarque de Hollanda, Heloisa. *Impressões de viagem. CPC, Vanguarda e Desbunde:*