

Cuerpos concretos en las crónicas de Torquato Neto

Mario Cámara

¿Qué hace un cuerpo cuando se junta con la Poesía Concreta? ¿Por qué un cuerpo querría juntarse con los poetas concretos? Esas fueron dos de las preguntas que me surgieron luego de la lectura de las crónicas que Torquato Neto publicó en el diario carioca *Última hora*, entre agosto de 1971 y marzo de 1972. La respuesta provisional es que en ellas Torquato buscó apropiarse y producir una serie de desplazamientos de algunos conceptos centrales del programa concreto. Torquato combinó una retórica que voy a denominar “neorromántica” con conceptos usados por los concretos como “invención”, “inventores”, “maestros”, “diluidores” e “información”. Ese agenciamiento fue realizado mediante la creación de un protocolo corporal ambivalente entre lo luminoso y lo oscuro, constituido por desplazamientos, desgarramientos, acciones y ocupaciones. Y se produjo en función de nuevas condiciones políticas y culturales: el endurecimiento represivo de inicio de los años setenta y la pobreza cultural consecuencia del exilio, la migración y la censura de muchos protagonistas culturales de esos años¹.

Las crónicas de Torquato reaparecieron compiladas en *Os últimos dias de Paupéria*, libro póstumo, preparado por Waly Salomão y Ana Duarte. El libro tuvo una primera edición en 1973, poco después del suicidio de Torquato Neto y dos ediciones más, ampliadas. Voy a tomar en consideración las crónicas en el contexto enunciativo del libro y no del diario, porque considero que la operación de agenciamiento se despliega no solo en las crónicas, sino en la relación que estas establecen con algunos de los textos homenaje que aparecen en el libro.

¹. Hay también en esos nuevos antagonismos una política sobre los cuerpos: la tortura, el encierro, el desplazamiento y la represión.

En las páginas siguientes presentamos, con poesías o evocaciones o simplemente fotografiados en compañía de Torquato, sus amigos, los que después, cuando leemos sus crónicas, aparecen escribiendo o siendo mencionados. Se trata de homenajes póstumos y la aparición se da en este orden: Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Waly Salomão, Luciano Figueiredo, Oscar Ramos, Ivan Cardoso, Hélio Oiticica, Luiz Otávio Pimentel, Décio Pignatari, que tiene un texto propio y también responden unas preguntas hechas por Régis Bonvicino, luego vuelven a aparecer Luiz Otávio Pimentel y Helio Oiticica. De ese listado heterogeneo, como anticipé, me interesa subrayar tres nombres, los de los poetas concretos Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari².

Ellos habían formado, entre mitad de los años cincuenta y hasta mitad de los años sesenta el grupo de vanguardia conocido como Poesía Concreta. Aquel grupo se había destacado por el rigor formal en procura de la superación de una poesía que, teniendo como objetivo el fin del verso, borrarse todo rastro expresivo³. Aunque resulta erróneo pensar que durante los años setenta los poetas concretos continuaban defendiendo aquellas premisas, no es desacertado sostener que el imaginario concreto era cuestionado, desde diversas posiciones y con diferentes argumentos, como si todavía estuviera vigente⁴.

De ese cuestionamiento, que se hará más claro a partir de 1975, participan algunos de los poetas englobados bajo la categoría de “marginales” o “mimeógrafos”⁵ e intelectuales y escritores como Silviano Santiago, quien

2. Augusto de Campos presenta el poema “Como é, Torquato”; Haroldo de Campos, “Nosferatu: Nós/Torquato” y Décio Pignatari un texto conmemorativo del tropicalismo titulado “Saudade do saudável: Uma saudação”.

3. Respecto de ello, Gonzalo Aguilar ha señalado, “además de ser una unidad rítmico-estructural, el verso también implica un elemento mimético respecto de un orden mayor que es definido de diversas maneras según cada poética: puede ser el equivalente de la naturaleza o de la idea o de algún otro tipo de instancia trascendente”, en *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003, p. 200.

