

2012

Mario Cámara. *Cuerpos paganos. Usos y efectos en la cultura brasileña (1960-1980)*

Nancy Fernandez

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

Citas recomendadas

Fernandez, Nancy (April 2012) "Mario Cámara. *Cuerpos paganos. Usos y efectos en la cultura brasileña (1960-1980)*," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 75, Article 44.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss75/44>

This Reseña 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 elizabeth.tietjen@providence.edu.

Nota sobre *Cuerpos paganos* (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2011), de Mario Cámara.

Cuerpos paganos. Usos y efectos en la cultura brasileña (1960-1980) es el libro que Mario Cámara publica en 2011, como producto de su tesis doctoral y de una sostenida investigación a lo largo de los años. Abordando aquellas figuraciones que promueven la emergencia de un imaginario en torno al cuerpo, el texto se abre con un epígrafe de René Descartes sobre su clásica renuncia sensorial, para retornar, ya hacia las últimas páginas, desde el rol protagónico de *Catatau* (la novela de Paulo Leminski); si el primero enfatiza el intento por depurar la realidad del objeto y la pureza de la razón, el segundo marca la disyuntiva entre el lenguaje del trópico y el consecuente fracaso de clasificar lo real. Las tres décadas señaladas constituyen el objeto de estudio que el autor recorta poniendo énfasis sobre dos problemáticas de índole general. La primera implica una operación cultural que deconstruye la causalidad de la cronología histórica, ya que trata de restituir sentidos inadvertidos en los sesenta desde las marcas y sesgos que se manifiestan en los setenta. Tal es la razón por la cual Cámara incluye en el título la categoría de *efecto*, que más que ruptura con la historia supone apertura incondicionada de una idea de cultura sin cesar de producir. El anacronismo, pensado como montaje de tiempos heterogéneos, no hace otra cosa que impugnar la recepción direccionada del acervo para reponer, en cambio, la herencia plural e intermitente que está ligada, dinámicamente, a la reescritura, la tradición y el uso.

La segunda cuestión involucrada con el período elegido sitúa el cuerpo como objeto de representación transgresora de tres momentos de la historia reciente de Brasil: el modernismo racional, el modernismo revolucionario y la modernización autoritaria llegando a su cima hacia la década del setenta—llevando cada uno casi veinte años. Esa trayectoria, que llega al proyecto neoliberal llevando a cabo una consecuente cristalización de las vanguardias (especialmente en el caso del concretismo), es enfocada desde la perspectiva global de la obra de arte intrínsecamente ligada a sus condiciones de producción, al contexto histórico y a la hegemonía de los modelos políticos, económicos y culturales que involucran directamente y en amplio sentido las categorías estéticas de heteronomía y autonomía. Por ello, el estado teórico de la cuestión recorre las

líneas bibliográficas que van de Adorno, Jauss, Greenberg, Foster y Jameson a Huyssen, Agamben, Espósito y Nancy, poniendo el acento estos últimos sobre la relación entre modernidad y totalitarismos. En ese espectro donde el pensamiento de la diferencia contribuye a proyectar otros modos de actuación política (y cultural), el cuerpo adquiere protocolos de producción y lectura con renovada potencialidad, tal como lo pone de manifiesto, por ejemplo, las conferencias de Foucault en Brasil hacia los setenta. Al neoconcretismo le estará reservada entonces la función crítica para discutir los cánones de la hegemonía mediante la descompresión de un cuerpo que alcanza a pleno su visibilidad. Por ello resulta pertinente el trabajo que Cámara realiza con la categoría de momento (“como estado abierto y escenario de disputas”), fundamentando el desarrollo de las tesis parciales con Renato Poggioli (*The Theory of the Avant-Garde*) y Flora Sussekind (“Chorus, Contraries, Masses: The Tropicalist Experience and Brazil in the Late Sixties”). Mario Pedrosa, Silvano Santiago, Raúl Antelo, Gonzalo Aguilar y Florencia Garramuño, entre otros, sustentan el estado de la cuestión vinculando a la crítica literaria y cultural.

