

Nuvem Cigana's Performances and Artimanhas: reading poetry and acting out

Débora Racy Soares – UNICAMP/FAPESP

“Nuvem Cigana” – coleção carioca de poesia – foi fundada por Ronaldo Bastos, em 1972, com a intenção de ser uma “coisa misturada com a vida” e “ligada” à “música”. Aliás, seu título proveio da canção homônima, composta por Bastos e Lô Borges, e gravada por Milton Nascimento, no LP “Clube da Esquina”. Através dela foram editados os seguintes livros: *Creme de Lua* (1975) e *Perpétuo Socorro* (1976), de Charles, *Vau e Talvegue* (1975), de Ronaldo Santos, *Hotel de Deus* (1976), de Guilherme Mandaro e *Quampérius* (1977), de Chacal. Todas essas obras foram publicadas de maneira alternativa, dentro do melhor espírito da chamada “geração marginal” dos anos setenta. Em conjunto, estes autores – e outros, como João Carlos Pádua, Luís Olavo Fontes e Carlos Saldanha – produziram ainda duas edições da Revista Almanaque Biotônico Vitalidade (1976, 1977), sob a chancela da “Nuvem Cigana”. Calendários e cartazes também eram publicados, com o intuito de levantar capital para editar outros autores. Assim, *O Rapto da Vida*, de Bernardo Vilhena e *América*, de Chacal, ganhariam o carimbo da nuvem, identificador da coleção. A “Nuvem Cigana”, diferentemente das outras coleções de poesia da década de setenta, promovia Artimanhas, espetáculos performáticos que tinham valor de *happenings* coletivos. Estas apresentações – centradas na declamação de poemas, ora encenados, ora embalados por determinadas trilhas sonoras – promoviam verdadeira interferência no cotidiano, ganhando alcance político. Logo, as Artimanhas funcionavam como estratégia de resistência estética, à sua “desbundada” maneira: eram “formas de traficar emoções”, através da recitação poética.

Como explica Chacal, que apareceu na cena poética brasileira em 1971, com *Muito Prazer, Ricardo*, livro pioneiro quanto à forma de publicação alternativa, o primeiro “apronto” da Nuvem Cigana – posteriormente conhecido como Artimanha – aconteceu na Livraria Muro, em Ipanema, em 1975. O nome Artimanha saiu de um poema gráfico de Torquato Neto: “poeta mãe das artes manhas darmas do hoje da

amanhã”. Influenciado pela experiência transformadora que tivera em Londres, assistindo às performances de Allen Ginsberg, em 1973, Chacal reuniu a turma para a “Festa” brasileira, que teria música (voz e violão), batucada da escola de samba Charme da Simpatia, dança, audiovisual, e poesia. O problema inicial é que a turma não sabia como encaixar a poesia na “declamação”. De acordo com Chacal, “ninguém falava poesia em público no Rio de Janeiro” da década de setenta e, portanto, “faltava um modelo”. A saída: os “comícios-relâmpagos” dos quais participara, por volta de 1968, serviram como inspiração ou, antes, como dispositivo criativo: solução para o entrave da “declamação”. Estes “comícios”, ao aliarem “a síntese, a urgência e a convicção daquilo que se fala” (p.19) acabaram dando o tom às performances do grupo. Se Ginsberg, como relembra Chacal, papa da poesia beat norte-americana, combinava versos e blues, numa entonação quase sacra, que fazia ressoar os salmos, a experiência poética brasileira foi, digamos, mais profana e menos profética. Sem deixar de ser poética, as Artimanhas ganhavam contornos políticos, pois mobilizavam pessoas em torno de um acontecimento coletivo. Quando a dispersão era a norma, a concentração poderia significar subversão. Foi assim que, no final de uma tarde quente de quinta-feira, 31 de outubro, começou a primeira artimanha carioca, com introdução de um audiovisual de Carlos Vergara. Através da junção de fotografias do bloco carnavalesco Cacique de Ramos, Vergara retratava – e descortinava – a realidade política do país. Os foliões, vestidos de caciques, sugeriam através de suas poses e da maquiagem, que estavam em guerra. As fotos recuperavam o fato: durante o desfile houve repressão policial e os cliques certos de Vergara capturaram a confusão. Os índios-foliões tiraram as hastes de suas alegorias de mão e as arremessaram na polícia. Este evento inspirou Ronaldo Bastos a gritar, em alto e bom som, o dístico que se tornaria célebre entre o grupo: “enquanto houver bambu, tem flecha” (61). O projetor, operado por Bernardo Vilhena, revelava a revolta via imagem e som. Na sequência, Chacal, dentro do clima do vídeo, declama seu “Papo de Índio”, poema motivado pela leitura d’ *O primeiro caderno do aluno de poesia*, de Oswald de Andrade:

veiu uns ômi di saia preta
cheiu di caixinha e pó branco

qui eles disserum qui si chamava açucrí.
aí eles falarum e nós fechamu a cara
depois eles arripitirum e nós fechamu o corpo
aí eles insistirum e nós comemu eles.

Chacal descreve a experiência da recitação como a “alforria do poema impresso”, a libertação do corpo e da fala. As pausas, a respiração, a entonação, movimentam a linguagem durante a leitura, atribuindo significados novos e inusitados aos versos, agora descolados do objeto livro. Foi assim que, sem combinação prévia, Charles, Bernardo Vilhena, Ronaldo Santos e Cláudio Lobato, deram continuidade ao show, estreitando, através da poesia declamada, os laços entre escritor e ouvinte. Em seguida, Tavinho Paes declama seu “Ordem na Desordem”. O curioso é perceber que não havia, de fato, texto, mas um coral dos fonemas da palavra Ordem. Paes poderia improvisar, dizendo o que desejasse, pontuando sua fala apenas pelas sintomáticas frases “tem um escorpião no texto/ tem um camaleão no texto” (62). Logo vinha o cinempoema de Flávio Nascimento. Tratava-se de uma caixa de sapatos com dois furos, um para o seu olho, outro para o do espectador. Através de pequenas fichas de papel, os poemas iam sendo vistos e contados. A última apresentação foi do grupo Bela Boca, ligado ao pessoal do poema-processo, que insistia na ideia do fim do verso. Eles resolveram soltar uma bomba no local como resposta artística ao terror vigente.

Para as próximas performances ficou combinado que os poetas escolheriam seus “hits” ou seus melhores poemas para serem ditos em voz alta. Estes “best-saids”, como os denominou Chacal, comporiam o repertório das Artimanhas. No entanto, o repertório poderia ser alterado, de acordo com o feedback, da reação do público. Se o efeito de sentido desejado não fosse alcançado, se falhassem na criação de um clima adequado para a fruição poética, os poemas escolhidos deveriam ser substituídos. Assim, os poemas muito curtos não serviam, pois não havia tempo suficiente para a fruição, no entendimento do grupo. Segundo Ronaldo Santos, alguns critérios norteavam a criação: (i) a sonoridade da linguagem poética deveria ser explorada, não só para facilitar o entendimento, mas também para manter a atenção do público. (ii) Havia uma percepção da realidade que deveria ser expressa de forma concisa, para

tocar o ouvinte. Nesse sentido, o que era ouvido não deveria se apartar do que era visto ou vivido no cotidiano. Em suma, a aproximação da vida e da arte, proposta cara à geração dita “marginal”, criava um efeito estético de reconhecimento que tinha, sobretudo, valor gregário e político. Para Charles, as artimanhas traziam o germe do manifesto, no sentido de algo que é evidente e difícil de ser contestado. Essa cumplicidade grupal, estabelecida a priori, fecundava as artes & manhas dos interditos e da dissimulação. O corpo como suporte significativo, prenhe, pejado de significantes, complementava, através do gesto o que não poderia ser dito explicitamente. Os poemas não eram apenas falados, mas encenados, numa espécie de otimização da fala que a transcende. A “ginga do corpo”, a “postura corporal”, era “nessa onda”, diz Chacal, que os recitais ou artimanhas no Parque Lage aconteciam. “Tudo isso”, completa Chacal, é “mais político que a política explícita”, pois você está “mexendo com uma linguagem não lógica...” Para Vilhena o poema “tinha que ter ritmo e sentido político”. Logo, o repertório seria escolhido a partir do compromisso estético com a oralidade, com a palavra falada, sem minimizar a importância do sentido político da mensagem. Assim a combinação do verbal, da palavra cantada, e do não-verbal gestual, encenam – com acompanhamento quase sempre musical – uma forma *sui generis* de produção estética e de interferência no cotidiano. Daí resulta, segundo Cláudio Lobato, que “cada poeta fazia um tipo” ao encenar. “Chacal era o selvagem pirado. Inesperado, inusitado e tocante, brincando com as palavras. Ronaldo Santos encarnava uma figura barra pesada que lançava palavras de ordem marginais. Charles Peixoto vociferava os poemas como um profeta embriagado romântico. Bernardo Vilhena era o rei da malandragem, cheio de sedução bandida”.