4. En verdad el período ortodoxo del concretismo no fue muy extenso. Desde 1961 en adelante se produce una serie de quiebres en el programa original que culminará por tornarlo obsoleto hacia 1968, cuando irrumpe en la escena cultural brasileña el movimiento musical tropicalista. Respecto de aquella irrupción Gonzalo Aguilar ha señalado, “En la triangulación entre modernismo, nuevas prácticas vanguardistas y medios masivos, los criterios modernistas del programa concreto llegaron a su propia disolución. La mirada evolutiva siguió funcionando como esquema interpretativo pero ya no alrededor del eje de la “desaparición elocutoria del yo” ni del fin de la era del verso ni de ningún otro concepto que se derivara de la autonomía del poema. La homogeneidad, en la operación *pop* de los ‘Popcretos’ o en las ‘Galaxias’ de Haroldo de Campos, había sido cuestionada a partir de la incorporación de nuevos materiales, pero lo que el tropicalismo ponía en duda no era el pasaje entre los repertorios sino el hecho de que estos pudieran mantenerse sin distinciones”. Gonzalo Aguilar apunta que el tropicalismo supuso la incorporación de la poesía concreta como parte de un repertorio más amplio, que también incluía la cultura de masas.

5. Utilizo las categorías empleadas por Heloísa Buarque de Hollanda y por Carlos Alberto Messeder Pereira. Algunos de los grupos denominados marginales fueron los siguientes: “Frenesi” conformado por poetas e intelectuales que habían tomado parte en los debates de los años sesenta. Allí Roberto Schwarz publicó *Corações veteranas* 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

entre 1972 y 1975 publica tres ensayos extraordinarios sobre la joven poesía brasileña. En uno de esos ensayos, “O assassinato de Mallarmé”, y para referirse al texto que demostraría un cambio de sensibilidad en relación a las vanguardias de los años sesenta, señala lo siguiente,

A reviravolta não pode ser situada no momento ainda dominado pelo que se convencionou chamar de Tropicália, porque mesmo um Caetano Veloso, que mais de perto sorveu Oswald, se expressou ainda dentro dos padrões criativos do poema concreto, como é exemplo as letras de *Araça Azul* (1973). Nesse mesmo caso estariam Torquato Neto, quase toda a produção variada do almanaque *Navilouca*, bem como da revista *Código* (Bahia) e de *Polém* (Rio). O deslocamento e a reviravolta teriam de ser marcados a partir de algum livro onde se abandona obviamente o trabalho na e da palavra solta, onde se repudia a sintaxe não discursiva, a leitura não-linear, e onde o Autor pouco se preocupa com a elaborada *mise-en-page*. Este livro de ruptura que estamos procurando seria caracterizado por poemas irônicos, epigramáticos, curtos, de fraseado e atitude coloquiais, com frases que se combinam lembrando as porretadas dos fragmentos oswaldianos⁶.

Ese libro al que se refiere Silviano Santiago fue *Preço da Passagem*, de Chacal, impreso en mimeógrafo, con poca calidad gráfica y vendido por fuera del circuito de las librerías. Dos cuestiones se pueden deducir del ensayo. Si nos atenemos a la periodización propuesta por Gonzalo Aguilar, que fija en 1968 el fin del concretismo, sorprende la distancia temporal del texto de Silviano, quien sin dudas trata al Concretismo como a algo vivo o, al menos, le diagnostica una muerte mucho más reciente. Para Silviano la muerte del concretismo se habría dado solo en 1972, a partir de la publicación del libro de Chacal⁷. De este modo es posible sostener que el concretismo funciona como un imaginario potente tanto en el 72 como en el 75 como para continuar convocando adversarios.

Otávio 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 dos números de la revista Almanaque biotônico vitalidade en 1976 y 1977. “Folha do rosto” publicó a Claudius Hermann Portugal, *Konfa & marafona (carta à família)*, *Em mãos*; Aduino de Souza Santos, *Konfa & marafona II*. El grupo también publicó la revista *Assim* y la antología *Folha do rosto*. Heloisa Buarque de Holanda marca el momento de la explosión de esta nueva poesía en 1973, con el evento *Exposia*, realizado en la Universidad Católica Pontificia de Río de Janeiro.

⁶. En *Uma literatura nos trópicos*, Río de Janeiro, Rocco, 2000, p. 180.

⁷. La posición de Chacal resulta interesante por el lugar que le otorga Silviano Santiago, es decir, un lugar de quiebre. Sin embargo, Silviano Santiago no menciona que tanto en *Navilouca* como en las crónicas de Torquato Neto aparece la poesía de Chacal.

La relación entre los poetas concretos y Torquato Neto no era nueva, la misma se remontaba al surgimiento del tropicalismo, que el propio Torquato Neto había integrado junto a Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé, Gal Costa y Os Mutantes. De este modo, lo sorprendente no es tanto la presencia de los concretos, sino el hecho de que para construir una imagen de maldito se apelara también a los concretos.

