
Artimanhas e poesia: o alegre saber da Nuvem Cigana

Fernanda Teixeira de Medeiros

Resumo

No universo da poesia marginal carioca dos anos 70, o grupo Nuvem Cigana destacou-se entre outros motivos pelas performances de poesia que inventou e apresentou entre 1975 e 1979. Essas performances, denominadas Artimanhas, são uma importante via de acesso à obra dos poetas integrantes da Nuvem: Chacal, Charles, Ronaldo Santos e Bernardo Vilhena. A partir de um exame de parte do repertório vocalizado nas Artimanhas, constatamos a presença de uma poética da palavra falada em operação, cujo conhecimento é necessário para que se possa apreciar com a devida acuidade crítica não só os textos poéticos mas também o projeto da Nuvem Cigana como um todo.

Palavras-chave: poesia marginal carioca, Nuvem Cigana, Artimanhas, poética da palavra falada

Nuvem Cigana e Artimanhas

A Nuvem Cigana foi um dos grupos que povoaram o universo da poesia marginal carioca da década de 70. Sua peculiaridade está no fato de ter sido um grupo duradouro (1972-1980) e de ter reunido não só poetas, mas artistas e profissionais de diversas áreas. Em seu regime de auto-gestão, a Nuvem Cigana tornou-se um importante foco cultural de resistência política, emblematizado por seu selo editorial independente e pela comunidade de jovens que produzia performances de poesia, desfiles carnavalescos e peladas de futebol. A prática poético-editorial-vivencial da Nuvem nos fornece um exemplo do que foi a contracultura num ambiente ditatorial latino-americano e do papel atribuído à poesia nesse mesmo ambiente.

Da Nuvem Cigana, interessa-nos, para os fins deste artigo, a poesia de seus autores – Chacal, Charles, Ronaldo Santos e Bernardo Vilhena –, que proponho seja examinada pela perspectiva das Artimanhas, as performances que a Nuvem inventou e realizou durante quatro anos, entre 1975 e 1979. Meu objetivo é, no mínimo, corrigir um equívoco que persiste até hoje – associar as Artimanhas à “poesia marginal” como um todo, ignorando que elas foram parte do projeto de um grupo específico –, e, em última análise, sugerir como a obra dos poetas da Nuvem é melhor apreciada se levarmos em conta que estava apoiada em uma verdadeira poética da palavra falada.

As Artimanhas foram os recitais performáticos que marcavam o lançamento dos livros da Nuvem Cigana. Para além de uma estratégia promocional, esses eventos merecem ser vistos como uma obra de arte autônoma, de construção bastante complexa, em que a poesia era a linha mestra de uma performance que também envolvia teatro, música e exibição de audiovisuais. Os poetas e seus convidados apresentavam-se lendo ou dizendo os poemas de cor, distribuídos em *sets* temáticos. Os cenários eram cuidadosamente elaborados e demandavam a participação de todos os membros do grupo. Finalmente, o evento culminava no rito carnavalesco em que todos – poetas, demais membros do grupo e ouvintes – participavam, com a entrada em cena do bloco Charme da Simpatia¹. Carlos Alberto Messeder Pereira comenta a presença do bloco:

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” central [...] (PEREIRA, 1981, p. 282).

Sobretudo, é importante frisar que as Artimanhas estavam associadas, para os poetas e membros da Nuvem Cigana, a uma utopia: a utopia da interferência política por meio da poesia, que se acreditava tão potente quanto a ação guerrilheira e de tão longo alcance quanto a música do *rock and roll*.

¹ O bloco Charme da Simpatia foi fundado em Búzios em fins dos anos 60, e vários de seus integrantes vieram a participar da Nuvem Cigana. O bloco foi um dos pioneiros nos desfiles de rua da zona sul do Rio de Janeiro.

Tropicalisticamente, essa utopia encontrava sua síntese na festa carnavalesca que concluía as Artimanhas. A idéia de uma comunidade, presente desde a origem do projeto do grupo Nuvem Cigana, surge como um dos motivos temáticos da Artimanha, e esta comunidade se deseja um foco de resistência criativa em meio ao ambiente ditatorial.

A poesia em performance: os *best-saids*

Havia uma seleção de poemas a serem apresentados nessas performances. Cada poeta tinha seus *hits* – ou *best-saids*, como nomeou Chacal –, que compunham o repertório da Artimanha. É sobre parte desse repertório que nos debruçaremos aqui.