Se a ausência de registros em vídeo impossibilita a visão integral das performances dos artistas, a ajuda da imaginação, no entanto, somada ao relato dos participantes, podem contribuir para recompor a cena, repleta de artes & manhas. Reunimos, portanto, alguns “best-saids”, palavras faladas, encenadas, reunidas pelo desejo de refletir sobre a linguagem e a sociedade:

a poesia alimenta revoluções

é o vira-lata esperto na mira da caça

a poesia é a criação mais barata
a situação mais delicada
o tombo mais alto
porque os palhaços pensam que têm a cabeça de
borracha

(Charles, *Coração de cavalo*, 1979)

Neste poema, Charles fala sobre poesia e poeta, desenhando um gráfico bastante acidentado em seus altos e baixos. No pico mais elevado, a utopia máxima da poesia – alimentar revoluções. Em seguida, uma queda vertiginosa que a apresenta como um “vira-lata esperto na mira da caça”. O jogo dos superlativos associados a termos negativos para definir a poesia – ela é “a criação mais barata”; “o tombo mais alto” – duplica o desenho acidentado do poema. Além disso, novamente temos uma alusão ao movimento de ascensão e queda quando, entre a criação mais barata e o tombo mais alto vemos a poesia também como “a situação mais delicada”. De certa forma, Charles percebia a si próprio e a seu trabalho nesse padrão oscilante: misto de veemência e banalidade, potência e precariedade. Assim como seus pares, sabia que a contrapartida de seu entusiasmo pela poesia poderia ser a falta de “referências literárias”, como disse Chacal em entrevista. Mas esta suposta ausência de “referências” não era, sobremaneira, absoluta: os poetas da Nuvem liam desde Oswald, que foi apresentado à “rapaziada” por Charles, passando por Ginsberg, os beats em geral e Mayakovsky, até alguma poesia concreta. Sem medo do tombo, do erro, os poetas caem várias vezes ou, antes, em sua forma de experimentar a linguagem e a vida, não tem medo da queda.

Em “Desabutino”, um dos poemas mais declamados de Chacal, lemos:

quem quer saber de um poeta na idade do rock
um cara que se cobre de pena e letras lentas

que passa sábado a noite embriagado
chorando que nem criança a solidão

quem quer saber de namoro na idade do pó
um romance romântico de cuba
cheio de dúvidas e desvarios
tal a balada de neil sedaka

quem quer saber de mim na cidade do arrepio
um poeta sem eira na beira de um calipso neurótico
um orfeu fudido sem ficha nem ninguém para ligar
num dos 527 orelhões dessa cidade vazia

(Chacal, *América*, 1975)

É com a voz do poeta da modernidade que Chacal fala em “desabutino”. Como sinaliza o título, a voz que fala combina com a atitude do poeta, em sua maneira trensloucada, insensata de encenar. Ademais, sabotar também implica coragem, valentia, intrepidez. Na “cidade do arrepio”, o poeta e a poesia procuram interlocutores, apesar da falta de “ficha” e de “alguém para ligar”. Quando os “527 orelhões” da “cidade vazia” não parecem ser suficientes, o poeta vacila. Chacal dizia que nas Artimanhas os poetas não “declamavam”, mas “reclamavam” poesia. Menos do que um lamento raivoso, a desafiar sua própria existência na idade midiática do “rock”, o poeta celebra sua presumida “falência lírica” como forma de resistir ou, antes, de reclamar, reivindicar, exigir o direito de dizer, ainda que para um alguém que não se sabe se quer saber, enfim, se importa-se. O desespero do poeta se equilibra, contudo, na arquitetura sólida do poema: três quartetos encabeçados pela pergunta insistente: “quem quer saber ...?” É a pergunta que compõe toda a estrofe, estendendo-se pelos três versos seguintes, comprovando que o poeta ainda tem fôlego e coragem de conclamar seus possíveis ouvintes. Ao invés de resolver-se ao longo do poema, a pergunta torna-se mais extrema, alargando-se em dimensão e ênfase, constituindo uma base ampla sobre a qual se ergue o texto. Finalmente, a pergunta permite que o

