

Afinal, o que foram as *Artimanhas* da década de 70?: a Nuvem Cigana em nossa história cultural

Fernanda Teixeira de Medeiros

Em textos informativos sobre poesia marginal, as performances poéticas costumam ser citadas como prática corrente nos 70, porém de forma um tanto vaga e imprecisa¹. Prova disso é que por vezes comete-se o equívoco de estender o nome de *Artimanhas* a essas performances de um modo geral, ignorando a autoria, a especificidade, e a importância daquelas. Isso é um dos motivos que nos levam a crer que ainda seja útil e produtivo, hoje, reavaliar passagens da história da poesia marginal, não só à guisa de prestação de esclarecimentos como também a fim de incrementar a apreciação crítica de certos objetos estéticos mal valorados no calor da hora. No caso das *Artimanhas*, revê-las traz conseqüências diretas para a literatura – posto que a poesia, ou alguma poesia, nas décadas de 60 e 70, entendeu-se também como arte performática – e para a história dos anos 70 no Brasil, permitindo uma melhor compreensão do papel da contracultura num contexto ditatorial.

As *Artimanhas* foram um tipo bastante peculiar de performance poética criado e apresentado entre os anos de 1975 e 1979 pelos componentes de um grupo que se constituiu em 1972, no Rio de Janeiro, de formação mista, a Nuvem Cigana. Os poetas integrantes da Nuvem são aqueles em quem mais comumente se pensa quando se fala de poesia marginal: Chacal, Charles, Ronaldo Santos, Bernardo Vilhena² – daí a grande representatividade da Nuvem na literatura dos anos 70.

¹ É necessário fazer justiça a Cacaso, que comentou sobre a especificidade da performance e do poema enunciado em seu artigo “Tudo de minha terra” (cf. Cacaso, *Não quero prosa*, p. 40).

² Além dos poetas, o núcleo da Nuvem Cigana era composto por: Ronaldo Bastos (compositor, poeta); Pedro Cascardo e Dionísio Oliveira (arquitetos); Lucia Lobo (engenheira) e um sem-número de amigos, também de áreas distintas. A dissolução da Nuvem Cigana, apesar de não ter uma data precisada por seus ex-integrantes, ocorre no início da década de 80. Para informações históricas sobre o grupo, ver Pereira, *Retrato de época*, e minha tese de doutorado (cf. bibliografia).

Para discutir as *Artimanhas* em seu formato e seu sentido, dividirei o presente artigo em três segmentos: no primeiro, definirei o conceito de performance de poesia no contexto dos anos 60 e 70 – sendo para tanto necessário levar em conta uma história que transcende as fronteiras nacionais –; em seguida, analisarei as próprias *Artimanhas* como performances hiperbólicas; e, finalmente, demonstrarei sua funcionalidade no papel de vanguarda contracultural exercido pela Nuvem Cigana.

Situando a noção de performance

Para se falar de performance de poesia nos anos 70, é indispensável ter em mente uma determinada história, uma determinada lógica de produção poética – a produção independente –, e o fato de que nesse modo de produção as funções estética e política operam em conjunto. Ao dar conta desses diferentes aspectos, podemos melhor definir o que se entende por esse tipo de evento.

Começemos pela história. Em 7 de outubro de 1955, na Six Gallery, em São Francisco (EUA), aconteceu a primeira leitura pública de poesia em que se apresentaram autores do que já era uma geração com um nome, a *beat generation*: Philip Lamantia, Michael McClure, Allen Ginsberg, Gary Snyder e Philip Whalen. O mestre de cerimônias foi o poeta veterano Kenneth Rexroth. Pelos relatos de Ginsberg, McClure e Kerouac, a decisão de se apresentar em público não foi uma decisão fácil: havia a timidez, havia a dúvida quanto ao fato de a poesia ser algo para ser falado em voz alta. Mas uma vez encarada a tarefa, a *poetry reading* acabou por se tornar parte do cenário e do *ethos* contracultural inaugurado pelos autores *beat*. Um fato especialmente marcante naquela noite foi a leitura que Ginsberg fez de seu recém-criado *Howl (Uivo)*, o longo poema que, mais do que qualquer outro texto, traduziu o espírito de um momento que começava a ansiar por mudanças, tornando-se simbólico de todo o processo reivindicatório que ocorreria na década seguinte. Sobre a performance de Ginsberg, McClure comenta: “Ginsberg leu o poema até o fim, o que nos deixou perplexos, ou vibrando em perplexidade, mas sabendo que lá no fundo uma barreira tinha sido quebrada”³.

³ *Apud* Campbell, *This is the beat generation*, p. 181. Minha tradução.

A partir daquela noite, leituras públicas de poesia passaram a figurar ao lado de estratégias de choque daqueles recém-conhecidos escritores e também dos anônimos que se propunham a desestabilizar a cultura norte-americana da década de 50⁴. A contracultura apropriava-se da poesia, encontrando-se ambas naquilo que tinham de prática transgressora, de marginalidade crítica das instituições e da linguagem.

Não só nos EUA, mas também na Inglaterra, a partir da década de 60, torna-se bastante intensa a presença da poesia nos circuitos alternativos e, em seguida, no ambiente cultural de um modo geral: as performances se multiplicam, assim como os livros e revistas mimeografados. Assistia-se, a partir da influência dos beats, a um revigoramento da produção poética britânica a que o crítico inglês Eric Mottram (1924-1995) chamou de *British Poetry Revival*. O Revival consistiu na emergência de focos de produção poética divergentes da tradição principal, com uma enxurrada de novas linguagens vindo à tona pela via da produção independente, todas apostando na presença do poeta na cena pública: desde uma poesia fortemente marcada pela experiência *beat* até a poesia vanguardista concreta e sonora, passando pela poesia de influência poundiana. Os recitais aconteciam em todo o país – em *pubs*, universidades e livrarias. Ocorreram também mega-eventos como *I International Poetry Incarnation*, em junho de 1965, no Royal Albert Hall, em Londres, no qual dezesseis poetas de nacionalidades diferentes apresentaram-se lendo seus poemas, e cujo público foi estimado em sete mil pessoas ao longo dos seis dias do evento.

O cenário contracultural anglo-americano a partir de meados da década de 50 – para nos atermos a um período bem recente, sem fazer alusão à ancestralidade da poesia falada – dá origem, assim, ao modelo de performance que se tem em mente aqui, oferecendo-nos uma rede de acontecimentos poéticos que é necessário conhecer para entender a função estética, que nunca deixará de ser também política, da performance

⁴ Robert Lee comenta na introdução à sua coletânea de ensaios sobre escritores beat, *The beat generation writers*: “A vida, para valer a pena, tinha de ser vivida existencialmente no limite; confrontação, tática de obscenidade quando necessário, uma política não-ideológica de marginalidade ou comunidade, sexo e maconha virtualmente à disposição, *infinitas leituras de poesia, love-ins, happenings*, mudanças na moda e no jeito de falar, esses seriam os meios de ataque e transformação.” (p. 2, grifo meu, minha tradução).

e de todo o processo de produção independente – ou seja, o poeta tornando-se editor, vendedor e falador da própria poesia. O que essa porção da história de poesias alternativas nos sugere, e aí se inclui alguma poesia marginal brasileira, é que nos 60 e 70 a poesia assumiu um *modo de existência performático*, querendo-se mais do que escrita e livro, almejando o caráter de acontecimento. Isso, ao contrário do que alguns pensam, não a torna menos “literária”, apenas amplia a noção mesma de literatura, exercendo, em última análise, uma função heurística: foi só a partir dos anos 60 do século XX, graças a essa adoção da poesia como instrumento de militância contracultural por meio de sua encarnação em voz e corpo, que alguns projetos poéticos anteriores de vulto, como os dos modernistas Ezra Pound, William Carlos Williams e Basil Bunting puderam ser melhor recebidos pelo público em geral e pela própria academia – para não mencionar o caso de um William Blake, considerado maldito até esse momento e só então resgatado e valorizado criticamente.