O critério de escolha dos autores se baseava no que entendiam pela eficácia do poema, relacionada ao efeito que este produzia sobre o público. Vejamos em que termos os poetas definem essa eficácia, atentando para as expressões grifadas nos trechos de depoimentos² a seguir:

Ronaldo Santos:

Mas enfim, a gente começou a trabalhar pra falar, pensando em **sonoridade**, pensando em **entendimento fácil**, pensando em como **manter a atenção do público**. [...] E acho que tem uma coisa de **crônica**, que as pessoas identificavam com facilidade, e com a coisa do oprimido, no texto. [...] Tinha uma **sinceridade**, uma **verdade** na coisa. Eu acho que tinha muito um saque, entendeu? Uma **concisão**, uma **percepção da realidade** que a gente conseguia expressar de forma concisa, eficiente, de **tocar a outra pessoa**. [...] O parâmetro talvez fosse isso, **o que contém de verdade nisso aqui**, isso não é uma coisa que é desligada do que eu sei, do que eu acredito, do que eu vivi, é a minha **visão de mundo**.

Charles:

Tinham umas coisas meio **manifesto** que sempre funcionavam [...] Eu, na verdade, sempre um pouco que li [em voz alta], uma coisa que até hoje eu faço, eu escrevo e leio, quando tem diálogo, **pra ver se tem ritmo, pra ver se está funcionando**. [...] Então alguma coisa certamente foi influenciada depois que esse negócio [a Artimanha] começou porque tem uns **poemas mais cantados**, com versos mais ... sei lá... você sabia que **aquilo ia bater**, pra provocar umas coisas até, **umas onomatopéias, uns plunct plact zum da vida...**

Chacal:

A gente escrevia do jeito que a gente falava mas não falava do jeito que a gente escrevia, quer dizer, a gente não falava os poemas. Depois, **é como se a poesia da gente estivesse pedindo aquilo**, é como se ela estivesse indicando esse caminho mesmo, que **era a poesia falada, era uma otimização dela, o melhor veículo pra nossa poesia**. Daí que muitas vezes ela pode se tornar meio que insuficiente, meio que pobre, empobrecida no papel. [...] Normalmente se estava meio drogado, álcool, bola, e essa energia é o que eu chamo de **rock and roll**, meio que fora da tua coisa normal, e como o que nos inspirava, sempre nos inspi-

² As entrevistas com os poetas da Nuvem Cigana foram realizadas entre janeiro e maio de 2002, para minha tese de doutoramento em Literatura Comparada.

rou foi o rock, Rolling Stones, Beatles, Hendrix, toda essa cultura, contracultura, digamos assim, era isso que a gente ouvia sem ter banda no palco. Mas era como se fosse isso, a ginga do corpo, a postura corporal, era nessa onda, nessa levada. [...] Por isso que eu comparo os recitais no Parque Lage ao Comício na Central do Brasil, porque eu acho que aquilo é muito mais político que a política explícita, você está mexendo na raiz da linguagem, você está mexendo com uma linguagem não lógica...

Bernardo:

O poema tinha que ter ritmo e sentido político.

O que inferimos a partir das explicações fornecidas pelos poetas é que a eficácia do poema está relacionada ao seu som e à sua mensagem, e esses dois fatores concretizam-se simultaneamente, sendo por vezes indistinguíveis, como no caso de Chacal. O poema terá de ter "sonoridade", "plunct plact zum", "ginga", "levada rock and roll", "ritmo"; e também terá de ser crônica, manifesto, terá de ter sentido político e expressar uma visão de mundo verdadeira. É sob o signo de um duplo compromisso que o repertório será selecionado: um compromisso estético com a palavra falada e um compromisso ideológico do poeta com a comunidade.

Vejam os dados da sonoridade. A linguagem dos poemas trabalha seu material fônico lúdica e criticamente por meio de estratégias diversas: jogos lexicais orais, emprego de ritmos populares, incorporação de dialetos específicos, invenção de sintagmas inusitados criando surpresas semântico-fonéticas, e, finalmente, por meio da exploração do efeito de *nonsense*. Além disso, os poetas investem sobre esse material com estilos de oralização peculiares, adotando formas reiterativas de vocalização, improvisando, fazendo-se acompanhar por instrumentos musicais, tornando-se, enfim, cada vez mais poetas *performers*, chamando atenção para sua arte oral, seu ofício.

