



Voces que se agitan. Oralidad en tres escenas performáticas brasileñas

Mario Cámara¹

Universidad de Buenos Aires - CONICET
mario_camara@hotmail.com

Resumen: El presente artículo se propone examinar tres momentos o escenas de la literatura brasileña que involucraron el uso de la voz. La primera escena se presenta como escena que prefigura el carácter vanguardista y disruptivo de un autor como Oswald de Andrade; y las otras dos, que abordan el uso de la voz en el grupo de poesía concreta y en una serie de eventos performáticos denominados “artimanhas”, se proponen a efectos de pensar usos de la voz que vayan más allá de una mera representación o reproducción de la palabra escrita.

Palabras clave: Literatura – Tradiciones acústicas – Vocalización – Oralidades tecnológicas – Interpretaciones orales

Abstract: This article proposes to examine three moments or scenes of Brazilian literature involving the use of the voice. The first scene is presented as a scene that prefigures the modernist character and disruptive of an author as Oswald de Andrade; and others, that consider the use of voice in the group of concrete poetry and a series of performative events called "artimanhas", are proposed for the purpose of thinking voice applications that go beyond mere representation or reproduction of the written word.

Keywords: Literature – Acoustic traditions – Vocal – Technology oralities – Oral Interpretation

¹ **Mario Cámara** es Profesor Adjunto de Literatura Brasileña y Portuguesa (UBA), Investigador Adjunto en CONICET. Es autor de *Cuerpos paganos. Usos y efectos en la cultura brasileña* (1960-1980). Buenos Aires: Santiago Arcos, 2011. (traducido al portugués, 2014).

En el comienzo del ensayo *Una voz y nada más*, Mladen Dolar cuenta una anécdota, casi una humorada, acerca de un grupo de soldados italianos durante una batalla, que son conminados por su superior a que avancen sobre la posición enemiga. La repetición de la orden finalmente solo consigue una respuesta: “*che bela voce*”. En la cultura brasileña, frecuentemente, las voces bellas han sido atribuidas a sus cantantes e intérpretes, desde la plasticidad vocal de Caetano Veloso, la potencia sonora de Gal Costa, hasta la contención de Joao Gilberto, por citar solo tres ejemplos emblemáticos. Sin embargo, en lo que se refiere a la literatura, la voz ha permanecido en un discreto segundo plano pese a que su presencia resulta evidente tanto en las discusiones de caballeros de la Academia Brasileña de Letras, en las tertulias de la elegante Vila Kyrial, como, saltando en el tiempo, en las performances sonoras de Arnaldo Antunes o las escenificaciones literarias de João Gilberto Noll. En las páginas que siguen, más que pensar “*una bela voce*”, pretendo perseguir ciertas escenas o proyectos vocales para interrogarlos en sus sentidos y en las tradiciones acústicas que han fundado.

Entre el ruido y el logos

La Semana de Arte Moderno fue uno de los eventos públicos más importantes de los años veinte², no tanto por lo masivo, dado que apenas fueron tres noches en el Teatro Municipal de San Pablo, ni siquiera por las repercusiones en la prensa, que no fueron tantas, sino por la presencia de un conjunto de artistas que luego serían centrales para la cultura brasileña del siglo XX –cuatro sin dudas: los escritores Oswald de Andrade y Mário de Andrade, el artista plástico Emiliano Di Cavalcanti y el músico Heitor Vila Lobos. La Semana de Arte Moderno, sin embargo, fue un evento eminentemente mediático, se coreografió el espacio asignado a asistentes, obras y artistas, se diseñaron afiches y programas, adquiriendo de este modo una dimensión dramática. En los muy abundantes estudios sobre aquel evento se pasa por alto aquella

² Se suele decir que fue la mujer de Paulo Prado, inspirada en los festivales artísticos de Biarritz, la que propuso la realización de unas jornadas de Arte Moderno, la pregunta ausente en esa información es por qué Biarritz y no París.

dimensión, o bien se la transforma en un mero anecdotario. Se tiende a pensar la Semana como exhibición de una producción preexistente, sin ninguna dimensión acontecimental. Con criterios conservadores -se mantuvo un decoro básico y la distinción clásica entre escenario y platea- el evento tuvo por objetivo exhibir, ejecutar e interpretar obras producidas por esos jóvenes representantes de una nueva sensibilidad.³

Sería forzado pensar, por lo tanto, que entre los objetivos de la Semana de Arte Moderno se encontrase el de “espantar al burgués”. Pese a ello, sospecho, también sería desacertado descartar semejante intención. Algunas decisiones, verdad que modestas, contribuyen a sostener esta segunda opción. En primer lugar, entre los artistas plásticos que exhibieron sus obras, quien contó con la mayor cantidad de pinturas exhibidas (20 sobre 100) fue Anita Malfatti, que había sido víctima de la crítica de Monteiro Lobato en 1917,⁴ produciéndose en aquel entonces un pequeño escándalo. Su presencia, por lo tanto, asumía el riesgo del rechazo por parte del público, cosa que en parte sucedió.⁵ Un segundo aspecto se relaciona con el escultor italiano Víctor Brecheret, radicado desde hacía algún tiempo en San Pablo, y convertido en una suerte de estandarte de lo moderno para los jóvenes paulistas.⁶ La presencia de Brecheret comportaba desafío teniendo en cuenta que su maqueta para construir el monumento a los Bandeirantes había sido rechazada por las autoridades municipales, que la consideraron excesivamente abstracta.⁷ El tercer momento, el más importante, y

³ Si comparásemos la Semana de Arte Moderno con la obra *Parade* (1917), ideado por Jean Cocteau, con la colaboración de Pablo Picasso. La obra fue aceptada para ser montada por Serge Diaghliev, director de la Compañía de Balet Ruso. La música fue encomendada a Eric Satie, la coreografía a Massine, la dirección de orquesta a Ernest Ansermet y el texto de presentación del programa a Guillaume Apollinaire. Cocteau lo concibe en 1913-14 y se estrena el 18 de mayo de 1917, en el Teatro Châtelet. Se trata de una parada, el desfile y la presentación a cielo abierto de artistas de circo, vistiendo sus trajes típicos, realizando trucos, acrobacias y demás, e invitando a los espectadores a ingresar para dar inicio a la función. Nadie, sin embargo, entra. Y la obra dura 15 minutos. Para un análisis exhaustivo ver: Nicolau Sevcenko. *Orfeu Extático na Metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. San Pablo: Companhia das Letras, 1998, pp 182-186.