Um mínimo cenário histórico já vai nos ajudando a definir o próprio termo *performance* – que pode ser intercambiado, nesse universo específico, com os termos *poetry reading*, *reading*, recital de poesia, leitura pública de poesia –, bem como seu sentido: trata-se tão-somente do próprio poeta lendo ou dizendo seus poemas em público, com ou sem a utilização de aparatos cênicos, teatrais ou musicais⁵. A presença do poeta ele mesmo – e não de atores ou outros quaisquer dizendo os poemas – é determinante nesse fenômeno por pelo menos dois motivos: primeiro, porque estamos falando de produção independente, e nesse caso apresentar a poesia de viva voz é quase uma necessidade, fazendo parte do processo de *publicação*⁶ como um todo – que deixa de se referir aqui apenas ao meio escrito para incluir os atos de criar, editar, dizer e vender a própria poesia. Em segundo lugar, o evento da transmissão oral aproximando diretamente poeta e ouvintes cria, segundo diferentes comentadores⁷, uma situação muito específica a influenciar todo o ciclo

⁵ A vantagem do termo *performance* é, primeiramente, que ele existe em diferentes línguas. Em segundo lugar, temos o fato de ele ser um termo guarda-chuva, abrangendo desde os eventos mais simples – o poeta lendo ou dizendo seus poemas – aos mais aparatados.

⁶ Sobre a noção original de *publicação*, cf. McLuhan, *The Gutenberg galaxy*, p. 85.

⁷ Por exemplo Mottram, “Declaring a behavior”; Schofield, “Poem 73 and all that jazz”; e Zumthor, *Performance, réception, lecture, A letra e a voz e Introdução à poesia oral*.

poético: a oralização é ainda momento de composição do poema e a audiência passa a ser um termômetro imediato da recepção da obra, acarretando uma dinâmica de co-autoria entre poeta e ouvintes.

Ao lado da presença do próprio poeta como leitor ou falador de seus poemas, um segundo elemento definidor da performance de poesia tal qual a tratamos aqui é o fato de ela não excluir o livro de poemas, pelo contrário, de operar em conjunto com ele. Como já ficou sugerido no parágrafo anterior, o conceito de *publicação* se expande nesse contexto alternativo, ocorrendo uma irmanação entre o meio oral e o meio escrito. No entanto, a presença da poesia transmitida oralmente não deixa de ser sintoma de um choque entre culturas. Como afirma Paul Zumthor, a história da poesia oral dialoga com uma tensão, presente em todas as sociedades, entre a cultura hegemônica e culturas subalternas⁸. Ainda que não se trate de poesia essencialmente oral aqui, é aconselhável dispensar atenção à afirmação de Zumthor. Do minuto em que a poesia opta *também* pela transmissão oral, ela tangencia essa tensão entre hegemonia e subalternidade de que fala o teórico, provocando perturbações interessantes em nossas percepções construídas: por exemplo, somos obrigados a deixar de associar a poesia falada ao banal, ao inculto, ao “popular” tomado pejorativamente, pois os fenômenos dos 60 e 70 nos levam a constatar que qualquer poema pode ser vocalizado, do mais discursivo ao mais experimental, do mais lírico ao mais construtivista. Somos levados, em última instância, a uma revisão da história poética desde o início do século XX, que trouxe com as vanguardas estéticas diversas experiências poéticas inclusivas da voz, como a poesia sonora, alguma poesia dadaísta e surrealista. Somos levados a nos perguntar, enfim, sobre uma espécie de recalque sofrido pela voz poética ao longo dos tempos.

Diante dos aspectos apresentados, não nos é difícil entrever que a performance de poesia praticada nos ambientes alternativos da cultura desde meados dos anos 50 aos 70 participa de todo o clima de questionamento e transformação que caracterizou aquelas décadas, ou seja, fica claro que a performance de poesia em que estamos pensando tem um caráter inerentemente político: o poeta enfrentando o mercado,

⁸ Zumthor, *Introdução à poesia oral*, p. 23.

a poesia tornando-se acontecimento público, gerando comunidades em torno a esse acontecimento e não raro sintonizando-se com grandes causas, como os protestos contra a guerra do Vietnã. O ressurgimento da natureza oral do poema parece ser correlato de um estado em que estética e política excitam-se mutuamente.

A própria *voz* é a melhor metáfora desse estado ou dessa política. Segundo Paul Zumthor, a voz não concerne ao campo da posse mas ao do trânsito, diz respeito não a um eu mas a um nós: o eu encarnado que fala imediatamente se funde ao nós graças ao meio aéreo por onde circula a voz. Isso tem diversas implicações: é graças a esse regime oral – não da posse mas do trânsito – que se pode pensar no processo de co-autoria entre poeta e ouvintes mencionado acima. É também em função dele que se pode pensar na criação de uma comunidade em torno à poesia pois, como esclarece Zumthor, diferentemente da escrita, “a oralidade só funciona no meio de um grupo sócio-cultural limitado”⁹. Finalmente, essa voz que não exclui a escrita, que a complementa e a renova a cada enunciação de poema, produz uma permanente provocação cognitiva em nós, obrigados que ficamos a rever nosso “preconceito literário”¹⁰ e a aguçar nossos sentidos – e isso também é política.

Levando em conta as características gerais do evento da performance poética no contexto contracultural apontadas acima – a presença do poeta, o regime de co-autoria, a continuidade com o livro, o caráter político resultante – poderemos não só enxergar com mais propriedade o que foram as *Artimanhas* como, ao lograr fazê-lo, renovar nosso olhar para a poesia dos anos 70 no Brasil, buscando seu “literário” onde ele realmente opere em sua máxima produtividade – e essa produtividade estará, em muitos casos, na marca da *voz* subentendida nos textos. Tal marca não precisa estar *textualmente* impressa, mas deve, necessariamente, passar a integrar nossa imaginação crítica – difícil tarefa e precioso ensinamento de Zumthor¹¹.

⁹ Id., p. 42.

¹⁰ A expressão é de Zumthor, “prejugée littéraire”.