Quanto ao que chamei de compromisso ideológico do repertório, observemos as direções que os autores apontam: a do poema enquanto crônica, a do poema enquanto manifesto, a do poema com sentido político. Para que o poeta se insira naquela comunidade, ele deve ser não só um artista do som, mas um "jornalista" e um militante. Deve ser capaz de tratar com sua palavra criativa dos assuntos que fazem parte de sua vida e da vida da comunidade a quem se dirige: a cidade em que vivem, o país em que vivem, as instituições com que se confrontam e a própria linguagem.

O poema é o veículo de expressão dos temas que inquietam o poeta e a comunidade mas nunca deixa de apontar para si como poema. As tensões, a dinâmica e a criatividade do poema permitem que esses assuntos sejam tratados como questões abertas e não como problemas para os quais o poeta indica uma solução. É justamente por meio do discurso em que, por definição, a palavra ganha liberdade máxima – a poesia – que se falará daquilo que se julga relevante social e politicamente.

É no papel de *poeta* que o poeta deseja integrar-se na comunidade, e de poeta que faz poesia falada. Se a poesia é linguagem de invenção, a poesia falada é linguagem de reinvenção permanente ao permitir o improvisado, a mobilidade, ao invocar a co-autoria. Postando-se num ambiente

veementemente festivo, sendo poeta da palavra falada, o poeta teatraliza seu pacto de eficácia com o público, esquivando-se às condutas panfletárias e pedagógicas. Coloca-se, desde a escolha do ambiente à escolha de sua linguagem, como anti-pedagogo; porque é poeta.

Se o poeta é antena da raça, os poetas da Nuvem perceberam que àquela comunidade interessava não só falar *sobre* – sobre si, sobre os temas que a inquietavam – mas fazer uso da plasticidade mesma do falar poético como via de afirmação de seu caráter de centro gerador de novidade, derivando daí sua qualidade de foco de resistência.

Ao examinar alguns dos *best-saids* indicados pelos poetas, minha intenção é sublinhar no repertório os pontos em que se assenta a poética da palavra falada que caracteriza a poesia da Nuvem e que a Artimanha evidencia. Nessa poética, encontramos a um só tempo uma proposta política e metapoética. Discute-se quem é o poeta, o que é a poesia, a relação da poesia com a realidade e, finalmente, a própria palavra falada e a performance. Respeitando a divisão em *sets* das Artimanhas, teremos aqui três *sets*: o poético; o político; o (dito) de cor. A divisão é artificial, uma vez que representa em separado instâncias operando de fato em conjunto na Artimanha, como observaremos nos poemas.

O set poético:

Nos metapoemas falados nas Artimanhas, o poeta aparece como um típico poeta da modernidade: auto-irônico, consciente do seu lugar de pária, mas ao mesmo tempo de figura necessária ao mundo. A poesia também é vista de modo ambivalente, ao mesmo tempo banal e solene. Por vezes ostenta uma relação tensa com a vida, demarcando campos distintos e conflitados para a linguagem e a experiência. Passemos aos três poemas selecionados, de Charles, Chacal e Ronaldo Santos, respectivamente.

Este primeiro *best-said*, escrito por Charles, contém o que podemos considerar as linhas gerais da poética da Nuvem:

a poesia alimenta revoluções
 é o viralata 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)

O poema de 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 “viralata 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”.

Coerentemente com a poesia utópica e viralata que faz, o poeta é também uma figura sem *pedigree*, porém ousada; um palhaço que arrisca

vãos altos porque pensa que tem a cabeça de borracha. A figura do palhaço nos interessa aqui, e é Silviano Santiago, em "Caetano Veloso enquanto superastro", quem nos ajuda a explorar uma de suas linhas conotativas. Silviano discute a adoção da imagem de Chacrinha pelos tropicalistas e a compara com a eleição, pelos antropófagos de São Paulo, do palhaço Piolin como imagem da própria "agressividade burlesca" (SANTIAGO, 1978, p. 149). Comenta, em seguida, sobre o sentido dessa adoção do "velho guerreiro" e "velho palhaço" por Caetano e Gil:

os tropicalistas buscavam em Chacrinha, num primeiro e definitivo gesto de desautomatização cultural, o elemento que poderia criar uma atmosfera ideal e proliferante de não-seriedade, de descompromisso com as forças da intelectualidade oficial brasileira. [...] A imagem de Chacrinha e a descoberta da TV foram acompanhadas por um significativo movimento de valorização do Brasil, movimento este que, em última instância foi o responsável por um estranho e inédito movimento cultural. De repente descentralizou-se a cultura brasileira da cultura institucionalizada, da cultura aceita e aplaudida pelos 'intelectuais' e pelas universidades, pelas academias de letras e pelos suplementos literários. Transferiu-se o interesse para o humilde e o marginalizado até então pela cultura sofisticada dos grandes centros. (SANTIAGO, 1978, p. 149)