⁴ El texto de Monteiro Lobato se llamaba “Paranoia ou mistificação” y fue publicado el 20 de diciembre de 1917 en el diario *O Estado de São Paulo*.

⁵ Se dice que la gente dejó pequeñas notas colocadas detrás de los cuadros, con críticas.

⁶ Mário de Andrade narra que la pieza *Cabeza de cristo*, de Brecheret, que él compró fue fuente de inspiración para la escritura de su libro de poesías *Paulicéia desvairada*.

⁷ En verdad deberíamos decir “suavemente iconoclasta”, pero teniendo en cuenta la vida cultural de la pequeña ciudad de San Pablo, creo que ambos no deben ser pasados por alto.

sobre el cual quiero extenderme, involucra a Oswald de Andrade y a los abucheos que recibió su lectura de un fragmento de su novela *Los condenados*.

Como hombre ligado al periodismo,⁸ Oswald de Andrade pretendía dotar al evento de una dimensión pública, es decir procuraba que la prensa diera cuenta de lo que iba sucediendo en la Semana. Su estrategia resulta clara a partir de sus intervenciones periodísticas previas. De modo que si es posible encontrar una situación performática en la Semana, esta se debe a Oswald de Andrade.⁹ Y se puede afirmar esto, precisamente, debido a la intencionalidad de Oswald de producir un acontecimiento no esperado por el público, de dotar a esa exhibición de una dimensión acontecimental, y no simplemente respetar la lógica de la transmisión. Se podría afirmar que en un medio provinciano como lo era San Pablo en aquel entonces, la Semana de Arte Moderna constituyó uno de los primeros “escándalos” artísticos de Brasil. Esto no significa desconocer o negar las polémicas públicas -desde las del crítico Sílvio Romero con Machado de Assis, hasta el incendiario texto, ya mencionado de Monteiro Lobato contra la exhibición de Anita Malfatti-, pero sí sostener que se puede percibir una conciencia de la dimensión pública del evento en uno de sus participantes.

En efecto, Oswald de Andrade publicó pocos días antes del comienzo de la Semana, dos artículos destinados a producir un cierto impacto entre los lectores que seguramente asistirían al teatro Municipal.¹⁰ El primero se llamó “Geometría pictórica”. Allí, de un modo subrepticio pero reconocible, no sale indemne el nombre del consagrado pintor Pedro Alexandrino, representante de la pintura brasileña de comienzos de siglo XX. Como contraposición a la pintura de Alexandrino, Oswald se referirá en estos términos al cubismo:

Mas que pretendem afinal esses homens que, podendo attingir na pintura o mais persuasivo deleite visual, homens para quem seria trabalho comum fazer as naturezas-mortas de Pedro Alexandrino ou

⁸ Oswald de Andrade fundó en 1911 el periódico satírico humorístico *O Pirralho*, y en 1919 *Papel e tinta* junto a Menotti del Pichia, contribuye con los diarios *Jornal de Comercio*, *A Gazeta*, *Correio Paulistano*, y *Correio da Manhã*

⁹ Se suele sostener que Mário de Andrade leyó su “Oda al burgués” en las escalinatas del teatro y enfrentando, también, los abucheos del público. Lo cierto es que ninguno recuerda aquella lectura.

¹⁰ Aunque el público es indeterminable, será la elite paulista quien asista, tal vez un poco obligada por la presencia de Paulo Prado, a la Semana de Arte Moderno.

as cabeças de Laurens (capazes de convencer e agradar o homem da Patagônia e o homem do Cabo Horn) e desprezando o êxito banal e a fortuna, se obstinam em trabalhos de absurda aparência?

Trata-se simplesmente de uma reação contra o espírito imitativo das academias. Esses homens que poderiam pintar cavalinhos bonitos, mulheres de folia, paisagens de cartão-postal, para regalo da humanidade domingueira, preferem viver entre a chufa e o ataque, a fim de realizar qualquer coisa de novo, de universalmente novo. (Boaventura, 22 por 22: 66)¹¹

Oswald se posiciona claramente contra el “espíritu imitativo de las academias”, de las que han surgido pintores como el propio Alexandrino. Apenas dos días más tarde, su crítica se convierte en ataque virulento dirigido contra el compositor Carlos Gomes, autor de la opera *O Guarani*, basada en la novela homónima de José de Alencar, y en defensa del músico Heitor Vila-Lobos. Aparece la marca de estilo de Oswald, una burla profunda y sintética, que encuentra en Carlos Gomes el ejemplo perfecto del provincianismo brasileño, y prefigurando además sus posteriores ataques antropófagos¹² sobre la misma figura.

Carlos Gomes é horrível. Todos nós o sentimos desde pequeninos. Mas como se trata de uma glória da família, engolimos a cantarolice toda do Guarani e do Schiavo, inexpressiva, postiça, nefanda. E quando nos falam no absorvente gênio de Campinas, temos um sorriso de alçapão assim como quem diz: “É verdade! Antes não tivesse escrito nada... Um talento. (Boaventura, 22 por 22: 77)¹³

Durante el transcurso de la Semana, en la noche del 15 de febrero, Oswald de Andrade leyó fragmentos de su novela inédita, *Los condenados*, que sin dudas no se trata de un texto experimental o rupturista como sí los serán posteriores textos suyos.¹⁴ Junto a Luís Aranha, Sérgio Milliet, Tácito de Almeida, Ribeiro Couto, Mário de Andrade, Plinio Salgado y Agenor Barbosa, las lecturas buscaban ilustrar la conferencia de Menotti del Picchia, centrada en consideraciones, un tanto vagas, sobre el arte moderna. En dicha lectura, Oswald recibió los

¹¹ Publicado el 10 de febrero de 1922 en el *Jornal do Comercio*.

¹² “O índio vestido do senador do Império. Fingindo de Pitt”, es una de las referencias contra la opera *O Guarani* de Carlos Gomes, estrenada em Milán em 1870.

¹³ Publicado el 12 de febrero de 1922 en el *Jornal do Comercio*.