¹¹ Em *A letra e a voz*, Zumthor nos alerta: “Até hoje, pesquisas e reflexões sobre a oralidade das canções de gesta (tomo esse exemplo) têm tido por efeito abalar um pouco as seguranças, amenizar o alcance de vários termos e difundir pequeno número de dúvidas comuns. Elas não nos trouxeram nenhuma certeza. Mas, justamente, a questão não é a certeza. É *nosso modo de percepção e, mais*

Artimanha, performance hiperbólica

um poeta não se faz com versos¹²

(Chacal)

o que pesa é ter que criar

não a palavra

mas a estrutura onde ela ressoe

não o versinho lindo

mas o jeitinho dele ser lido por você

não o panfleto

*mas o jeito de distribuir*¹³

A *Artimanha* também tem sua micro-história, que se funde com a história, pincelada acima, das performances anglo-americanas. O ponto de interseção e de inspiração encontra-se justamente em Londres, mais precisamente em um evento internacional de poesia no Queen Elizabeth Hall, em 1973 – um dos muitos que, como já mencionei, ocorreram naquela cidade nos anos 60 e 70. Na platéia de aproximadamente mil pessoas, um dos ouvintes presentes era um jovem carioca, poeta de mimeógrafo, Chacal:

Em Londres, em 73, eu fui ver um festival de poesia mundial. Na época eu só ia ver show de rock, os grandes conjuntos pop, a música era muito mais forte. A poesia eu fui ver por curiosidade e também porque na época eu já havia escrito dois livros. Mas de repente eu estava lá vendo aqueles poetas todos circunspectos, da Cortina de Ferro, da África, lendo poemas para uma platéia imensa, com aquela postura muito tradicional, de poeta acadêmico. Aí anunciam o Ginsberg e ele entra com um macacão Lee, uma muleta, uma perna engessada, aquela cara desgrenhada, senta-se à mesa e começa a falar as poesias dele, até que num dado momento ele tira uma sanfoninha de lado, começa a

¹² “Um poeta não se faz com versos” é uma frase de Torquato Neto. Segundo Chacal, essa frase tornou-se um refrão dos marginais.

¹³ Chacal, *Nariz aniz*, s/p.

marcar a métrica e o ritmo com a sanfona e falar aquele blues... E eu pensei que se um dia eu falasse poesia, seria com aquela dicção¹⁴.

Chacal chegara a Londres com ajuda da venda dos mil exemplares de seu segundo livro, *O preço da passagem*, rodado em mimeógrafo em 1972. A passagem mencionada no título é o bilhete aéreo que o levaria à capital inglesa e, inadvertidamente, à situação reveladora que ele narra acima. A presença de Chacal naquela platéia representa, assim, o elo entre o que virá a ser a performance de poesia da Nuvem Cigana, grupo que Chacal passará a integrar no retorno de Londres, e tantas experiências ocorrendo fora do país na mesma época, quando poetas estão tomando para si a responsabilidade total de produção e publicação de sua obra.

Entre a visão de Ginsberg por Chacal e o primeiro “apronto” da Nuvem (1975) – que depois se vai constituir na *Artimanha* –, houve um fato importante, espécie de erro com contribuição milionária, relatado por Chacal no depoimento que me concedeu¹⁵: o estopim para esse primeiro “apronto” foi uma noite de autógrafos totalmente fracassada em Florianópolis. Os poetas da Nuvem Cigana tinham ido àquela cidade lançar seus livros e, ao contrário da recepção calorosa que esperavam ter – imaginavam-se famosos, segundo Chacal –, o que aconteceu foi nada: ninguém compareceu ao tal lançamento. Depois de um porre, voltaram todos para o Rio, com o rabo entre as pernas e uma penca de livros encalhados.

Constatando a inadequação da “noite de autógrafos”, os poetas decidiram que era preciso inventar alguma outra coisa, que acabou surgindo de um improviso, em meio a uma feira de artes que o dono da livraria Muro convidou-os a organizar, em novembro de 1975. A livraria Muro era um “point” de poesia alternativa na época, onde os poetas costumavam deixar os livros em consignação. Ouçamos Chacal sobre essa feira de artes e sobre o que aconteceu nela:

¹⁴ *Apud* Moreira, “As alternativas da cultura”, p. 31.

¹⁵ Entrevistei Chacal em 8/3/2002. Os trechos de depoimento a serem citados provêm todos dessa entrevista.

O Rui [dono da livraria Muro] nos convidou pra falar, quer dizer, ele nos convidou pra organizar uma feira de artes nesses três dias na Livraria Muro. Isso foi em 1975. E nós falamos, bom, que que vai ter? Nós somos poetas, tem de ter alguma coisa com a poesia. Varal de poesia sempre me trouxe arrepios porque eu acho que a poesia fica ali tentando aparecer, as pessoas passam, eu não sei, eu tenho uma certa bronca de varal de poesia, sabe? Aí pensamos, vai ter com certeza alguém cantando alguma música, vai ter um áudio-visual, vai ter alguém dançando, *mas poesia, nós que éramos poetas, não sabíamos como fazer*. Vamos levar os livros, montar uma banca e tal, mas varal não... (risos). *E aí que foi gozado porque a gente tinha um desejo de falar os poemas mas não sabia como falar, vencer a timidez, vencer aquele estigma da caretece da poesia falada e tal...* E foi muito gozado porque logo a primeira atração foi um áudio-visual do Cacique de Ramos, um trabalho do Carlos Vergara com fotos do bloco e o som era a bateria do Cacique, e o Bernardo operando isso. E aí quando começou nós já estávamos de Alert Limão, que era a bebida oficial das Artimanhas, uma batida de limão incrementada, eu já tinha tomado umas três ou quatro... Quando eu ouvi aquilo, eu acho que eu nem tinha visto ainda o áudio-visual, eu ouvi batendo aquela coisa da bateria, uma coisa meio de transe mesmo, e aí eu falei pro Bernardo, “Bernardo, eu vou entrar, eu vou entrar”. E era assim, as pessoas sentadas no chão ou em pé no escurinho da galeria, no meio da galeria, o projetor de slides e tal, era uma coisa bem rústica, e eu falei “Bernardo, eu vou entrar, vou entrar” e de imediato entrei e falei o “papo de índio”, o poema “Veio uns ômi di saia preta/cheiu di caixinha e pó branco/ que eles disserum que chamava açucrí ...” que tinha tudo a ver com a coisa do Cacique, mas que veio assim, tudo assim meio aleatório. *E ato contínuo começou a aparecer aquela coisa do rastilho, ali eu comecei a perceber a coisa do rastilho que já tinha acontecido com o mimeógrafo, foi só o primeiro maluco fazer aquilo que veio uma bola de neve, todo mundo fazendo livro em mimeógrafo. E ali a poesia falada também foi a mesma coisa*. Eu falei o “papo de índio” e daqui a pouco veio um com um turbante, vem outro e fala, todos do pessoal da Nuvem, que nem eram os poetas mesmo, mas todos os poetas falaram também. É gozado isso, porque as *Artimanhas* depois no Parque Lage e no MAM, era quase tudo falado, entrava de vez em quando uma percussão e tal, mas só no final que entrava a bateria do Charme da Simpatia e aí virava carnaval. Mas o forte não era a música, era a *poesia falada* mesmo, uns decoravam, outros liam, e tal (grifos meus).