Cómo se resolvía esa presencia y cuál era su significación, qué había buscado y que había encontrado Torquato Neto en la historia de ese grupo, en ese imaginario, al parecer, todavía vigente, fueron algunas de las preguntas que me formulé⁸.

Vayamos a las crónicas. En la primera de ellas encontramos una de las líneas argumentativas que va a atravesar al resto y funcionar como una de las contrapartes de los conceptos de los concretos. Esta primera crónica tiene por título “Cordiais saudações” y está dividida en partes que se complementan. El objeto de la crónica es un show de Caetano Veloso. La primera parte, en imperativo, construye un interlocutor a quien ordena,

Ligue o rádio, ponha discos, veja a paisagem, sinta o drama: voce pode chamar isso tudo como bem quiser. Há muitos nomes à disposição de quem queira dar nomes ao fogo, no meio do redemoinho, entre os becos da tristíssima cidade, nos sons de um apartamento apertado no meio de apartamentos⁹.

Encender, poner, ver, sentir y nombrar van a dar comienzo a una retórica de la acción y de la performatividad que Torquato opondrá a una actitud de espera. “O pior é esperar apenas”, va a decir más adelante. La segunda parte de la crónica, como adelanté, se ocupa de un recital de Caetano Veloso. Ese recital tuvo una peculiaridad que Torquato presenta como ejemplo a seguir. Caetano Veloso estaba exilado y fue convocado por João Gilberto para ofrecer aquel recital en la TV. Caetano volvió, y bajo vigilancia militar, ofreció el show y regresó al exilio¹⁰. El viaje y el recital son un ejemplo de lo que llamé una retórica de la acción,

...enquanto você curte lá o seu tempo de espera, enquanto você espera um dilúvio que apague o fogo, seu ídolo, nosso ídolo, vem reafirmar tranquilamente, para o Brasil inteiro, que estar vivo significa estar tentando sempre, esta caminhando sempre entre as dificuldades, estar fazendo as coisas, e sem a menor inocência¹¹.

⁸. En un artículo sobre *Cinema falado* Gonzalo Aguilar intentó pensar qué sucede con el arte a partir del fin de las vanguardias. Proponía la idea de la afectividad como modo de superación de las barreras entre el arte alto y el arte bajo o popular. Mi propuesta no va en esa dirección, intento más bien descubrir qué uso hizo Torquato Neto de algunas categorías concretas y por qué.

⁹. Neto, Torquato, *Últimos días de Paupéria*, San Pablo, Max Limonad, 1982, p. 23.

¹⁰. Caetano Veloso regresó definitivamente a Brasil en enero de 1972.

¹¹. Neto, Torquato, *Últimos días de Paupéria*, op. cit., p. 24.

La retórica de la acción significa entonces osadía artística, pues el artista debe intentar crear siempre pese a las dificultades que se le presenten. Ese intento ya posee un contenido político, pues lo político es el intento mismo. En este sentido, Caetano Veloso está en movimiento, o sea está intentando crear algo nuevo pese a su exilio y eso ya significa una resistencia. La retórica de la acción es por lo tanto una osadía y una resistencia.

Esos enunciados primeros propuestos por Torquato exhalan también un *ethos* romántico. Los mismos son repetidos y desarrollados en sucesivas crónicas. Casi un mes después, el 14 de septiembre y respecto del trabajo del poeta sostiene,

um poeta não se faz com versos. É o risco, é estar sempre a perigo sem medo, é inventar o perigo e estar sempre recriando dificuldades pelo menos maiores, é destruir a linguagem e explidar com ela (63)¹².

Esta última definición presenta claramente una combinación entre palabra y cuerpo. O sea un agenciamiento entre el imaginario vanguardista de la experimentación con el lenguaje¹³ y el imaginario neorromántico que trae consigo la experimentación con el cuerpo¹⁴. Observemos cómo funciona. Destruir el lenguaje significa destruir el lenguaje estandarizado de los poetas que no arriesgan. Destruir el lenguaje significa no estar del lado de los “diluidores”. El poeta no debe tener miedo de destruirse con esa destrucción, o sea, no tiene que temer el riesgo estético de la invención ni tener miedo del riesgo existencial que significa defender esa invención¹⁵.