¹⁴ Sólo a partir de la fase “pau-Brasil” se puede hablar de una producción vanguardista en Oswald de Andrade, y ello sucede a partir de 1924.

abucheos mencionados. La anécdota, o acontecimiento, será narrado por Menotti del Picchia, el conferencista, tempo después, con las siguientes palabras:

Como um herói numa trincheira visada por todos os lados pela fuzilaria inimiga (Oswald se apresentou) calmo, com o sorriso mordaz com que fazia suas travessuras literárias. (Gonçalves, *A Semana*: 297)

Los abucheos parecen constituir la adecuada respuesta a la estrategia de provocación encarada por Oswald desde los medios periodísticos. Como si el griterío castigara el carácter profanatorio de sus ataques a consagrados artistas nacionales y, también, de paso, a la prosa “rupturista” de su lectura. Sin embargo, se sabe que los abucheos fueron organizados por el propio Oswald. Al parecer hubo pequeños grupos estratégicamente colocados, encargados de acicatear al público. El crítico brasileño Mário da Silva Brito, incluso, da nombres de los participantes: Cícero Marques, Carlos Pinto Alves y Gétulio de Paula Santos, entre otros. El relato de Oswald, por supuesto, pasa por el alto la dimensión performativa de los abucheos:

Menotti, de pé, iniciou a apresentação dos novos escritores, aproveitando o primeiro silêncio. Ouviram-no atenciosamente até o fim. Aí, disse ele, apontando-me, que para dar um exemplo do que era a prosa nova, ia eu ler um trecho de romance inédito. Eu levava comigo umas laudas contendo uma página evocativa de *Os Condenados*, que nada tinha de excessivamente moderno ou revolucionário. Mas a pouca gente interessava o que eu ia ler e apresentar. O que interessava era patear. Apenas Menotti se sentou e eu me levantei e o Teatro estrugiu numa vaia irracional e infrene. Antes mesmo d’eu pronunciar uma só palavra. Esperei de pé, calmo, sorrindo como pude, que o barulho serenasse.

Depois de alguns minutos, isso se deu. Abri a boca então. Ia começar a ler, mas a pateada se elevou, imensa, proibitiva. Nova e calma espera, novo apaziguamento. Então pude começar. Devia ter lido baixo e comovido. O que me interessava era representar o meu papel, acabar depressa, sair se possível. (299)

Dos cuestiones merecen resaltarse. La primera tiene que ver con el contrapunto entre la “vaia irracional”, el “barulho” y su lectura “baixa e comovida”. Probablemente esa breve referencia sea uno de los primeros *índices de oralidad*

en la literatura brasileña del siglo XX. La descripción de Oswald construye una confrontación entre el “logos” de esa lectura y la “irracionalidad” del público que grita. El cierre del texto es por demás elocuente: en la declaración “o que me interessava era representar o meu papel”, Oswald nos hace ver, una vez más, la dimensión performativa de su lectura.

Quisiera retomar, no obstante, el hecho de que los abucheos hayan sido organizados. Creo que más allá del tono anecdótico o de “travesura” que se le quiera dar, constituye un dato fundamental. En efecto, la contratación o el compromiso de una serie de amigos de Oswald de estimular con gritos y abucheos al resto del público presente o a una parte de él, posee dos aristas. En primer lugar, la programación de los abucheos consiguió, efectivamente, que el público se sumara, y que abandonara una pose de objetividad y solemnidad. ¿Cuántos abucheos se habían proferido en ese teatro hasta el momento? Seguramente ninguno.¹⁵ Oswald apostó por un efecto de contagio y obtuvo el resultado que esperaba, con lo que transformó al público espectador en una “masa vociferante”, y con ello logró que abandonará su papel de contemplador. El segundo punto tiene es consecuencia del primero, pues en función de los gritos se instaló una dinámica “interactiva” entre el escenario y la platea, que alternó entre grito y voz.

Gracias a los abucheos, Oswald ensayó al Oswald vanguardista que será apenas dos años más tarde. Su *logos*, finalmente, no debería entenderse como la respuesta racional a la irracionalidad que representaría el abucheo, sino más bien, la performance de la decisión y la imperturbabilidad de continuar adelante con su proyecto de vanguardia. Su voz baja y conmovida escenifica el futuro, y lejos de ser un signo de humildad, interpreta una nueva y postrera provocación.

“Una voz y nada pero nada más”

La poesía concreta ha sido estudiada más en su dimensión material, en los usos que dio a la página en blanco, en sus diseños y tipografías, que en la

¹⁵ El teatro municipal fue construido en 1908 y era considerado un símbolo del progreso de San Pablo.

dimensión sonora y vocal que el proyecto concreto proponía.¹⁶ Es decir, ha sido estudiada más en su aspecto verbal y visual que en su aspecto vocal. Dicho esto, cabe aclarar que las dimensiones performáticas de la poesía concreta, y posteriormente la de sus integrantes,¹⁷ son amplias y muy ricas, sobre todo si consideramos las intervenciones poéticas que excedieron la inscripción en la página en blanco. En efecto, así como algunos representantes de las artes plásticas concretas y neoconcretas brasileñas salieron del espacio abstracto contenido en el cuadro, la poesía concreta y sus integrantes experimentaron variados soportes y procedimientos para salir del espacio abstracto de la página: colgaron sus poemas en un museo, produjeron libros objeto, filmaron videos en los que la poesía aparecía como una animación, transformaron sus poesías en canciones, además de grabar la vocalización de muchos de sus poemas.

Mi objetivo consiste en concentrarme en la dimensión vocal del grupo de poesía concreta, y no en las producciones posteriores de sus integrantes, desde una perspectiva que prescinda de lo que Don Geiger denomina “estructura de sonidos”¹⁸ de un poema, es decir sin tener en cuenta sus rimas internas, sus aliteraciones, sus asonancias, entre otras posibles formas y figuras que constituyen el aspecto sonoro y musical de un texto poético. Me propongo analizar lo que voy a denominar la *vocalización* que los poetas concretos hicieron de sus poemas como forma de expandir y profundizar los procedimientos y fundamentos con los que habían escrito tales poemas. Por ello, más que en un evento en particular, me voy a concentrar en dos ejemplos significativos, la vocalización del poema “Tensão” por parte de Augusto de Campos y Cid Campos, y la vocalización del poema “Fome de forma” por parte de Haroldo de Campos y Ecilia Grunewald. Antes, sin embargo, quisiera recuperar un fragmento del manifiesto del grupo “Plano piloto para Poesía Concreta”, en el que se enuncia la dimensión vocal y musical de aquel proyecto:

¹⁶ Para un abordaje de la poesía concreta ver el ya clásico estudio de Gonzalo Aguilar: *Poesía Concreta Brasileña. La vanguardia en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

¹⁷ Me refiero a la trayectoria individual de cada uno de sus integrantes a partir de mediados de los años sesenta, cuando el grupo concreto como proyecto colectivo y estético había culminado.