Podemos depreender do relato acima uma espécie de “mito fundador” para aquilo que virá a ser chamado de *Artimanha*, cujos traços fazem lembrar uma experiência ritual: a presença do grupo, “no escurinho”; o ritmo –

o batuque do Cacique de Ramos – ; o transe – as doses de Alert limão; o sacrifício – emblematizado no texto inaugural que Chacal enuncia:

papo de índio

veiu uns ômi de saia preta
 cheiu di caixinha e pó branco
 qui eles disserum qui chamava açucri
 aí eles falarum e nós fechamu a cara
 depois eles arrepetirum e nós fechamu o corpo
 aí eles insistirum e nós comemu eles¹⁶.

É interessante que o primeiro poema dito em público seja um poema canibalístico, em que ordem e poder são sacrificados num só golpe. A língua falada engole a ortografia; o índio engole o branco “de saia preta” que quer empurrar-lhe o pó venenoso. O rito antropofágico se renova, o bispo Sardinha é novamente deglutido, e a poesia sai falando ritmada. A partir do “papo de índio”, conforme relata Chacal, deflagra-se o efeito explosivo do rastilho e o dizer poesia consuma-se como os improvisos em diálogo numa *jam session*. Como se não bastasse, ao final da “cerimônia”, os participantes da Nuvem Cigana e demais presentes saem em desfile com o bloco Charme da Simpatia na contramão da Visconde de Pirajá até o Leblon¹⁷. A polícia prende alguns, que logo são liberados. A carne se fez verbo e nasceu a primeira *Artimanha* da Nuvem Cigana: “rapaziada”, batuque, álcool, poesia, *beats* e índios, carnaval e polícia.

Charles, que não se lembra dos dados históricos tanto quanto Chacal, dá o seguinte testemunho sobre o surgimento das *Artimanhas*:

Eu sempre gostei de ler [em voz alta], eu lia assim pras pessoas e tal, sempre gostei de ler, mas essa coisa... talvez aquele negócio dos americanos, dos *beats*, talvez alguém tenha vindo com isso, não me lembro especificamente como é que foi, só sei que depois que

¹⁶ Chacal, *Muito prazer*, p. 53.

¹⁷ O bloco carnavalesco Charme da Simpatia foi fundado no fim dos anos 60 em Búzios, e muitos dos seus integrantes vieram a participar da Nuvem Cigana.

a gente fez a primeira vez, que eu também não me lembro quando foi, aí o negócio despertou. Foi legal... Porque todo mundo ficava meio tímido, na verdade tinha uma certa insegurança se era bom, se você ia conseguir fazer na frente das pessoas, ninguém é ator, ninguém nunca tinha falado pra público...¹⁸

Nos depoimentos de Chacal e Charles também vemos as principais preocupações dos poetas: como tirar a poesia do livro e do varal, como dizer poesia em público se não se é ator, como vencer a timidez e a insegurança. Ronaldo Santos comenta as diferentes reações dos poetas à situação de falar em público, mostrando o quão dramática esta podia ser:

Inclusive, pra mim, eu tinha muita dificuldade; pra mim, subir no palco e ler um poema era um sofrimento, você não pode imaginar, era um negócio horroroso, eu era muito tímido, tinha que beber bastante, tinha um ritual todo, fazia preparação, tinha que estar sozinho num lugar, falando pra não esquecer, era uma aflição¹⁹.

O que ocorria é que os poetas estavam começando a fazer algo para o qual não tinham um modelo, pelo menos um modelo diretamente identificável. O modelo não estava na literatura, já que a literatura ela mesma não oferecia uma resposta à pergunta “como dizer poesia em público?”. Estaria, possivelmente, em outras artes que se faziam performáticas desde a década de 60, como a música, especialmente a dos tropicalistas e o rock, e as artes plásticas, principalmente as experiências do grupo neoconcreto, do qual se destacam Hélio Oiticica e Lygia Clark.

A dicção do cantor de MPB e rock inspira o poeta, já se havendo transformado em atitude e comportamento, já se constituindo em performance, como se via em Caetano, Gil, Mick Jagger. Em “Caetano Veloso enquanto superastro”, escrito em 1972, Silviano Santiago sinaliza os elementos que deverão informar a recepção do espectador ao cantor no palco, revelando a complexidade da canção encenada: “O corpo é tão

¹⁸ Trecho da entrevista com Charles em 9/1/2002. Os demais trechos não terão referência por se referirem a essa mesma entrevista.

¹⁹ Trecho da entrevista com Ronaldo Santos em 21/1/2002. As demais citações não apresentarão referência por se referirem a essa mesma entrevista.

importante quanto a voz; a roupa é tão importante quanto a letra; o movimento é tão importante quanto a música”²⁰.

O mesmo pressuposto da obra enquanto acontecimento está inscrito nos *Parangolés*, que Oiticica começa a produzir em 1964, e nos *Bichos* de Lygia Clark, apresentados em 1960. Silviano assevera, no mesmo artigo, o sentido dessa arte que se quer performática no campo da produção visual:

A integração arte-vida, arte-cidade, arte-corpo, alarga as possibilidades do objeto artístico, pois o próprio corpo se oferece como criação, o corpo do artista ou o corpo dos outros, dos participantes (não mais simples espectadores). (...) Nesse sentido, seria necessário não só se referir às experiências do teatro de agressão, comandadas por José Celso Martinez, como também às proposições coletivas de Gerchman e Vergara, como ainda às luvas, por exemplo, de Lygia Clark, ou os parangolés com que Hélio Oiticica enfeita nossos corpos. Todos esses *espetáculos*, todos esses novos *objetos*, requerem uma comunhão estreita entre o corpo e a matéria, entre os corpos, as epidermes, se entregando então artista e espectador a uma experiência que ultrapassa os limites prescritos pela passividade com que se olham quadros num museu ou numa galeria²¹.

É no sentido de amarrar as informações trazidas por essas outras artes conjugando artista e receptor por vínculos performáticos que a visão de Ginsberg por Chacal foi tão informativa, sintetizando a associação entre o poeta e o cantor de rock, o poeta e o artista performático. A figura que dizia seus textos de macacão Lee, cabelos desgrenhados e se fazia acompanhar por uma sanfonia e pela marcação com a batida do pé, integrando risadas e blues à sua enunciação dos poemas, certamente remodelava as noções convencionais de poeta e poesia, comprovando que esta também se punha a experimentar a possibilidade da arte inclusiva do corpo, oferecendo-se como acontecimento.

O conteúdo político das performances, inerente não só ao traço “acontecimental” da arte como ao próprio processo de produção independente, se vai tornando mais claro para os poetas da Nuvem à medida que as *Artimanhas* vão acontecendo. Após o “apronto” na Livraria Muro,

²⁰ Santiago, “Caetano Veloso enquanto superastro”, p. 151.