poeta encontre a síntese de seu estado: é um “orfeu fudido”. Lembremos que, na mitologia grega, Orfeu era o poeta e músico, que encantava a todos com sua lira, cujos poderes encantatórios silenciavam até as sereias (responsáveis pelos naufrágios de inúmeras embarcações). Em “Desabutino”, o Orfeu decaído desconfia da capacidade e do alcance de sua lírica, fazendo-nos pensar que neste mundo desencantando, o poeta menos do que olhar para trás, cria – declamando e reclamando – espaços possíveis de resistência e de sobrevivência cultural, ainda que na base do berro. Ou da palavra falada, que às vezes, pode valer mais do que a escrita:

não há alfabeto que fale
nem poema que diga
da minha língua no teu ouvido
duvido
nem sempre vale o escrito
viva o beijo na boca !

(Ronaldo Santos, *14 bis*, 1979)

O poema expressa a tensão entre a linguagem e experiência, atenuada por meio da declamação. Quando a linguagem parece ser insuficiente para captar a sensação – e, paradoxalmente, apesar da insuficiência o poema é feito, é construído como objeto linguístico – o poeta minimiza a importância do escrito, para saudar a sensação, o encontro, através do beijo. De certa forma, o poema sinaliza que, nas performances ou artimanhas, as palavras precisam de outros sentidos, extra-linguísticos, – seja os complementados pela boca, pela língua ou pelo ouvido – para significar além da linguagem. Quando a linguagem também incorpora o gesto, em toda sua sensualidade, dizer para além do que diz significa também act-out. Como ensina Zumthor, a performance também remete àquela “totalidade inacessível” e dá “forma” ao “improvável”. Em outras palavras, ao convocar o improvável em cena, através do corpo-linguagem, a atuação converte a declamação em outros improváveis possíveis. (1990, 36). Para finalizar, recuperamos um dos preciosos comentários de Cacaso

sobre uma das Artimanhas, justamente a que precedeu o lançamento de Quampérius, de Chacal, em 1977:

O Parque Lage viveu uma noite de festa, com o saguão interno apinhado de gente, um palco de madeira meio improvisado com aparelhagem de som, projeções de *slides*, dramatização a [*sic*] fantasia, momentos musicais, mas sobretudo os poetas dizendo os seus poemas e os de outros autores, o poeta recitando, o que constitui um curioso meio-termo entre a literatura e a música popular; o poeta sendo uma síntese entre literato e cantor, entre ator e ele mesmo. O hábito das reuniões e recitações vai ganhando adeptos, sempre se repondo, e vai dando à poesia um desempenho social que tende a alterar as expectativas correntes na sua área. (Cacaso, 1997: 40)¹

CHARLES. *Creme de Lua*. Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1975.

CHACAL. *Quamperios*. Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1977.

_____. *Nariz Aniz*. Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1979.

_____. *Muito prazer*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1997.

_____. *Belvedere*. São Paulo: Cosac & Naify, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

_____. *Uma história à margem*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010.

COHN, Sergio (org). *Nuvem Cigana - poesia e delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem - CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de Época: Poesia Marginal Anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

ZUMTHOR, Paul (1997). *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec.

_____. (1990). *Performance, réception, lecture*. Longueuil (Canadá): Les Éditions du Préambule.

¹ O artigo em questão é "Tudo da minha terra" (Revista *Almanaque* n.6, São Paulo, Brasiliense, 1978). Também em Não quero prosa. Org. Vilma Arêas. Ed. Unicamp e UFRJ, 1997, p.40.