¹⁸ Ver *Sound, Sense, and performance of Literature*. University of California Press, 1963.

ideograma: apelo à comunicação não-verbal. o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica). seu problema: um problema de funções-relações desse material. fatores de proximidade e semelhança, psicologia da gestalt. ritmo: força relacional. o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área lingüística específica – “verbivocovisual” – que participa das vantagens da comunicação não-verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra. com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação; coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal, coma nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens. (De Campos, De Campos y Pignatari, *Teoria da poesia concreta*: 216) (el subrayado es mío)

La “vocovisualidad” aludida no era una propiedad exclusiva de los concretos brasileños, sino un campo de investigación compartido por diferentes artistas, de diferentes disciplinas, y de diversas nacionalidades, en torno a un arte intersemiótico cuyo objeto congregaba la poesía, la música y las artes plásticas.¹⁹ Por otra parte, las referencias musicales de los concretos en este manifiesto son tres, Anton Webern, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen,²⁰ nombres centrales para pensar las profundas transformaciones que introduce la “música moderna”, que rompe con el sistema tonal, dominante entre los siglos XVIII y XIX.²¹ La música moderna había confrontado con el romanticismo musical alemán -de Mozart a Beethoven-, y con la estética inherente que presuponía originalidad e individualidad. De modo tal que la mención de estos tres paradigmáticos representantes de la música moderna en el manifiesto forma, en principio, parte de su reacción contra el lirismo y la expresividad que observaban en la poesía brasileña. Por otra parte, las referencias procuran hacer visibles matrices de composición que músicos y poetas compartirían, básicamente procedimientos “seriados”, “atonales” y “aleatorios”, que los

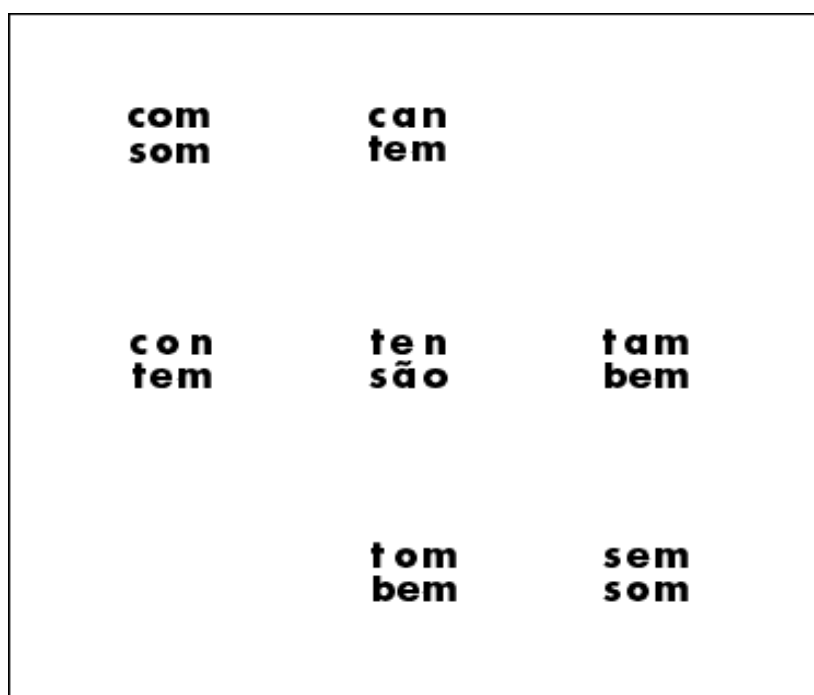
¹⁹ El artista eslavo Vladan Radovanovic fue, en verdad, quien acuñó el término. Por otra parte, en 1967, Marshal McLuhan publica *Verbi-voco-visuals explorations*.

²⁰ Remito a los ensayos de Joel Lester. *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. España: Akal, 2005; y Robert Morgan. *La música del siglo XX*. España: Akal, 2000.

²¹ El acontecimiento que da lugar al surgimiento de la música moderna es la ruptura del sistema tonal, en 1907, llevado a cabo por Arnold Schoenberg.

concretos postulaban como formas de composición poemática, destinadas a controlar los excesos de lirismo y las intromisiones de la subjetividad.

Por otra parte, los músicos mencionados representaron una referencia para trabajar el aspecto “voco” del constructo “verbivocovisual” en que se había transformado el poema. Tal como anticipé, voy a reproducir y analizar el poema de Augusto de Campos de 1956, “Tensão”:



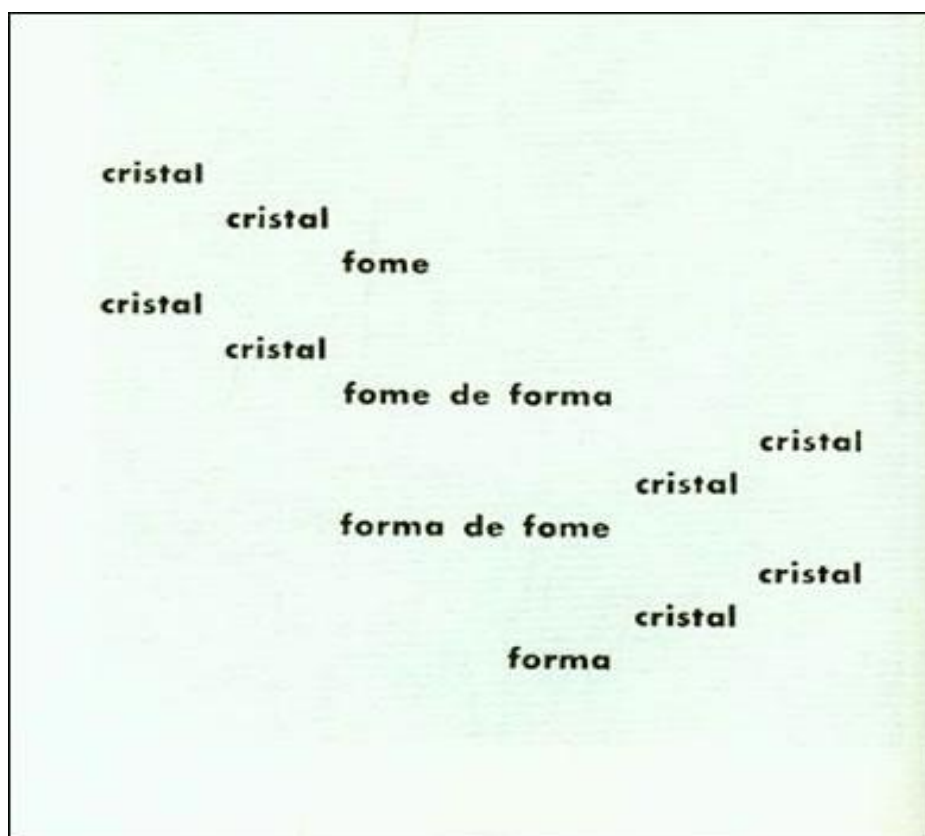
De este poema se ha analizado su forma reticular, los recorridos que se pueden realizar a través de diversas lecturas, todas ellas en consonancia con el proyecto de los concretos de destituir el verso como unidad mínima del lenguaje. Mi interés reside en analizar la *vocalización* que Augusto y Cid realizan²² porque considero allí se potencian los procedimientos antes mencionados: serialización, atonalismo y aleatoriedad. La puesta en voz de Augusto y Cid escoge, entre los muchos posibles, dos recorridos para el poema,

²² El poema puede ser visto y escuchado en: <http://www.youtube.com/watch?v=F2B6I9EMOUI> Última fecha de acceso: 08 de junio de 2014. La ejecución forma parte del espectáculo *Poesia é risco* que Augusto presentó junto a su hijo Cid Campos en 1996. Existe una grabación que es más contemporánea del momento en que el poema fue escrito, y si bien es diferente a la interpretación de Augusto y Cid, se realiza un recorrido vocal que amplía y potencia el poema escrito. En la grabación participan Ecilia Azeredo Grunewald y José Lino Grunewald y se puede escuchar aquí: <http://www.poesiaconcreta.com.br/audio.php?page=11&ordem=asc>. Última fecha de acceso: 08 de junio de 2014.

pero de tal modo que su enunciación los multiplica. En primer lugar repite dos veces el siguiente recorrido: “ten sao / com som / can tem / con tem / tam bem / tom bem / sem som”. Como se puede observar, la puesta en voz parte del núcleo del poema y se estructura entre el “sonido” (“com som”) y su falta (“sem som”). En términos sonoros, la vocalización se construye sobre la repetición de la oclusiva alveolar sorda, la T, y la africada palatal, la C, para culminar en la fricativa alveolar, la S, de “sem som”. El recorrido vocal del poema, su principio acústico y constructivo privilegia la repetición: repite dos veces su trayectoria de lectura, construye cadenas sonoras sostenidas en la repetición, y elige terminar con dos palabras que repiten su primera letra. De mayor a menor, la vocalización serializa el poema. Un segundo tramo de la vocalización establece un recorrido diferente. La voz de Augusto repite treinta veces “tom / can / tem / com / tom”. El sentido, que podría imaginarse como un “canten con tono”, es perturbado por la repetición y por las mínimas variaciones que tanto Augusto como Cid van insertando en el poema: incrustaciones de otras palabras de “Tensão”. Finalmente, la vocalización es acompañada por el sonido de una guitarra eléctrica ejecutada de modo repetitivo por Cid.

El segundo poema quiero analizar es “Cristal” (1956), de Haroldo de Campos, grabado por Ecilia Azeredo Grunewald y Augusto de Campos,²³ que reproduzco a continuación:

²³ La vocalización se puede escuchar en: <http://www.poesiaconcreta.com.br/audio.php?page=3&ordem=asc>. Última fecha de acceso: 08 de junio de 2014.



En la vocalización de “Fome de forma” el efecto seriado se produce a partir de la palabra “cristal”. Si en el poema dicha palabra está escrita ocho veces, en la grabación se pronuncia un total de doce veces, dos de ellas como si fuera una suerte de “campanada”, cuando Ecilia, que lleva la voz cantante de esta palabra, queda por debajo de las palabras pronunciadas por Augusto, y el resto como si fuera una “letanía”, que termina por deshacer el sentido de la palabra. La contraposición tímbrica, perceptible en este caso por la voz grave de Augusto y aguda de Ecilia, más que articularse en un todo homogéneo produce una fricción. De este modo, la puesta en voces contribuye a que el poema escrito exhiba más plenamente sus diferencias y hiatos entre núcleo y estribillo, consiguiendo un efecto de atonalidad.

En ambos poemas, la repetición efectiva del poema o de parte de poema y las velocidades operadas en dichas repeticiones, la incrustación vocálica de palabras del poema, y el contraste tímbrico, profundiza los principios reivindicados por la música moderna. Asimismo, se produce una simultaneidad

que ninguna lectura silenciosa es capaz de conseguir. Si fuéramos de los poemas vocalizados a los poemas escritos, estos últimos nos parecerían “cerrados”, “congelados” en medio de un movimiento; mientras que la dimensión vocal reintroduce una apertura y dinamiza la composición. Pero deberíamos preguntarnos, para culminar, qué sucede con la voz propiamente dicha más allá de la cuestión tímbrica, específicamente deberíamos preguntarnos por la entonación. Al escuchar, por ejemplo, a Marinetti recitando el poema “Zang tumb tumb” (1914)²⁴, se podrá percibir que, pese a ser un poema eminentemente fonético, se mantiene una expresividad fonética, o más bien se activa, como si el poema vocalizado repusiera lo que el poema escrito había buscado dejar atrás. Otro ejemplo es la vocalización de “Ursonate” (1932)²⁵ de Kurt Schwitters, en el que más que reponer la impostación lírica, la vocalización readquiere una linealidad previsible. Por el contrario, la voz en los poemas vocalizados de los poetas concretos está voluntariamente trabajada, ni vehículo para expresar un mensaje –el poema–, ni vehículo para expresar el interior de una subjetividad. Las voces concretas nos revelan el proyecto de alcanzar un grado cero de la voz, dotándola de una indiferencia que obtura o dificulta cualquier recomposición argumental. En su repetición, en los tonos monocordes, o en las letanías, construyen una sonoridad “inhumana”, y más que remitirnos a los “poetas” parecen remitir a dispositivos tecnológicos emisores de sonidos.