²¹ Id., p. 153.

a primeira *Artimanha* “oficial” ocorreu no MAM, em janeiro de 1976, por ocasião do lançamento do *I Almanaque Biotônico Vitalidade*, uma das principais realizações da Nuvem Cigana²². Agora já havia um roteiro para a performance e um diretor convidado especialmente para a ocasião. Espalharam-se anúncios em cartazes pela cidade, e um público muito grande compareceu. Ao final do evento, uma fileira de policiais com seus cães aguardava os “manifestantes”, tornando o clima, segundo conta Pedro Cascardo, aterrorizante. A solução foi a saída triunfal do grupo, mais uma vez com o carnaval do Charme, que furou o bloqueio dos guardas e desfilou até a Cinelândia. Ainda que a intenção de fazer política não fosse explícita, a própria resposta oficial confirmava a conotação política da *Artimanha*. Charles comenta a propósito do episódio da saída do MAM:

A gente conversava sobre política, mas não foi uma coisa calculada. Nada foi muito pensado assim, foi uma coisa natural, que foi crescendo e nascendo e foi partindo mesmo... Mas quando lançou o *Almanaque* aí teve uma coisa que aconteceu que foi mais violenta nesse sentido. Porque quando a gente saiu de lá tinha uma fileira de cachorros, polícia com cachorros, então deu pra sentir que o negócio estava incomodando. Depois apreenderam o *Almanaque*, aí a gente se tocou que o negócio estava chutando canela, ali começou a incomodar mesmo. Mas a gente não pensou especificamente. Foi uma coisa que foi acontecendo, que foi indo e que vai incomodar vai, vamos embora, vamos fazer, a gente está aqui para fazer bagunça, então vamos fazer bagunça e vamos nessa.

Logo após esse evento no MAM, já nomeado então *Artimanha*, Chacal escreve um artigo-poema-verbete para a revista *Malasartes*, com o título de “*Artimanha*: ardil, artifício, astúcia”, a definição do Aurélio de “artimanha”. Como epígrafe do texto, cita um poema de Torquato Neto²³. Sendo o registro de batismo da *Artimanha*, vejamos o que diz o artigo quase na íntegra:

²² A Nuvem Cigana lançou duas importantes revistas de poesia e artes, denominadas *Almanaque Biotônico Vitalidade*, em 1976 e 1977. Podemos tomar esses almanaques como os manifestos escritos do grupo, sua declaração de intenções.

²³ O poema de Torquato Neto: POETA / MAEDAS / ARTES / MANHAS / DARM / ASDHO / JEDHA / MANHÃ

O texto de Chacal circunscreve com bastante precisão o evento da *Artimanha*: o espaço onde ela ocorre, a razão para a escolha do seu nome – que diz respeito fundamentalmente à forma artilosa de ocupar esse espaço –, e sua função. Parafraseando Chacal, o que temos, então, é a tomada transgressora (daí a *artimanha*) do espaço público vigiado – uma *artimanha* ocorre “no meio da rua”, segundo o poeta – por meio de uma festa (“pernas palcos e vedetes / chicletes chacetes / folia”) que é sempre política (“é comício na cinelândia e na central”, “é denúncia é discurso”, “é 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”).

Os mesmos elementos selecionados por Chacal reproduzem-se, por via de outra imagem, na explicação de Ronaldo Santos para o sentido da *Artimanha*. Ronaldo comenta em seu depoimento sobre a “fantasia” dos poetas – e que eu chamo aqui de utopia – de aliar, em suas performances, a poesia à guerrilha e ao *rock and roll*:

Eu acho que a gente no fundo tinha essa fantasia, de que a gente era um grupo de rock. Isso tinha lá no inconsciente, em algum lugar, eu acho que no fundo o desejo era esse (...). Porque eu acho que ali tinha isso, a gente foi *pop star* por quinze minutos pra meia dúzia de pessoas. Tinha essa coisa, a Nuvem Cigana, os quatro malucos, falavam aquelas coisas e tal, tinha drogas, acho que a inspiração foi essa. E obviamente tinha Ginsberg, tinha os americanos todos, era leitura obrigatória nossa, antologia da geração *beat*, Mayakovsky... No fundo era meio Mayakovsky, meio Mick Jagger. (...) Por outro lado, tinha a fantasia de uma guerrilha, de uma ação relâmpago, a *Artimanha* era isso: você chega, mobiliza as pessoas, antes que dê pra acontecer já acabou tudo, quase um assalto... Então, tinha a fantasia de ser *pop star*, além da de ser um agente político, cumprindo uma ação ali.

Vejam como essas expectativas de sentido por parte dos poetas concretizavam-se numa *Artimanha* real, composta de poesia, outras artes e festa de carnaval.

O eixo central do evento era ocupado pela falação de poemas, distribuídos em *sets* temáticos. Os poemas selecionados para apresentação – os “*best-saids*”, segundo Chacal – obedeciam ao seguinte critério: ter sonoridade e relevância para aqueles que os escutavam. O critério da sonoridade evidenciava a consciência dos poetas de seu material de trabalho, a poesia

falada. O conteúdo considerado relevante abrangia uma gama bastante específica de temas: a cidade em que viviam, o país em que viviam, as instituições com que se confrontavam e a própria linguagem. Esses temas geravam os *sets* da performance, que podiam variar mas em geral constituíam-se de um *set* poético (metapoemas), de um *set* político (com os poemas-crônica, os poemas-manifesto) e de um *set* de poemas ditos de cor (momento de exaltação do significante, da pura sonoridade da língua). O que é muito interessante notar, examinando o repertório de uma Artimanha, é como a poesia ela mesma, e a poesia falada especificamente, é celebrada em textos metapoéticos, apresentando-se como a linguagem eleita daquela comunidade. Anti-pedagógica, anti-panfletária, é a palavra poética *oral* em sua plasticidade que traduz o modo eleito de interferência política.

A recitação de poemas articulava-se com outras manifestações artísticas – teatro, música, áudio-visual –, trazidas pelos convidados dos poetas²⁵, e encerrava-se, via de regra, com o samba do bloco Charme da Simpatia, como relata Messeder Pereira:

Uma presença importante e freqüente em quase todas as 'Artimanhas' é a do Charme da Simpatia. Desta forma, é comum que estes acontecimentos terminem num verdadeiro carnaval, o que está em perfeito acordo com o clima de festa e brincadeira que tanto marca as 'Artimanhas'. Acredito, portanto, que estas 'Artimanhas', não apenas por seu caráter coletivo mas especialmente pelos valores que acionam, sejam um dos pontos mais expressivos do universo que caracteriza a Nuvem Cigana. São, fundamentalmente, uma manifestação da 'vitalidade' que tanto marca o grupo e que ele próprio aponta como sendo sua 'mensagem' central²⁶.

O traçado cuja culminância é o carnaval – que aliava todos os participantes, artistas e público – é mais do que significativo do projeto de sentido da Artimanha: festa e política; guerrilha e *rock and roll*. A presença do carnaval como conclusão da performance sublinha e reforça a celebração da comunidade que percorre todo o evento e que é, na verdade, seu próprio motivo temático.

²⁵ Tal forma híbrida poderia nos fazer pensar nos *happenings*, mas as semelhanças entre os dois eventos são apenas superficiais. Cf. Sontag, "Happenings, an art of radical juxtaposition".

²⁶ Pereira, *Retrato de época*, p. 282.