Pese a que no sea mencionado en el cuerpo de la crónica, la fotografía que ilustra la crónica es de Jean Luc-Godard, quien en otras crónicas es reivindicado por su estética de ruptura pero también por sus rupturas vitales. Uno de los films de Godard que menciona Torquato es *One plus one* que pertenece al Grupo de cine político Dziga Vertov, fundado por Godard después de mayo del 68. Tenemos allí una de las rupturas que produce Godard luego de un inicio ya rupturista¹⁶. Pero también vale recordar, aunque Torquato no lo señale en sus crónicas, el final de un film de Godard de 1965, *Pierrot le fou*,

12. *Ibid.*, p. 63.

13. César Aira sostiene que Alejandra Pizarnik tomó el prestigio más a mano, se podría pensar que Torquato Neto tomó la vanguardia más a mano, que era el concretismo.

14. Cuerpo y comportamiento. Se trabaja sobre los comportamientos. Cuidado de sí, Foucault.

15. De los inventores a la invención hay un recorrido que atraviesa a los concretos y a Hélio Oiticica.

16. *À bout de souffle*. Torquato Neto no realiza ningún descubrimiento señalando a Godard, quien era difundido y admirado en Brasil. En entrevista a la revista *Bondinho*, Caetano Veloso decía: “E também o cinema de Godard me despertou um interesse muito grande, me influenciou muito, mais do que Bob Dylan, mais do que os Beatles”, en Favaretto, Celso, *Alegoria, alegria*. San Pablo, Kairos Livraria e Editora, 1979, p. 30. De todos modos, lo que me interesa destacar es que se centraliza sobre un quiebre y que dota a ese quiebre de una cualidad heroica.

allí Jean Paul Belmondo hace explotar su cabeza con dinamita¹⁷. Tres años después de ese film el brasileño Rogério Sganzerla va a homenajear ese final en su film *O bandido da luz vermelha*, en aquel film es Paulo Villaça quien hace explotar su cabeza con dinamita. Recordamos que ese film de Sganzerla dio inicio a la estética del cine marginal, a la que Torquato adhirió y por la cual polemizó con el *cinema novo*¹⁸.

En una crónica posterior, de octubre del 71, vincula destrucción e información,

Quando eu a recito ou quando eu a escrevo, uma palavra –um mundo poluído– explode comigo e logo os estilhaços desse corpo arreventado, retalhado em lascas de corte e fogo e morte (como NAPALM) espalham imprevisíveis significados ao redor de mim: informação. Informação: há palavras que estão nos dicionários e outras que não estão e outras que eu posso inventar, investir¹⁹.

Mientras que en la crónica anterior Torquato definía la tarea de la poesía como la “destrução da linguagem”, en esta de octubre del 71 señala que la destrucción es una tarea necesaria para poder generar “información”. Para los concretos la información provenía de la novedad. Y eran los inventores quienes producían información²⁰. La tarea del poeta para Torquato

17. No solo en sus crónicas Torquato habla o menciona a Godard. En su diario de París, publicado también en *Últimos días de Paupéria* menciona a *Week end y a Pierrot le fou*.

18. En un ejercicio de libre asociación uno podría pensar que el propio Torquato Neto hizo volar su cabeza al elegir suicidarse con gas, pero en este caso deberíamos asignarle a “volar” otro de sus posibles significados, la cabeza de Torquato, intoxicada, se fue, salió a volar. En un ejercicio de asociación libre podríamos señalar toda una serie de cabezas cortadas, desde la de Antonio Conselheiro hasta el film de Glauber Rocha *Cabezas cortadas*. La falta de cabeza remite al cuerpo.

19. *Últimos días de Paupéria. op. cit.*, p. 98.