Metafísicas vocales

En los ensayos críticos dedicados a la poesía marginal,²⁶ ese vasto momento atravesado por los márgenes que ocurrió en el Brasil, principalmente en Río de Janeiro, de los años setenta, son escasas las referencias a su dimensión performativa, aun cuando la actuación en el espacio público era un componente

²⁴ El poema puede ser escuchado en: <http://www.youtube.com/watch?v=u1Yld7wGWEI>. Última fecha de acceso: 08 de junio de 2014.

²⁵ Un fragmento del poema puede ser escuchado en: <http://www.youtube.com/watch?v=6X7E2iOKMqM>. Última fecha de acceso: 08 de junio de 2014.

²⁶ Entre los libros que trabajan con la poesía marginal se pueden mencionar: Heloisa Buarque de Hollanda. *Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e desbunde* (1980), Carlos Alberto Messeder Pereira. *Retrato de época* (1981), Glauco Mattoso, *O que é a poesia marginal* (1982), Flora Süssekind. *Literatura e vida literária. Polémicas, diários & retratos* (1985), y el extraordinário *Eu brasileiro confesso minha culpa e meu pecado. Cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970* (2010), de Fred Coelho.

importante para muchos de los poetas que participaron. Se podría citar como ejemplo la venta de los libros autoproducidos en playas y en puntos clave de la zona Sur, o algunos encuentros poéticos en el mítico *Circo Voador*. De los numerosos grupos que circulaban en aquellos años,²⁷ me voy a concentrar en el grupo denominado “Nuvem Cigana”, fundado en 1972 por Ronaldo Bastos, y compuesto, entre otros por Chacal, Bernardo Vilhena, Ronaldo Santos, Charles, Pedro Cascardo, Dionísio Oliveira, y Lucia Lobo, entre otros. “Nuvem Cigana” fue un grupo que produjo libros y una efímera, aunque importante, revista llamada *Almanaque Biotônico Vitalidade*. Sin embargo, de la producción del grupo, me interesan especialmente lo que ellos denominaron “artimanhas”, eventos poéticos y performáticos presentados entre 1975 y 1979.

No resulta exagerado afirmar que entre los años 60 y 70 del siglo pasado, una zona de la poesía de Occidente se volvió performática al escapar del libro para comenzar a ser leída.²⁸ Las lecturas de los integrantes de la *Beat generation* constituyen los ejemplos paradigmáticos y primeros de esto, especialmente la figura de Allen Ginsberg. Los relatos que dan cuenta de la génesis de “Nuvem cigana” mencionan, todos ellos, el viaje del poeta Chacal a Londres, y la asistencia a un “recital” de poesía de Allen Ginsberg con la consecuente *iluminación* para que la poesía en Brasil, también diera su *salto oral*.²⁹

Pero más allá del nombre de Ginsberg, los modelos no tan claros, ni obviamente tan eruditos como los que informaron a los poetas concretos. Tanto por los testimonios recogidos como por la posterior puesta en escena de las “artimanhas”, los integrantes de “Nuvem Cigana” en verdad encontraron en los

²⁷ Entre los grupos de poetas de los años setenta se pueden mencionar, entre otros: Frenesí, Vida de Artista, Folha do Rosto, Gandaia, Garra Suburbana y Gens.

²⁸ Lo que no significa que la poesía oral no tenga una historia. Paul Zumthor dedica su clásico ensayo *A letra e a voz* al estudio de las tradiciones orales en la poesía medieval. Podríamos fechar ese “escape” a la voz el 7 de octubre de 1955, en la Six Gallery, San Francisco (EUA), cuando los poetas beatniks leen por primera vez en público.

²⁹ Chacal cuenta lo siguiente: “Eu vi uma performance do Allen Ginsberg em Londres, o que foi uma coisa muito forte, mas nao cheguei a escrever muita coisa por lá. Pelo menos nada aproveitável, porque na época estava muito drogado, e tudo que eu queria era vez rock’nroll. Eu cheguei a ser preso lá, e tomei uma overdose de heroína. Não conseguia trabalhar, o máximo que trabalhei foram dois dias no Harrod’s, que era um grande magazine de lá. O resto do tempo ficava me drogando, vivia de brisa. Foram onze meses completamente insanos”. (Cohn, *Nuvem Cigana*: 37).

blocos de carnaval de calle un primer modelo de acción, más constitutivo incluso que la escucha de Allen Ginsberg. Si hay un *verdadero* origen para las “Artimnhas”, este se encuentra en la pequeña ciudad de Buzios con la creación del bloco de carnaval “Charme da Simpatia”,³⁰ en la que participaron muchos de los integrantes de “Nuvem Cigana”, y que acompañará todas las presentaciones de las “Artimanhas”, a excepción de la primera. Si Allen Ginsberg “influyó” para que un grupo de poetas cariocas comenzarán a leer en público, la estética y la puesta en escena provinieron de las tradiciones carnavalescas brasileñas. No debería sorprender, por lo tanto, que lo que se considera la primera “Artimanha”, aquella que se realizó en la librería Muro, en Río de Janeiro, tenga como punto de partida la serie de slides fotográficos de Carlos Vergara sobre el bloco de carnaval llamado Cacique de Ramos.³¹

En efecto, en 1976 tiene lugar la primera de las “Artimanhas” en la librería mencionada, lugar de encuentro de artistas y escritores. Con motivo de una “feria de artes” que allí se realizaría, el grupo “Nuvem Cigana” fue invitado. Aquel evento fue definido por uno de los participantes, Rui Campos, como “un happening antes que a cultura dos happenings se difundisse no Brasil” (Cohn, *Nuvem Cigana*: 84). Sin embargo, pese a la invitación, y sin tener en claro de qué modo presentarían su poesía, el poeta Chacal, uno de los participantes de las “artimanhas” da cuenta, años después, de las dudas y las dificultades para imaginar el salto oral:

Pensamos em música, em projeção audiovisual, que era uma coisa que estava na moda, alguma coisa de dança. Mas não sabíamos como encaixar poesia no meio de tudo isso. O famigerado “varal de poesia” não rolava. Então a poesia ficou meio de fora da programação oficial (84)

³⁰ Sobre el bloco “Charme da Simpatia”, Pedro Cascardo afirma: “Tinha um barco lá em Búzios com o nome de ‘Charme da Simpatia’. Eu me lembro desse dia, a gente estava bebendo lá no barraco, até o Ney Conceição estava lá, e o Bernardo começou a inventar o nome, ‘Bloco Carnavalesco Lítero Musical Euterpe Charme da Simpatia’; Dionísio agrega: “No começo, o que a gente fazia era o banho à fantasia. Colocava fantasias de papel e ficava rodando pelas ruas, batucando, sambando, depois caía no mar. Primeiro em Búzios, depois começamos a fazer no Rio. Eu me lembro de banho à fantasia na minha infância. Mas fomos nós que o reavivamos no Carnaval, porque quando começamos ninguém mais fazia”. (Cohn: 56).