Podemos dizer que a *Artimanha* realiza, em todos os seus níveis, essa celebração da comunidade. A comunidade se faz visível antes mesmo de os poetas entrarem em cena. Os cenários – de papel celofane, crepom e jornal –, como os descreveu Chacal, que nos fazem pensar no “monumento de papel crepom e prata” de que fala Caetano em “Tropicália” (1967), são o primeiro sinal da assinatura coletiva. Montar um cenário de *Artimanha* era operação que podia durar muitas horas e envolvia o grupo da Nuvem Cigana como um todo. Ao invés de um espaço lembrando o dia-a-dia mecanizado, temos, na *Artimanha*, um ambiente artesanalmente descotidianizado, uma atmosfera de espetáculo, e é aí que se encena aquilo que deveria ser da ordem da rotina – o direito de se estar junto, expressar-se livremente, e, sobretudo, de fazer da linguagem material de criação. Ironicamente, aquilo que deveria ser banal eleva-se ao estatuto de ritual, no tempo finito da festa. Também é em comunidade que a *Artimanha* se realiza: os diversos poetas e seus convidados apresentando-se, escolhendo como “arma” a palavra *falada* – sempre menos universal que a palavra escrita – para cantar aquilo que diz respeito a quem está ali presente. Finalmente, é sob o signo da comunidade estabelecida com os espectadores que a *Artimanha* se encerra, por meio do carnaval do Charme, e essa comunidade partilha algo da sensação de clandestinidade que representava reunir-se naquele momento.

É com base nessas características que entendo a *Artimanha* como performance *hiperbólica*, guardando os aspectos que caracterizam a *poetry reading* dos anos 60 e 70 – a presença do próprio poeta, o poema falado operando em consonância com o livro, o caráter político do evento –, mas explorando-os com radicalidade e potencializando sua produção de sentido².

²⁷ Às *Artimanhas* na Livraria Muro (novembro de 1975) e no MAM (janeiro de 1976), seguiram-se outras, das quais as principais são: em 1976, os lançamentos, no Parque Lage, de *Perpétuo Socorro* (Charles), *A Pipa* (Xico Chaves) e *26 poetas hoje* (Heloisa Buarque de Hollanda, org.), respectivamente. Em 1977, na livraria Muro, o lançamento do Calendário de 1977 produzido pela Nuvem Cigana e o lançamento de *Quampérius* (Chacal), no parque Lage. Também em 77, no Teatro Municipal de São Paulo, ocorreu uma *Artimanha* durante a Feira de Poesia e Arte. Além dessas, o lançamento conjunto no Planetário, em 1979, dos livros *14 bis* (Ronaldo Santos), *Atualidades Atlânticas* (Bernardo Vilhena) e *Coração de cavalo* (Charles).

Repensando o lugar da Nuvem Cigana a partir das *Artimanhas*

Entendendo o que foram as *Artimanhas*, situando-as historicamente, examinando seus repertórios, podemos avaliar com mais justeza o papel da Nuvem Cigana ao longo da década de 70. O grupo, fundado pelo compositor Ronaldo Bastos em 1972, foi basicamente um conglomerado de amigos unidos em torno a diversos fazeres – editorial²⁸, performático, futebolístico²⁹ e carnavalesco – dos quais a poesia tornou-se o principal, o carro-chefe. No espírito de um caos bastante bem organizado, a “rapaziada” encontrava-se semanalmente na casa de Pedro Cascardo, Lucia e Dionísio, em Santa Tereza³⁰, para programar e produzir suas atividades.

Sobre os fazeres da Nuvem, pode-se afirmar que configuravam uma ação ao mesmo tempo afirmativa e reativa. Esse aspecto afirmativo-reativo formatava-se na contracultura – juventude, drogas, poesia, estilo de vida alternativo, ênfase na experiência comunitária – e na utopia encarnada que a contracultura representava em nosso país: fazer face ao regime. Talvez por isso os integrantes da Nuvem não se identifiquem com o rótulo de “desbundados”, no que estou de acordo com eles. Ronaldo Santos esclarece:

Eu nunca consegui ser completamente desbundado. Eu fui mais maluco do que desbundado, porque o desbundado tinha uma desistência. Eu acho que a gente não era desbundado, acho que a gente até gostava dos desbundados, curti os desbundados, se misturava com eles, às vezes ficava meio desbundado, mas essencialmente não era. Nós

²⁸ Até 1979, foram os seguintes os livros editados pela Nuvem Cigana: *Canção de Búzios* (Ronaldo Bastos, 1972), *Creme de Lua* (Charles, 1975), *America* (Chacal, 1975), *Vau e talvez* (Ronaldo Santos, 1975), *Hotel de Deus* (Guilherme Mandaro, 1976), *Rapto da Vida* (Bernardo Vilhena, 1976), *Perpétuo Socorro* (Charles, 1976), *Quampérius* (Chacal, 1977), *Coração de cavalo* (Charles, 1979), *14 bis* (Ronaldo Santos, 1979), *Atualidades Atlântidas* (Bernardo Vilhena, 1979).

²⁹ As peladas no Clube Condomínio (Jardim Botânico) aconteceram desde o final dos anos 60 e foram, segundo Pedro Cascardo, a alternativa encontrada por um grupo de amigos para se reunir já que, depois de 1968, como diz ele, “juntar mais de dois já era formação de quadrilha”. Assim como ocorria com o bloco Charme da Simpatia, muitos dos “peladeiros” vieram também a participar da Nuvem Cigana.

³⁰ Muitas dessas reuniões estão registradas em livro de ata (um caderno espiral) guardado por Pedro Cascardo.

éramos pessoas produtivas, estávamos rodando livro, viajando, me lembro de vários lugares do Brasil que a gente foi pra ler poema.

Adotando um *modus operandi* marcado sobretudo pela informalidade, por um “ir fazendo”, não havia por parte dos integrantes um “compromisso com o novo” – sinal, a meu ver, de modéstia deles. No entanto, o novo se produziu em meio aos fazeres da Nuvem, e creio que a forma mais adequada para pensar a atuação do grupo em sua desobediência criativa, em seu fazer afirmativo-reativo, seja enquanto uma vanguarda, uma vanguarda contracultural.

Peter Bürger, em seu *Theory of the avant-garde*, concebe o papel das vanguardas históricas – e o autor está se referindo ao dadaísmo e ao surrealismo, considerando o primeiro a manifestação mais radical –, como de crítica à *instituição arte*. A instituição arte define-se em duas esferas, uma esfera material – o aparato de produção, distribuição e recepção das obras –, e uma esfera ideológica – a visão de arte dominante em um dado momento. Bürger enfatiza que essas esferas funcionam na base de um acordo e uma de suas preocupações é apontar o quanto a *recepção* das obras é determinada pela visão de arte reinante, que, no caso da sociedade burguesa, corresponde a conceber a arte como domínio autônomo em relação à práxis da vida³¹.

Os meios de crítica à instituição arte em suas duas esferas não se resumem à criação de inovações estilísticas, ou seja, não se restringem ao *conteúdo* das obras:

Os movimentos vanguardistas europeus podem ser definidos como um ataque ao estatuto da arte na sociedade burguesa. O que é negado não é uma forma de arte passada (um estilo) mas a arte enquanto instituição desassociada da práxis da vida. Quando os vanguardistas exigem que a arte se torne prática novamente, eles não estão querendo dizer que os conteúdos das obras devam ser socialmente significativos. A questão não é colocada a propósito dos conteúdos de obras individuais. Antes, relaciona-se ao modo como a arte funciona na sociedade, um processo que é tão determinante do efeito que exercem as obras quanto o é seu conteúdo particular³².

³¹ Bürger, *Theory of the avant-garde*, p. 22.