La organización del libro no persigue un orden temporal, lo cual no sólo es lúcido sino que implica una metodología ajustada congruentemente al armado del objeto de estudio, sostenida en la noción de serie. Si el concepto reformula las cómodas rutinas de un modo de leer lineal, es porque supone una máquina de leer y construir funcional a procedencias fragmentarias de la textualidad. Anacronismo, serie y momento permitirán abordar así un conjunto de discursos y materiales que incluyen a: el “Manifiesto Neoconcreto”; discursos críticos y/o ensayísticos elaborados a partir de los objetos plásticos *Bichos* (1959) de Lygia Clark y *Paragonlés* (1964, de Helio Oiticica); *Deus da chuva e da morte* (1962, novela de Jorge Mautner); *Paranoia* (1963, poesía de Roberto Piva); *Géleia geral* (1971-2, crónicas, Torquato Neto); “Gelida gelatina gelete” (1972, ensayo, Hélio Oiticica), “Nosferato” (1972, ensayo, Haroldo de Campos); “NosTorquato” (1975, poesía, Haroldo de Campos); *O bandido que sabia latim* (2001, biografía, Toninho Vaz); *Catatau* (1975, novela, Paulo Leminski); *Jornal Dobrabil* (1976-1980, periódico satírico, Glauco Mattoso); prólogo de Haroldo de Campos al libro de poesía de Paulo Leminski *Caprichos & relaxos*; texto de contratapa de Caetano Veloso para el mismo libro de Paulo Leminski (1983).

El primer capítulo analiza los vínculos culturales tramados en torno al *Jornal Dobrabil*. Pero la autoría de Mattoso no responde a una centralidad de la que los demás serían satélites, ni a una sucesividad cronológica que reclamaría la potestad de la influencia. En lugar de esto, Cámara pone a dialogar algunos objetos (y su proceso de factura) en los destiempos de su manifestación; así, la escritura de mingitorio que Mattoso firma con diversos nombres recompone, en cruces e intervalos, una tradición escatológica que lleva a la antropofagia modernista de los Andrade y a la poesía satírica de Gregorio de Mattos, allá por el Seiscientos. La destrucción del original y del pasado que ejecutan los dactylogramma (en la acepción clásica y visual según Augusto de Campos)

o los dactylograffiti (en versión antigua y popular de Mattoso), transforman las marcas fosilizadas de la tradición e impugnan las nociones de autoría y autoridad, promoviendo los efectos de una lengua liberada de las exigencias de la civilización: “limpieza, orden y belleza.”

En el capítulo II, “Modernidades: razón y revolución,” suponen tres sustantivos y una revisión desde el plural inicial al oxímoron siguiente, o mejor, a la quiasmática figura que presenta una imposibilidad, una aporía o un dilema. Es por ello que en los acontecimientos culturales que dan consistencia histórica a la categoría de “*modernidad*,” se afianzan las manifestaciones que acreditan síntomas específicos para la constitución de nuevas subjetividades. Con lucidez y minuciosidad, Cámara desarrolla estas cuestiones ligadas con la construcción de la nueva capital, Brasilia (Costa y Niemeyer), el crecimiento gradual de las artes plásticas y (consecuentemente) poéticas de la corriente abstracto-geométrica (llamado en Brasil “concretismo”), la construcción de museos, la realización de las Bienales de Arte que en San Pablo comienzan en 1951 y la profusa actividad cultural de prestigiosos críticos como Mario Pedrosa. Este último subraya la calidad artesanal del concretismo que nivela las artes nobles con las industriales, promoviendo así la noción de uso, utilidad y prácticas que integran la vida cotidiana, tal como las vanguardias europeas sustentaron su programa de ruptura institucional y conceptual respecto de la noción misma de arte.

Ahora bien, si después de la primera Bienal se conforma el grupo de artistas plásticos autodenominados Ruptura, la difusión de sus prácticas, concordantes con la nueva realidad industrial del país, propicia el acercamiento de poetas autodenominados Noigandres, agrupando los nombres de Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Decio Pignatari. Ellos serán los futuros poetas Concretos que, recuperando a Mallarme, Joyce, Pound y Cummings, postulan un tiempo evolutivo que permite la superación del verso y en definitiva, la transfiguración de la poesía. Así, contra la subjetividad lírica, se postula el realismo de una lengua sensible y útil que puede sintetizarse en un arte general de la palabra, en tanto poema-producto desvinculado de la idea de comunicación, ya que la estructura es el verdadero contenido. Incluso el énfasis que adquiere la noción de especificidad (y de autonomía) se funda en que la palabra es material de composición y no vehículo de interpretaciones del mundo objetivo. Es decir, no hay referente extratextual que justifique, como ornamento externo, la obra o el poema, por lo cual la significación será el producto de la irreductibilidad a contenidos ideológicos y de la forma como acontecimiento constitutivo y estructural. Con todo, la racionalidad de las prácticas estéticas llega a quedar en la mira de los nuevos sujetos aliados en el objetivo de alcanzar el grado máximo de plenitud y plasticidad crítica. Será el caso de Ferreira Gullar, cuya actividad se concentra en los Centros Populares de Cultura y se legitima en el contexto más amplio de la revolución cubana; aquí la idea de compromiso (“fogoneada” incluso con la visita de Sartre) encarna en los destinatarios de la clase subalterna.