20. Ello se puede ver en muchos de sus textos críticos del primer período. Cito tres ejemplos, pero hay más. En “Evolução de formas: Poesia Concreta”, texto publicado originalmente en enero de 1957 en el *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Haroldo de Campos comenzaba su artículo del siguiente modo: “A poesia, como invenção de formas, sente as mesmas premissas que as outras artes afins”; en “Aspectos da Poesia Concreta”, entrevista publicada originalmente en la revista *Diálogo* en julio de 1957, Haroldo de Campos afirma, en relación a Mallarmé, Mondrian y Webern, “Diga-se que Mallarmé, Mondrian e Webern pertencem a uma única família de inventores de formas e se estará no miolo da questão”; y por último, en “Contexto de uma Vanguarda”, publicado originalmente como introducción de una compilación de poemas concretos en Fortaleza en 1960, Haroldo de Campos sostenía, “A poesia concreta pretende criar novas reações semânticas para a abordagem do produto estético, e se isto não se faz de um dia para outro, face ao lastro negativo das convenções e dos interesses contrariados, não há dúvida de que o produto concreto –mesmo para aqueles que não o aceitam como poesia– já se comunica na própria medida em que se dá esse repúdio e nas próprias associações que provoca com o mundo de realidades cotidianas –cinema, televisão, técnicas da imprensa, propaganda, etc.– que nos acerca. Não importa de fato chamar o poema de poema: importa consumi-lo, de uma ou de outra forma, como coisa. A informação estética prescinde de etiquetas nominativas”. Los tres textos están recopilados en *Teoria da poesia concreta*, San Pablo, Livraria Duas Cidades, 1975, pp. 49, 106 y 152.

consiste en tornarse inventor y por lo tanto producir información. Mallarmé, e.e. cummings, Ezra Pound y James Joyce componían el *paideuma* de los inventores para los poetas concretos. Más allá de ese *paideuma*, que además Torquato compartía, ¿a qué otros consideraba inventores? Sin dudas a Godard, fotografía y referencias así lo demuestran, pero también a Artaud²¹. La imagen de Artaud apareció en la crónica del 2 de noviembre²², en ella Torquato anunciaba la salida de la revista *Flor do mal*, proyecto realizado por Luiz Carlos Maciel²³, Rogério Duarte, Tite de Lemos y Torquato Mendonça, y cuyo primer número traía una selección de cartas de Artaud. Esa fotografía y esa mención producen ese agenciamiento entre cuerpo y palabra.

En el ensayo “Una aproximación a Artaud” Susan Sontag va a sostener que, en un registro romántico, la literatura moderna produjo una escritura que apareció como el “medio en que una personalidad singular se exponía a sí misma heroicamente”²⁴. Ese es el otro significado adicionado a la categoría de invención. La invención es la invención formal, como señalaban los concretos, pero se redefine a partir de un carácter heroico, un cuerpo heroico²⁵ que consiste en sostener esa invención frente a la adversidad. Recordemos que pocos años antes Hélio Oiticica, amigo de Torquato y amigo de Haroldo de Campos, escribió en uno de sus Parangolés “Da adversidade vivemos”²⁶. El inventor tiene el poder de nombrar y no teme exponer ese poder ni exponerse por causa de ese poder, tal como había hecho Caetano Veloso con su show.

La crónica que contiene la imagen de Artaud, pero también las del 16 y del 30 de noviembre agregan nuevas significaciones al concepto de “poética de la acción”. La acción es definida como ocupación del espacio, “o primeiro passo é ocupar o espaço” y “ocupar o espaço, no limite de sua tradução, quer dizer tomar o lugar” (180) y enfrentarse al miedo. No temer es también no temer a la dictadura en su período más represivo.

21. Hélio Oiticica también era lector de Artaud, ver *Aspiro ao grande laberinto*, Río de Janeiro, Rocco, 2003.

22. La crónica informa que la revista *Flor do mal* había publicado algunas cartas de Artaud.

23. Luiz Carlos Maciel fue el encargado de la página “Underground” del semanario *O Pasquim*, desde donde difundió el ideario contracultural americano.

24. En *Bajo el signo de Saturno*, Buenos Aires, De Bolsillo, 2007, p., 23.

25. Lo heroico comporta una doble acepción que concibe la gloria del cuerpo y la destrucción del cuerpo, las crónicas oscilan entre estos dos cuerpos, ver cómo comienzan y cómo terminan. Michel Foucault en su texto “¿Qué es la Ilustración?” va a definir la modernidad como “una voluntad de hacer heroico el presente”.

26. Dicha inscripción se encuentra en el *Parangolé capa 12*, 1967. Y recordemos todavía otra inscripción contenida en un parangolé: “Incorporo la revuelta”, vemos a allí, encapsulada la palabra “corpo”; esta inscripción pertenece al *Parangolé Capa 11*, 1967.