³² Id., p. 49. Minha tradução.

Com base na discussão de Bürger, torna-se mais palpável o caráter vanguardista da Nuvem Cigana. Por meio de sua ação, o grupo perfazia uma crítica à instituição arte em suas duas esferas. Ao tornar-se um centro independente gerador de obras, dos meios de distribuição dessas obras e de sugestões de sua recepção, a Nuvem Cigana instalava um circuito paralelo de veiculação artístico-cultural, auto-gerido, funcionando com regras próprias; e propunha, conseqüentemente, um novo nexos entre produção e recepção. Aderia, assim, ao projeto vanguardista de resgate da função social da arte por meio de seu modo de existência performático, extensivo a todo o espectro de sua ação: produção editorial, *Artimanhas*, desfiles carnavalescos.

Não podemos ignorar que a contracultura chegando ao Brasil em tempos ditatoriais torna-se para nós um fenômeno muito específico, com maior caráter transgressor do que numa sociedade democrática. Penso aqui na definição de Michel Foucault de “transgressão”, em seu “Préface à la transgression”. Nesse texto, em homenagem a Georges Bataille, uma das contribuições de Foucault consiste em diferenciar a transgressão da pura negação, e a imagem que encontra para expressar o conceito é a de um raio cortando a noite escura. Vejamos:

A transgressão, então, não se relaciona com o limite como o preto com o branco, o proibido com o permitido, o exterior com o interior, o espaço aberto com o espaço fechado de um prédio. Antes, essa relação [da transgressão com o limite] toma a forma de uma espiral que não se extingue com uma infração qualquer. Algo talvez como o raio na noite que, do fundo do tempo, confere uma existência densa e negra a essa noite, ilumina-a desde dentro, do topo ao fundo, e no entanto deve à escuridão a vivaz clareza de sua manifestação, sua singularidade pungente e majestosa, perdendo-se em seguida nesse espaço que marca com sua soberania e calando-se, tendo dado um nome à obscuridade³³.

Se a inserção na contracultura foi uma espécie de escudo protetor, já que os ditos “desbundados” eram mais inofensivos que perigosos para o regime, ela não permitiu a alienação, pois não havia exterioridade

³³ Foucault, “Préface à la transgression”, p. 237. Minha tradução (com apoio da tradução inglesa).

possível ao sistema ditatorial, e nesse sentido a imagem de Foucault ganha aguda pertinência: não se trata de uma relação dentro/fora, legal/ilegal, branco/preto. Por força dos fatos, não estar de acordo significava necessariamente transgredir, e transgredir era viver no “dentro” afirmando uma diferença. Ronaldo Santos traduz de forma bastante precisa em seu depoimento a relação entre vida e transgressão nos anos 70: “nos anos 70”, diz ele, “não se enquadrar no sistema já configurava um flagrante”. A contracultura num regime ditatorial concorre especialmente a ocupar esse lugar desenhado por Foucault de afirmação da diferença, superando o estabelecimento de quaisquer relações dicotômicas. Quando não se pode estar fora, cria-se a diferença desde dentro, e o resultado é, no mínimo, tomando as palavras de Foucault, “dar um nome à obscuridade”. A Nuvem Cigana foi um dos lugares em que se deu nome à obscuridade. Entre o engajamento do CPC e sua coleção de poesia *Violão de Rua* e a Nuvem Cigana, distantes entre si uma década, um enorme abismo separa as concepções de interferência política por meio da poesia³⁴.

Talvez quem melhor tenha caracterizado esse modo não-panfletário, contracultural de fazer política tenha sido Silviano Santiago, em seu texto “Poder e alegria – a literatura brasileira pós-64 – reflexões” (1988). Nesse ensaio, o crítico mineiro afirma que o que caracteriza a literatura brasileira pós-64 é que ela “deixa de apresentar como tema principal e dominante a exploração do homem pelo homem”³⁵, retirando sua substância da “descoberta assustada e indignada da violência do poder”³⁶. Sobre essa confrontação da literatura com o poder, Silviano afirma tacitamente:

³⁴ Os CPCs - Centros Populares de Cultura – da UNE, criados em 1962, fomentavam diversas manifestações artísticas e culturais (poesia, teatro, música, cinema, conferências) e inspiraram a criação da série de livros de poesia intitulada *Violão de Rua – Poemas para a liberdade* (Coleção Cadernos do Povo Brasileiro, Ed. Civilização Brasileira), sob a orientação de Moacyr Félix. Foram publicados três volumes da série (os dois primeiros em 1962 e o terceiro em 1963), que acabou sendo proibida pela censura por ser considerada subversiva. O principal alvo de ataque da poesia participante dos anos 60 era o movimento concretista, considerado alienado da realidade brasileira pelos poetas que se queriam engajados. O tom a orientar essa poesia é grandiloquente e messiânico, e o poeta ocupa um lugar absolutamente idealizado.

³⁵ Santiago, “Poder e alegria”, p. 11.

³⁶ Id., p. 16.

Uma coisa ficou patente: nos vinte anos que sequegem a 64 os donos do poder resolveram pôr as mangas de fora de vez, assumindo como *rosto* algo – o poder conservador – que sempre foi dado como transparente pelos trópicos.

Sabia-se que o poder existia lá fora, mas como falar dele aqui dentro se dele se participava sem participar, se dele não se tinham o rosto e as mãos? A partir de 64, a literatura mostrou que os donos do poder no Brasil têm olhos e ouvidos reais, boca e nariz como qualquer um, mãos injustas e, sobretudo, inteligência para se manter indefinidamente assentados na direção do país. Agora, ou do poder conservador não se participa ou inocente não se é³⁷.

Em suma, explicita Silviano, a partir de 1964 o poder se mostra *encarnado* – com rosto, olhos, ouvidos, boca, nariz e mãos – e para fazer face a esse poder encarnado não produzem mais efeito as estratégias de caricaturização ou as grandes narrativas dicotômicas como a do otimismo *versus* pessimismo. O que logrará resultado será uma forma análoga de encarnação da literatura na vida: “A opção dramática é, de maneira geral, pelos temas que, no particular e no cotidiano, na cor da pele, no corpo e na sexualidade, representariam uma alavanca que pudesse balançar a sólida e indestrutível planificação do Estado militarizado (...)”³⁸.

O único exemplo de obra artística apresentado por Silviano para ilustrar essa tomada de consciência da literatura brasileira pós-64 sobre o rosto do poder é uma canção: “Alegria Alegria”, de Caetano Veloso (1966). Diz Silviano:

Se falta à literatura pós-64, como dissemos acima, o otimismo social que edifica, não se pense que o melhor da produção literária dos últimos anos tenha caído, rastejado, vivido e se alimentado de sombrio pessimismo, interiorizando uma pura negatividade diante dos desmandos políticos da ditadura. (...) Catando palavras no cotidiano (ou: catando feijão, como diria João Cabral de Melo Neto), digamos que na cena pós-64 nem o sorriso nem a fossa, nem o sambinha bossa-nova nem o samba-canção de Dolores Duran. Na cena, a boca de Caetano Veloso, na Tropicália: Alegria! Alegria!³⁹

³⁷ Id., pp. 17-8.

³⁸ Id., p. 16.

³⁹ Id., p.21.