Pero volviendo a destacar la tendencia experimental con la forma, Mario Cámara destaca el proceso que lleva del modernismo que, en palabras de Ranciere, “imaginó nuevas maneras de vivir en medio de palabras, imágenes y mercaderías.” Serán entonces los neoconcretos quienes sin abandonar las conquistas formales acercan posiciones en su diagnóstico político del presente, a partir de lo cual recuperan la sensorialidad dotando al cuerpo de un revitalizado poder crítico. Acá aparece el cuerpo del espectador, mencionado por primera vez como elemento necesario del hecho artístico en el “Manifiesto Neoconcreto” en marzo de 1959, al cual adhiere con posterioridad Helio Oiticica, contribuyendo a la denuncia de que la exacerbación racionalista (las alusiones a Mondrian, Malevich, Pevsner) es proclive a la tendencia mecánica de la obra. Por ello y advirtiendo tales riesgos, los neoconcretos acreditan la emergencia filosófica de Merleau Ponty y acentúan los aspectos perceptuales que conciben otras formas de espacio distintas a las ancladas en la filosofía clásica. Si de acuerdo a esto se privilegiaba la perspectiva renacentista y cartesiana, ahora ellos resaltan un espacio derivado de la geometría no euclidiana—esto es, un espacio curvo.

Frente a la identidad absoluta y la progresiva distancia de una visión controladora (el ojo máquina), los neoconcretos ingresan el cuerpo en contacto con la materia. La hipótesis de Cámara se sostiene en que el primero implica una posición aristocrática mientras que el último promueve el contacto sensual con las diversas texturas. De ahí en adelante, los actos y gestos provocadores de Lygia Clark y los de Helio Oiticica activan a conciencia la asociación entre arte popular y cuerpo. Diferenciándose con Jackson Pollock (quien atiende sobre todo al productor), Lygia corta las telas que suspenden del techo a sus Bichos en su exposición de la ciudad de Stuttgart, hundiendo en movimiento descendente al espectador (tal como le cuenta a Helio en una carta); éste, por su parte, desintelectualiza el arte subiendo y bajando el morro Mangureira. A partir de ahí, serán posibles y plausibles los nuevos modos de exhibición y acercamiento que atañen a la creación continua de protocolos (ceremonias, manifestaciones) de realización cultural y resistencia al rechazo, como el que atestigua Oiticica cuando el Museo de Arte Moderno en Río de Janeiro (1965) le prohíbe la entrada y hace su actuación afuera del edificio (como lo relata un periódico), o en la factura de los Parangonlés con materiales provenientes de la basura.

En el mismo capítulo, el apartado sobre Jorge Mautner ajusta las claves de un momento álgido para el compromiso revolucionario y el ingreso en el período dictatorial que obliga al autor a exiliarse, para retornar a comienzos de los setenta junto a Caetano Veloso, Gilberto Gil y Torquato Neto. Eso se sintetiza con la aparición de la primera de sus novelas, *Deus da chuva e da morte* (1962), y la cuarta, *O vigarista Jorge* (1966). La particularidad de las figuraciones políticas de Mautner consisten en una crítica precisamente al CPC (refiriéndose a las purgas revolucionarias), la cual le valió las antitéticas consideraciones de fascista y comunista. Es así como la prosa y la producción musical que tematizaron

estos dos proyectos politizaron lo que hasta ese momento no se lo concebía de ese modo: el rock, la danza y el sexo; así impuso una corporalidad heterogénea e imprevisible, donde la fascinación convive con el desencanto. Es allí donde cruza a Heidegger y Nietzsche con el movimiento beatnik. En su concepción, quién es disidente es el artista, por lo que el arte no es considerado como trabajo sino como ditirambos dionisiacos en la sintonía rebelde de James Dean, sin la comodidad de las certezas.