Los concretos se concretizan

Si entre agosto y noviembre del 71 las crónicas de Torquato usaron categorías de los concretos, desde diciembre los concretos van a aparecer en ellas a través de referencias, con traducciones, fragmentos de artículos o fragmentos de entrevistas. Por ejemplo, en la crónica del 21 de diciembre Torquato habla de “um livro novo de Décio Pignatari” (*Contracomunicação*). Las crónicas del 27 y el 28 de diciembre traen traducciones de Li Tai Po y de Dante realizadas por Augusto de Campos. El 10 de febrero, Torquato reproduce un fragmento del libro de Décio Pignatari *Contracomunicação*. El 17 de febrero reproduce tres poemas de Maiakóvski, traducidos por Haroldo de Campos y Augusto de Campos. El 18 de febrero publica un fragmento de una entrevista a Décio Pignatari. Un día después, Torquato reproduce una crónica del simbolista Pedro Kilkerry, recuperado por los concretos en 1971, a través de la edición de *Revisão do Kilkerry*. En el prólogo del libro Augusto de Campos señalaba,

Kilkerry não só compreendeu mais conscientemente que outros simbolistas o papel desempenhado na criação pelo subconsciente –mais tarde supervalorizado pelo Surrealismo– como soube levar mais longe a liberdade de associação imagética. Por outro lado, a capacidade de síntese, assim como a consciência das limitações da sintaxe ordinária, são mais agudas em Kilkerry do que em qualquer outro poeta do nosso Simbolismo²⁷.

También en ese conjunto vamos a poder observar algunos desplazamientos. Voy a mencionar dos. Torquato habla del descubrimiento de Kilkerry hecho por los concretos, sin embargo no elige un poema sino una de las crónicas que el poeta publicaba en los diarios *A tarde*, *A Gazeta do Povo* y *Jornal Moderno* bajo los nombres de “Quotidianas”, y “Kodaks”²⁸. Vale recordar que Iván Cardoso tituló a una serie de cortos realizados en super 8, “quotidianas Kodaks”. Torquato define a Kilkerry como “poeta maldito do simbolismo brasileiro”. La elección de la crónica, hecha por el cronista Torquato, como el hecho de resaltar el carácter maldito permite ver el desplazamiento que Torquato produce sobre las lecturas de los concretos²⁹. O sea, lee lo mismo que los concretos, pero lee diferente de los concretos. Se inscribe en un modo de lectura del pasado y, por lo tanto, destaca las conquistas formales de Kilkerry, pero al mismo tiempo hace equivaler eso con el carácter

²⁷. En “A Harpa Esquisita de Pedro Kilkerry”, en *Revisão de Kilkerry*, Augusto de Campos (comp.), San Pablo, Fondo Estadual de Cultura, 1970, p. 12.

²⁸. Ese es el título que elige Ivan Cardoso para realizar una serie de cortos en super 8.

²⁹. Vuelvo a hacer la diferencia entre los concretos y el imaginario concreto. En este sentido los concretos están leyendo otras cosas.

maldito del poeta. El mismo procedimiento aplica a Maiakóvski, publica su poesía pero menciona su suicidio³⁰.

Funciones del cuerpo

Hasta aquí hemos visto un conjunto de operaciones por las cuales Torquato usa conceptos concretos sobre los cuales ejerce un desplazamiento. Por otra parte, he señalado la creación de un protocolo corporal que oficia de enlace para un agenciamiento entre una retórica vanguardista y una retórica neorromántica –de un indudable *ethos* contracultural–. Ese protocolo cumple dos funciones: desplaza el subjetivismo exacerbado del romanticismo –presente en la poesía marginal– y quiebra cualquier posible exceso de formalismo. El signo cuerpo permite construir un entrelugar donde los códigos se entrelazan.

Una crónica escrita por su amigo y cineasta Luiz Otávio Pimentel, permite ver más claramente cómo el cuerpo deviene espacio de agenciamiento. Pimentel escribe el 9 de diciembre del 71 y en la crónica recuerda el evento realizado el 23 de agosto del 70, llamado Orgramurbana como “o acaso mallar-maico feito situação na cidade”, en donde estuvieron “grupos improvisando qualquer coisa vital”, para adicionar “Orgramurbana: a quase corporalidade da significação”. Esas definiciones exponen una vez más el agenciamiento entre palabra y cuerpo. Pimentel desplaza el azar mallarmeano de la hoja en blanco al espacio urbano y coloca al cuerpo en ese espacio³¹. Ese desplazamiento se realiza a partir de un autor del *paideuma* concreto. Pimentel señala,