Ainda que Silviano não forneça outros exemplos além de “Alegria Alegria”, os traços gerais descritos em seu texto sobre a literatura pós-64 permitem-nos incluir as criações da Nuvem Cigana no conjunto de obras que tentaram lidar com o poder encarnado, que se geraram a partir da constatação da violência do poder. Se a literatura decide abrir mão de diretivas para passar a afirmar a pura existência, como faz Caetano em sua canção, penso que estejamos em terreno afim com aquele que supus ser ocupado pelo projeto da Nuvem Cigana. Ao optar por um modo de existência performático e fazer-se representar em suas *Artimanhas*, a Nuvem Cigana também encarna e faz encarnar a poesia, no regime mais que corporificado – “olhos, boca e nariz”, como quer Silviano – da temporalidade da festa e do carnaval.

“Alegria Alegria” exemplifica o que Silviano vê de bom na cena literária brasileira pós-64. Sobre essa mesma canção, Augusto de Campos afirma, considerando-a “música-manifesto”:

Furando a maré redundante de violas e marias, a letra de *Alegria, Alegria* traz o imprevisto da realidade urbana, múltipla e fragmentária, captada isomorficamente, através de uma linguagem nova, também fragmentária, onde predominam substantivos-estilhaços da ‘implosão informativa’ moderna: crimes, espaçonaves, guerrilhas, cardinales, caras de presidentes, beijos, dentes, pernas, bandeiras, bomba ou Brigitte Bardot. É o mundo das ‘bancas de revista’, o mundo de ‘tanta notícia’, isto é, o mundo da comunicação rápida, do ‘mosaico informativo’ de que fala Marshall McLuhan. (...) *Alegria, Alegria* (...) se encharca de presente, se envolve diretamente no dia-a-dia da comunicação moderna, urbana, do Brasil e do mundo⁴⁰.

Assim como a canção de Caetano “se encharca de presente”, captando isomorficamente a realidade, a performance torna-se a figura isomórfica dos fazeres múltiplos da Nuvem Cigana. “Eu vou, por que não? / Por que não? Por que não?” não deixa de ser um mote da Nuvem, que se orientou justamente por um fazer ininterrupto, botando na rua o bloco da *Artimanha*, repondo sua linguagem poética no espaço “entre a simbiose com a

⁴⁰ Campos, *O balanço da bossa*, p. 156.

vida e as referências literárias”⁴¹, encontrando na palavra falada seu meio de estar com os pés no chão e a cabeça fora dele.

O que um exame das *Artimanhas* e da *Nuvem Cigana* nos vai mostrando, então, é que somos encorajados a pensar que desde o concretismo apresenta-se-nos uma série de linguagens artístico-literárias inovadoras, não canônicas, constituindo um conjunto em que se têm a vanguarda concreta, a experiência neoconcreta, o tropicalismo e a vanguarda contracultural da *Nuvem Cigana*. A *Nuvem* é o extremo final desse complexo, um projeto artístico-vivencial centrado na poesia bebendo as influências cruzadas de seus antecessores; em oposição, mas ao mesmo tempo em continuidade, com a vanguarda concreta dos anos 50/60⁴². Nesse trajeto acompanhamos diferentes versões da utopia da arte definida em relação ao momento histórico do país: da utopia otimista da modernização à utopia encarnada da transgressão.

Por outro lado, o contato com outras histórias literárias, como a norte-americana e a inglesa nos anos 50, 60 e 70, também nos anima a essa revisão de nossa narrativa dos fatos a ocorrer na poesia brasileira nos 70, fornecendo-nos contextos em que a literatura não se sentiu ameaçada pelo vozerio dos poetas ou pela juventude de alguns deles, antes, pelo contrário, beneficiou-se disso para acrescentar à poesia seu caráter – acredito eu, inerente – de linguagem em acontecimento.

⁴¹ A expressão é de Chacal.

⁴² A aproximação entre o concretismo e a poesia marginal da *Nuvem Cigana*, ainda que intermediada pelo tropicalismo, pode soar quase como uma heresia, já que nos habituamos a adotar, sem nem sempre dizê-lo, como um de nossos principais critérios de apreciação de poemas, o grau de erudição dos poetas. Os concretos são absolutamente bem informados; os marginais seriam os totalmente desinformados. Assim rezou a cartilha dos anos 70, e Cacaso, o principal crítico-narrador da poesia marginal, foi um dos que contribuíram para acirrar a oposição, como quando escreveu o poema : “Havia / os irmãos Concretos / H. e A. consangüíneos / e por afinidade D.P., / um trio bem informado: / dado é a palavra dado / E foi assim que a poesia / deu lugar à tautologia.”

Bibliografia

- BURGER, Peter. *Theory of the avant-garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- CACASO. *Não quero prosa*. Organização e seleção de Vilma Arêas. Campinas: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- CAMPBELL, James. *This is the beat generation*. New York, San Francisco, Paris: Vintage, 2000.
- CAMPOS, Augusto de. *O balanço da bossa e outras bossas*. 5a. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- CHACAL. *Nariz aniz*. Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1979.
- _____. “Artimanha: ardil, artifício, astúcia”. *Malasartes*, nº 3. Rio de Janeiro, 1976, p. 32.
- _____. *Muito prazer*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1997.
- FOUCAULT, Michel. “Préface à la transgression”, em *Dits et écrits*, t. I. Paris, Gallimard, 1994.
- LEE, Robert A. (ed.). *The beat generation writers*. London: Pluto Press, 1996.
- MCLUHAN, Marshall. *The Gutenberg galaxy: the making of typographic man*. London: Routledge, 1962.
- MEDEIROS, Fernanda T. de. *Poesia em performance nos 70: o British Poetry Revival e a Nuvem Cigana*. Tese de doutorado em Literatura Comparada. Orientadora: Cláudia Neiva de Matos. Niterói: UFF, 2002, mimeo.
- _____. “Artimanhas e poesia: o alegre saber da Nuvem Cigana”. *Gragoatá*, nº 12. Niterói, 2002, p. 113-28.
- MOREIRA, Sonia Virgínia. “As alternativas da cultura (anos 60/70)”, em MELLO, Maria Amelia (org.). *20 Anos de resistência: alternativas da cultura ao regime militar*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986.
- MOTTRAM, Eric. “‘Declaring a behaviour’: the poetry performance”. *RAWZ*, nº 1. London, 1977.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal, anos 70*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1981.
- SANTIAGO, Silviano. “Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64 – reflexões”, em *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. “Caetano Veloso enquanto superastro”, em *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SANTOS, Ronaldo. *14 bis*. Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1979.

SCHOFFIELD, John. "Poem 73 and all that jazz". *Akros*, vol. 8 n^o 22, 1973, p. 28-32.

SONTAG, Susan. "Happenings: an art of radical juxtaposition", em *Against interpretation and other essays*. London: Eyre & Spottiswoode, 1967.

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

_____. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia. das Letras, 1993.

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

Recebido em março de 2004.

Aprovado em junho de 2004.

Fernanda Teixeira de Medeiros – "Afiml, o que foram as *Artimanhas* da década de 70?: a Nuvem Cigana em nossa história cultural". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n^o 23. Brasília, janeiro/junho de 2004, pp. 11-36.