³¹ El bloco “Cacique de Ramos” había nacido en 1961, en la zona norte de Río de Janeiro. Entre los músicos que pasaron por allí se encuentra Zeca Pagodinho. El bloco, que todavía existe, se fantasea con vestimentas indígenas para sus desfiles.

Por otra parte, Bernardo Vilhena, narrando el modo en que finalmente se concretizó la primera “Artimnha”, afirma:

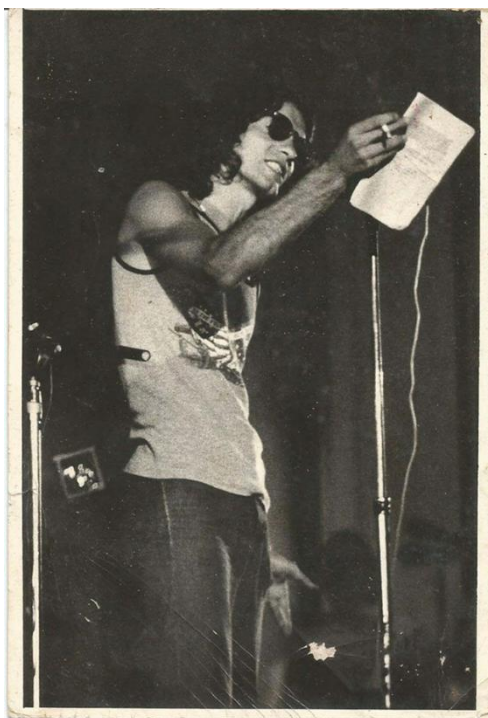
A leitura na primeira Artimanha foi inteiramente de improviso. Estava passando uma projeção de slides de Vergara sobre o Cacique Ramos e eu comecei a puxar o samba deles: “lelê-o, o Cacique é bom, lelê, o Cacique é o bom”. E todo mundo começou a acompanhar. Quando acabou, o Chacal virou para mim e disse: “É a hora, eu vou entrar”. (84)

Chacal se paró frente al público y leyó “Papo de índio”, Bernardo Vilhena recitó “Vida bandida” y Ronaldo Bastos continuó con “Ô menino, que te fez?”. De acuerdo con el relato, es la proyección de las fotografías de Carlos Vergara la que estimula el paso oral de los poetas. Los slides, como mencioné, eran fotografías del bloco Cacique de Ramos, un bloco popular de la zona norte de Río de Janeiro, en el que los participantes se *fantaseaban* de indios. A la tradición carnavalesca se adiciona, como se puede observar, la referencia indígena. No es casual que el primer poema sea “Papo de Índio”, que acude a cierta memoria antropofágica de tradición modernista y oswaldiana:

Veiu uns ômi di saia preta
cheiu di caixinha e pó branco
qui eles disserum qui chamava açucrí
aí eles falarum e nós fechamu a cara
depois eles arrepitirum e nós fechamu o corpo
aí eles insistirum e nós comemu eles. (Chacal, *Muito prazer*: 53)

El poema, en clave humorística, recupera escenas de la historia del Brasil, desde la carta de Pero Vaz Caminha hasta el cautiverio de Hans Staden. La capacidad devoradora del indio es, una vez más, reivindicada. Sin embargo, no se debería perder de vista las mediaciones entre este poema y la antropofagia como movimiento cultural situado históricamente. La actualización antropofágica de Jose Celso Martinez Corrêa en 1967, con la puesta de *O rei da vela*, en la que conjugaba un teatro transgresor, cruel y agresivo con una pieza eminentemente política, es una referencia ineludible. La otra mediación se da a través del bloco Cacique de Ramos, que trae la “fiesta” y el “artificio”, la comunión fusional y la

posibilidad del acontecimiento, la “fantasía” y la “escenificación”. A todo ello, aspirarán las “artimanhas”



La presencia del cuerpo y de la voz será, entonces, central para el proyecto. No existirá la dimensión grabada porque se considera que los eventos, en virtud de pensar cuerpo y voz como dotados de una condición aurática, son irreproducibles por medios tecnológicos. Y aunque las posteriores “Artimnhas” estaban guionadas, con escenografía incluida, y con un equipo de cuatro poetas definidos (Chacal, Charles, Ronaldo Santos, y Bernardo Vilhena), el aura de la presencia, la posibilidad de irrupción, interrupción y modificación del guion formaban parte del propio guion.

Durante el período en que se presentaron, Chacal escribió un interesante manifiesto, cuyo título consiste en la definición que el diccionario Aurelio da de la palabra “Artimanha”, “*Artimnha*: ardil, artificio, astucia”, publicado en la revista *Malasartes* nro. 3:

Artimanha se faz na rua, precisamente no meio dela.

Artimanha nasceu para dar nome ao que não era poesia, música, teatro, cinema, apenasmente. Era tudo e mais – e mais que tudo – tudo aquilo. QUAL o nome da

criança – mustafá ou salomé, homem ou mulher, cocaína ou rapé – qual o nome, qual o nome, qual o nome? Nenhum outro senão Artimanhas.