Zé Celso Martinez me perguntou em São Paulo a estrutura de Orgramurbana e eu fingi que nem ouvi. Qual é a estrutura da desintegração que cada um não pode localizar? O circo multiplicado, dividido, subtraído, somado e de novo multiplicado, dividido, etc. E depois nada. Repito: rasgar o Ar, na ação. Para onde fica a Orgramurbana, uma realização póstuma de carnaval. Artaud e um vômito via

30. Augusto de Campos menciona el carácter maldito del poeta pero agrega: “Na verdade, porém, mais do que exotismo de uma personalidade invulgar, Kilkerry traz para o Simbolismo brasileiro um sentido de pesquisa que lhe era, até então, estranho, e uma concepção nova, moderníssima, da poesia como síntese, como condensação; poesia sem redundâncias, de audaciosas crispações metafóricas e, ao mesmo tempo, de uma extraordinária funcionalidade verbal, numa época em que o ornamental predominava e os adjetivos vinham de cambalhada, num borbotão sonoro-sentimental que ameaçava deteriorar os melhores poemas” (11).

31. De alguna manera podemos pensarlo como una transposición para fuera del museo y relacionarlo con las concepciones del antiarte o arte ambiental de Hélio Oiticica. Los *parangolés*, las derivas de Roberto Piva, las figuraciones de Torquato Neto y luego, el cuerpo en libertad de Graciliano Ramos se constituyen en el espacio urbano.

Oitica. Ele ainda é viva e carnal e informa e eu não queria falar mais desta experiencia momento; mas Hélio, Waly, etc. o que é que eu posso fazer?³²

En la cita, una vez más aparece el nombre de Artaud, conformando una pareja imposible: Artaud y Mallarmé. Ese azar urbano, mallarmeano, vivo y carnal, evita significados y produce una apertura para la emergencia de nuevas significaciones. Traducido a las categorías concretas, evita la dilución y genera invención³³. El azar corporizado se presenta como resistencia al clima cultural, a la dictadura, pero de un modo que no se propone enunciar un compromiso ni construir una alegoría identificable, sino articular un acontecimiento³⁴. ¿Qué es inventar? Inventar son dos cosas al mismo tiempo: a) hacer pasar la crítica social o política del tema a los procedimientos; b) producir un primer estímulo en el que la reacción a producir no esté calculada³⁵. El cuerpo se erige como el espacio privilegiado de esa incalculabilidad³⁶. Pero, ¿por qué el cuerpo? Porque pensado como una instancia enigmática para la razón, nadie puede prever de lo que es capaz un cuerpo³⁷.

Por otra parte, la incalculabilidad de ese cuerpo también se puede percibir en una oscilación que presentan las crónicas, que no están hechas solo de movimiento sino, como anticipé al comienzo, de desgarramientos. En este sentido, es interesante señalar la siguiente trayectoria, las crónicas comienzan con la referencia a Caetano Veloso, su regreso, su recital que lo presupone en movimiento y culminan con la reproducción de tres letras del compositor y cantante Luíz Melodía. La última de las letras se llama “Farrapo humano”. La palabra “farrapo” se puede traducir como “pedazo”, “trozo”. Si el cuerpo es incalculable, lo es en una manifestación gloriosa o trágica, por ello, junto al movimiento heroico convive un cuerpo dilacerado, fragmentado y moribundo.

Variaciones sobre el arte de desafinar, sobre un poema de Augusto de Campos

Recorridos, ocupación del espacio, acontecimientos que recorren un cuerpo en movimiento o fragmentado fueron las operaciones a través de las cuales se recepciónó el imaginario concreto. En esa dirección va el poema de

32. En *Últimos días de Paupéria*, op. cit., p. 194.

33. Traducido en términos lingüísticos podríamos decir que privilegia el acto de enunciación por sobre el enunciado.

34. Aquí el concepto de *performance* se torna claro.

35. Esa doble valencia aúna a la poesía concreta luego de su salto participante y a los trabajos de Hélio Oitica.

36. Se debería pensar, en este sentido, el desplazamiento hacia el postestructuralismo en la reflexión teórica de Haroldo de Campos.

37. Convocar esas potencias, sin embargo, requiere de una ritualidad que en este caso se configura a partir del imaginario vanguardista constructivo.