Roberto Piva constituye otro de los autores tomados en esta sección, y es quien deja entrever una filiación surrealista con Lautreamont, en su manifiesto de 1962 “Os que viram carcaça.” Es en su manifiesto, que cita a Sade y reescribe el “Manifiesto Antropófago” de Oswald de Andrade, donde relocaliza una suerte de visión narcótica y desenfadada de la sexualidad al tiempo que aloja en los aspectos diurnos de la sociedad y de la polis (vinculados al consumo, al trabajo y la reproducción) una taxonomía de sujetos de acuerdo a los patrones profesionales. Si la provocación de Piva desacata la moral de las buenas costumbres, anclando en las comunidades nocturnas, Cámara procura señalar que no hay rastros de las melancólicas y silenciosas noches de los románticos. A contrapelo de la axiología urbana que desplegara Oswald de Andrade (el imaginario de pujanza económica y cultural), Piva acusa el tributo al otro modernista: Mario de Andrade, imbuido atávicamente de los rasgos de un Virgilio demoníaco. A la experiencia con la marihuana (con resonancias de Ferlinghetti y de Ginsberg), se le endosa una percepción transfigurada del cielo nocturno; y en la serie de epifanías, la experiencia de una escritura libertina inviste al sexo y al cuerpo de un carácter tan protagónico como improductivo. Será en *Paranoia* donde Piva imprime un sesgo objetivo marcado por nombres reconocibles de San Pablo, donde circula la masa anónima; y de esa ciudad caída en el sueño frustrado de la metrópolis, el imaginario burgués e industrial abonará a su vez el paisaje urbano subterráneo cimentando sus propias elecciones. Así, en los baños, plazas y galerías, la ciudad ofrecerá sus líneas de fuga y sus “paraísos artificiales” como opción de fuga, sin llegar a destruir el mundo normado del trabajo.

En el capítulo III, “Modernidades: autoritarismo y contracultura,” Cámara revisa la década del setenta a partir del estudio que Heloísa Buarque de Hollanda emprende sobre quince años de historia cultural brasileña, a saber, *Impressões de viagem. CPC, Vanguarda e desbunde. 1960/1970*, llegando hasta la poesía marginal. Habría que recordar que la crítica, en frecuencia con Carlos Alberto Messeder Pereira, denunciaba la cercanía entre vanguardia y desarrollismo, poniendo en foco el poema concreto en tanto objeto pulido y exportable, con las economías capitalistas centrales. En este sentido, volver sobre los setenta implica replantear las condiciones que hacen viable la euforia por el “milagre brasileiro” en la coyuntura de la coerción política, la tortura y el asesinato en tanto plan sistemático de gobierno que Mario Cámara recorre con exhaustividad. De esta manera, las fuentes y datos que el autor proporciona nos devuelven el fondo de pesadilla que anidaba en el crecimiento que el país registraba entre 1968 y 1969.

En esta coyuntura, la voz de Luiz Carlos Maciel encarna la voz difusora de la contracultura brasileña, cuyo manifiesto de 1970 nos permite ver que se trata de una corriente antiintelectual. Así, reconociendo los esfuerzos preliminares de la tradición, se carga sobre los hombros la tarea de restaurar y resguardar la armonía en los “regalos que Dios” brinda a nuestros sentidos: sueño, ritmo, color, risa, paz, para una “fugaz fruición.” Si la contracultura no fue un movimiento homogéneo, es porque allí mismo reaparecen o siguen estando Piva, Mautner y Oiticica, quien por estas épocas escribe cartas a Torquato Neto (1971/1972) y publica un ensayo sobre Jimi Hendrix en 1973, lejos de la cultura *flower power*. En la heterogeneidad de sus elecciones, Oiticica construye una coincidencia para rechazar aquello que provenga de legados humanistas: así funcionan Andy Warhol, Frank Zappa y William Burroughs, quienes entre otros marcan otra vertiente respecto de Maciel. Precisamente, uno de los textos que Oiticica dedica a su ídolo, “Hendrixts” rearticula a los músicos John Cage y Stockhausen, elaborando el silencio, la serie y el azar, cuya máxima productividad llegaba de los sonidos del público en la sala, en el caso de la célebre 4’33”, promovidos como lo abierto del acontecimiento aleatorio.