Artimanha se faz com artifício e Artimanha
artefato plástico
pernas palcos e vedetes
chicletes chacretes
folia
Artimanha é comício na cinelândia na central
é perigosíssimo
é o início do fim de tudo
é o nada incrementado
é um bolo confeitado
 enfeitado

Artimanha é denúncia é discurso é infâmia,
é o produto de um povo que não soube até agora o que é interferir
o que é votar o que é liberdade o que é democracia o que é o que é

Artimanha sabe que sem malandragem não é possível
 sabe que é preciso ocupar espaço
 sabe que é preciso gastar munição
 sabe que torquatro é oito como biscoito torto
ai meus dentes

não aceite imitações, exija ARTIMANHAS. (32)

El texto posee informaciones importantes. Como se apuntó, las “Artimanhas” son programadas pero dejan lugar a la improvisación, que se convierte en un principio fundante. La concepción poemática es, más que “verbivocovisual”, “vocoverbal”, en la medida en que la vocalización modela o transforma el poema escrito.³² Idealmente, entonces, el poema escrito, poseería las marcas de la oralidad que lo atravesó en un momento determinado. El trabajo sobre la voz pese a no estar tematizado, puede inferirse de algunas referencias. La referencia al “artificio”, la cita al “malandro” ubican la voz no en un plano expresivo, sino más bien interpretativo y dramático. Para utilizar una categoría carnavalesca se podría hablar de una *fantasía vocal*. Atravesada por las escenografías que se montaban, por el diálogo de a cuatro, por la participación

³² Esta práctica devuelve paradójicamente una dimensión oral como factor constitutivo que la poesía parecía haber perdido siglos atrás.

del público, y por bloco “Charme da Simpatia” que aparecía al final de cada presentación, esa voz es fundamentalmente festiva y *artefactual*.

Paul Zumthor establece una distinción entre la lectura en alta voz que hace el poeta de su libro, en donde la autoridad proviene del libro, y el recitado o la improvisación, en los que es la voz la confiere autoridad (*A letra e a voz*: 19). De modos opuestos, tanto los concretos como los jóvenes poetas que realizaban las “artimnhas” escogieron prescindir de la lectura, una práctica que sin dudas no era desconocida en el Brasil de aquellos años, para que la voz dejara de tener un carácter vicario de la palabra escrita.³³ Los concretos, durante su fase más ortodoxa, escenificaron lo que podríamos definir como un cruce entre un “acusticismo apolíneo” y una “hiancia sonora”, es decir entre una voz *rigurosa* y una voz *rugosa*, o entre la serie y sus incrustaciones aleatorias. Las “Artimanhas” de “Nuvem Cigana”, en cambio, nos conducen a un escenario en que voz y cuerpo se enhebran para liberar pulsiones dionisiacas y construir o estimular estados fusionales. La fiesta –las “artimanhas” en tanto festejo– como ceremonias “paganas”, la alegría como estado poético, construirán una tradición en Río de Janeiro, a tal punto que, años más tarde, con la iniciativa del ya experimentado Chacal y del joven Guilherme Zarvos surgirá un nuevo espacio para que la poesía continúe dotándose de voz, me refiero al Centro de Experimentación Poética, más conocido como CEP 20000.³⁴ Los senderos acústicos mencionados, sin embargo, no dejan de cruzarse, de provocarse y provocar a sus oyentes. Desde la web todavía retumba la voz espectral de Haroldo de Campos vocalizando “sentidamente” sus *Galáxias*, mientras Carlito Azevedo recita como en *transe* muchos sus poemas. Estos son apenas dos ejemplos de esas contaminaciones productivas. Los sonidos comienzan a

³³ El CD *Ouvindo Oswald*, en los poemas que lee Oswald de Andrade, da cuenta de ese carácter vicario de la voz, como simple instrumento de transmisión. El poema fue lanzado por FUNARTE en 1999, y la coordinación estuvo a cargo de Augusto de Campos.

³⁴ De ninguna manera estoy intentando presentar un Río de Janeiro dionisiaco y un San Pablo apolíneo. Las mezclas y los cruces están a la orden del día. Alcanza con mencionar la poesía de Roberto Piva, y sus lecturas, o la puesta del ya citado *O rei da vela*, a cargo de José Celso Martinez Corrêa. Ambos producidos en San Pablo. Del lado carioca, no nos olvidemos que además del CEP 20000, tenemos la revista *Inimigo rumor*, dirigida por Carlito Azevedo y Marcos Siscar.

agolparse y poco a poco, sin que nos demos cuenta, van construyendo un archivo. La tarea, de ahora en más, es prestar oídos a esas voces que se agitan.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo. *Poesía concreta brasileña. La vanguardia en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

Boaventura, Maria Eugenia (org.). *22 por 22. A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2000.

Buarque de Hollanda, Heloisa *Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e desbunde*. San Pablo: Editora Brasiliense, 1980.

Cacaso. "Tudo de minha terra". *Não quero prosa*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

De Campos, Augusto, De Campos, Haroldo y Pignatari, Décio. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos*. Brasil: Ateliê Editorial, 2006.

Chacal. *Muito prazer*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

Chacal. "Artimnha: ardil, artifício, astucia". En revista *Malasartes* nº 3. Río de Janeiro, p. 32.

Coelho, Fred, *Eu brasileiro confesso minha culpa e meu pecado. Cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. San Pablo: Civilização Brasileira, 2010.

Cohn, Sergio (org.). *Nuvem Cigana. Poesía & delirio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

Dolar, Mladen. *Uma voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial, 2007.

Eucanaa Ferraz (org.). *Poesia marginal. Palavra e livro*. San Pablo: Instituto Moreira Salles, 2013.

Geiger, Don. *Sound, Sense, and performance of Literature*. University of California Press, 1963.

Gonçalves, Marcos Augusto. *A Semana que não terminou*. San Pablo: Companhia das letras, 2012.

Lester, Joel. *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. España: Akal, 2005.

Mattoso, Glauco. *O que é a poesia marginal*. San Pablo: Editora Brasiliense, 1982.

Messeder Pereira, Carlos Alberto. *Retrato de época*. Río de Janeiro: FUNARTE, 1981.

Morgan, Robert. *La música del siglo XX*. España: Akal, 2000.

Sevcenko, Sevcenko. *Orfeu Extático na Metrópole. Sao Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. San Pablo: Companhia das Letras, 1998.

Süssekind, Flora. *Literatura e vida literária. Polémicas, diários & retratos*. Río de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1985.

Taylor, Diana; Fuentes, Marcela. *Estudios avanzados de performance*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Zarvos, Guilherme. *Branco sobre branco*. Río de Janeiro: Ateliê Editorial, 2009.

Zumthor, Paul. *A letra e a voz*. San Pablo: Companhia das Letras, 2001.