Augusto de Campos, que figura al comienzo de *Últimos días de Paupéria*. El poema se llama “Como é, Torquato”. Destaco sobretudo el inicio, que legaliza la lectura que los jóvenes hacen de los concretos, y nos muestra que los propios concretos también leen de ese modo su propio legado. En el inicio dice lo siguiente “você também se foi/ desafinando o coro dos contentes do seu tempo”. Quiero resaltar ese segundo verso, que en verdad pertenece a una canción de Torquato “Lets Play That”, pero que a la vez Torquato tomó, y transformó, de un poema de Drummond de Andrade titulado “Poema de sete faces”³⁸. La letra y el poema de Drummond cuentan la historia del destino, transmitido por un ángel tuerto o loco, de ser diferente en la vida. Aquel verso, que Augusto de Campos recupera para despedirse de Torquato, muestra no solo una misión heroica para Torquato, desdoblada en sus crónica y firmada con su suicidio, sino que contiene, encapsulada, en su “desafinar”, un eco de las conquistas formales que en la música obtuvo João Gilberto –recordemos la defensa que realizó Augusto de João Gilberto³⁹. En esa vibración, o sea entre la conquista formal de la batida de João Gilberto y la misión de desafinar, se juega la eficacia de un modo de apropiación, el de las conquistas formales de la vanguardia concreta, y un modo de resistencia a la opresión cultural y política de los primeros años de la década del setenta⁴⁰.

-
38. La primera estrofa del “Poema de sete faces” dice: “Quando nasci, um anjo torto/ desses que vivem na sombra/ disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida”. En “Lets Play That”, letra musicalizada por Jards Macalé, Torquato dice, “Quando eu nasci/ um anjo louco muito louco/ veio ler minha mão/ não era um anjo barroco/ era um anjo muito louco, torto/ com asas de avião/ eis que esse anjo me disse apertando a minha mão/ com um sorriso entre dentes/ vai bicho desafinar/ o coro dos contentes/ vai bicho desafinar o coro dos contentes/ let’s play that”.
39. La letra de “Desafinado” fue escrita por Newton Mendonça y la música es de João Gilberto. Su primera estrofa dice lo siguiente: “se você disser que eu desafino, amor/ saiba que isso em mim provoca imensa dor/ só privilegiados têm ouvido igual ao seu/ eu possuo apenas o que Deus me deu”. Aquellos versos eran una respuesta a las críticas que había recibido el modo de tocar y de cantar de João Gilberto. Algunas de las apreciaciones están desarrolladas en “Da jovem guarda a João Gilberto” en *Balanço da bossa e outras bossa*. Allí menciona la entereza y la precisión de João Gilberto. Por otra parte, Augusto de Campos compila allí los ensayos de Brasil Rocha Brito “Bossa Nova” y de Júlio Medaglia “Balanço da bossa nova”, quien al respecto de la “batida” de João Gilberto señala que “viria a modificar o curso da música popular brasileira” (74), de quien destaca que la “sutileza e o rigor seriam os característicos básicos de sua arte” (75). En otro ensayo, dedicado a Caetano Veloso, “A explosão de *Alegria, alegria*”, Augusto de Campos señala lo siguiente: “*Alegria, alegria*, de Caetano Veloso, parece-me assumir, neste momento, uma importancia semelhante a *Desafinado*, como expressão de uma tomada de posição crítica em face dos rumos da musica popular brasileira” (151).
40. En la entrevista que Régis Bonvicino le realiza a Décio Pignatari, publicada en *Últimos días de Paupéria*, Pignatari vincula a Torquato Neto con João Gilberto, “Torquato era um criador-representante da nova sensibilidade dos não-especializados. Um poeta da palavra escrita que se converteu à palavra falada, não só à palavra falada idioletal brasileira, mas à palavra falada internacional. A palavra falada do Português do Brasil –e não o brasileiro, fosse piauiense, baiano, carioca ou paulista. Não era de folclorizar a língua. Nisto seguia João Gilberto mais perto do que os seus companheiros baianos (14).

Queda atrás, sin embargo, cualquier inscripción en las ideologías desarrollistas que sustentaron al concretismo en su fase heroica y todo el horizonte comercial con el que había trabajado el tropicalismo. Se acentúa una posición marginal, experimentalista y heroica que encontró en los cuerpos en movimiento su figura más propicia y en los cuerpos fragmentados su figura más trágica.

A la pregunta inicial entonces ¿qué hace un cuerpo con la Poesía Concreta?, podríamos responder que encarna –en su sentido más literal– la histórica disposición concreta para la experimentación. Con ello, resiste la represión política, ejercida directamente sobre los cuerpos; y mantiene “viva” una voluntad inventiva.