En el apartado “Torquato Neto: cuerpos en movimiento,” el epígrafe de Haroldo de Campos señala un cruce y una aproximación que no deja de resultar paradójica: el cuadrado blanco de Malevich se mancha con *Ketchup* o sangre. Es en las crónicas que Torquato publica en el diario carioca en 1971 y 1972 donde Mario Cámara examina la apropiación que el artista ejerce sobre los conceptos primordiales del concretismo: invención, maestros, diluidores, información. Es el cuerpo desplazado entre lo luminoso y lo oscuro la materia real que activa las condiciones de producción, haciendo visibles la pobreza, las migraciones y la censura de aquellos años. Si por un lado esto supone el contexto amplio, las cartas y el diario que Torquato escribe durante su internación psiquiátrica ponen de relieve cuestiones personales en contacto con el momento social. Además de esos textos, Cámara indica la significación de un libro póstumo como *Últimos días da paupéria*, compilación que incluye una serie de textos homenaje a autores de los cuales Cámara subraya tres: Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari. El problema que Cámara analiza con nitidez reside fundamentalmente en un imaginario que persiste en los 70’ pero que a su vez acusa un desvío respecto de las clásicas premisas concretistas tendientes a liquidar el verso, y con él todo resto de expresión. Acaso sea la problematización y el cuestionamiento que insiste en perpetuar a los concretos en la escena artística, cuyo eslabón con Torquato radica en el tropicalismo integrado por Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé, Gal Costa y Os Mutantes, entre otros. Una respuesta que devuelve vigencia a los concretos, y sentido al uso que Torquato pone en juego en base, al movimiento, en tanto manifestación y resistencia. Es el cuerpo el que permite construir el entrelugar que combina los códigos y resitúa una preferencia compartida (por Torquato con los concretos) por el cine de Godard y la escritura de Artaud.

Pero con Torquato se avanza en una concepción cultural que vislumbra alguna

posibilidad en la ambigua garantía ofrecida por la noche a los artistas asediados por las actuales circunstancias de endurecimiento político; por ello, a la pérdida de conciencia colectiva y a los aparatos de poder se los enfrenta desde el vampirismo, fijado en el cuerpo y en el margen. De hecho, Torquato protagoniza el film de Ivan Cardoso (1971), *Nosferato no Brasil*.

El capítulo IV, “Paulo Leminski: Historia de un cuerpo,” aborda, como enuncia el subtítulo, una auténtica poética del exceso, acendrado en la construcción de su propio mito (la pasión de un físico privilegiado) y en un sistema de filiación que va desde la figura del bandido, rica en la tradición cultural de Brasil, a la experimentación intensa y vital de la *Beat Generation*. En esa misma línea puede leerse la “deglución” antropófaga que disuelve la vanguardia de los concretos en una herencia literal, más que recibida, reconstruida. En aventura de la vida y la escritura, busca la convergencia que neutraliza los frenos de las dicotomías: lenguaje y vida, constructivismo y afectividad.

Si hay un modo de connotar la constitución de estas subjetividades artísticas, su potencialidad política y su sensibilidad, es atendiendo al modo de conexiones que establecen entre sí, las cuales, llegando al apartado “Navilouca, cruce de aguas, cruce de tradiciones,” son interpretadas por Cámara como el resultado de elecciones afectivas, cuyo grado de conciencia no desatiende tampoco la modalidad de contagio (Deleuze-Guattari). Ello implica al vampirismo de Torquato y la escritura de Oiticica sobre el film de Cardoso, cuyas redes textuales en torno al motivo de la gilette (y la sangre) incluyen la mención explícita al film de Luis Buñuel y Salvador Dalí, *El perro andaluz*. Este texto, “Lamber o fio da gilete,” tiene como subtítulo “Gelida gelatina gelete.” Podríamos pensar desde este punto de vista que el filo mismo también implica un incierto sistema pronominal entre el “nosotros” (los vampiros) y un indecible “ellos” del Estado o los medios masivos. Desde una forma entronizada por el modernismo estético (Martin Jay) a la vertiente informe propuesta por Bataille, Cámara acentúa aquellos desajustes del movimiento en tanto juego de fuerzas entre espacios y tiempos heterogéneos (Didi-Huberman). Y el proceso que activa la “formación” (Freud), no como objeto concluido sino como producción de representaciones, es el síntoma mismo, constitutivo del filo, del borde y de la desemejanza de las imágenes (Marcelo Jacques de Moraes). El libro de Cámara acierta como estudio teórico y crítico porque la postulación de su objeto desafía el riesgo y la dificultad de analizar prácticas simbólicas en la significación como estructura, materialidad y sentido. Desde ese lugar puede reconocer coherentemente la eficacia de los “entrelugares,” las manifestaciones intersticiales como el lenguaje del desgarro y la locura, y la “vida desnuda” que arroja a la intemperie, al adentro/fuera, funcional a los dispositivos del poder, del homo sacer sobre el que Agamben fundamenta su concepción biopolítica.