O palhaço tinha simbolizado uma figura de libertação e síntese em dois momentos importantes da cultura brasileira, com os quais a poesia da Nuvem Cigana vai dialogar: o modernismo e o tropicalismo. É significativo, então, que ele figure no metapoema de Charles como imagem do poeta, apontando uma linhagem de preocupações da qual o projeto da Nuvem participava: como dialogar com o momento em que se vive, no país em que se vive?

O palhaço não é nem vilão nem mocinho, e atrai simpatia justamente por isso, porque seu lugar escapa a uma visão dicotômica, reiterando uma das posições do artista privilegiadas em nossa cultura: a do artista crítico. O que o poema reafirma é a validade do ponto de vista enviesado, não heróico, para abordar o lugar em que se vivia, e sobretudo o momento em que se vivia. Lugar e momento em que estavam agudizadas as contradições que os tropicalistas tinham ajudado a tomar como traço característico do país.

No entanto, posta ao lado da poesia viralata, no poema de Charles, a figura crítica do palhaço adiciona uma imagem chaplinesca às suas ressonâncias modernista e tropicalista. Carlitos e seu cão, melancólicos aventureiros, também falam desse poeta e dessa poesia que entram na cultura como "marginais"³. Mas não é a "agressividade burlesca" nem a prerrogativa da vítima que dão o tom ao poema; antes, numa combinação das duas coisas, percebemos a auto-ironia moderna.

Há uma série de imagens encontradas em metapoemas dos demais autores da Nuvem que refletem essa auto-ironia: o poeta se apresenta como um "cagão"⁴, um "maldito vagabundo"⁵, "não tem a mulher que quer"⁶. No extremo da desgraça, pode chegar a ser um "orfeu fudido", "chorando que nem criança", como vemos no seguinte *best-said* de Chacal:

³ Charles e Ronaldo negam tacitamente o rótulo de "poeta marginal". Charles comenta com ironia: "Até onde eu saiba a gente nunca matou ninguém nem nunca roubou ninguém". Chacal reconhece o rótulo "poesia marginal" como "bem sacado" ainda que limitador, um rótulo que funcionou bem como estratégia de marketing.

⁴ Charles, "fui na rua" (poema sem título), in *Perpétuo Socorro*.

⁵ Ronaldo Santos, "sou poeta" (poema sem título), mimeo.

⁶ Charles, "o poeta é um atravessador de paredes" (poema sem título), in *Creme de Lua*.

desabutino

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 calípsio 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". Chacal dizia que nas Artimanhas os poetas não "declamavam", mas "reclamavam" poesia. É um lamento raivoso o que vemos no poema, em que o poeta desafia sua própria existência na "idade do rock", sem interlocutores sequer virtuais apesar dos 527 orelhões espalhados "na cidade do arrepio". A voz do poeta "à beira de um calípsio neurótico" tem um quê de mal do século, celebrando no poema vigoroso sua presumida falência lírica.

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". É no terreno do paradoxo que o poeta se identifica, trazendo de volta à tona a imagem do palhaço que pensa que tem a cabeça de borracha.

No próximo metapoema, de Ronaldo, que não "reclama poesia" mas reclama da poesia, não veremos o poeta como "o cara que se cobre de pena e letras lentas", tal qual figurado em "desabutino". Veremos explicitamente o poeta da palavra falada, que se mostra duvidante da palavra escrita, ciente de que esta não lhe basta. Dúvida é um tema central no poema, e ocupa nele um verso inteiro, em forma verbal e assertiva:

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 uma tensão entre linguagem e experiência, atenuada por meio da oralização. O poeta duvida *oralmente* da palavra escrita, conferindo verossimilhança à apologia ao beijo na boca, à língua no ouvido. A sensorialidade que o poema exalta encontra um veículo mais fiel no

poema enunciado, que também depende de língua, boca e ouvido para se realizar.

A poética da Nuvem vai se desenhando conforme o padrão acidentado exposto no poema de Charles e ecoado em "desabutino" e no texto de Ronaldo. Há uma tensão entre extremos, que acomete poesia e poeta: entre o grande e o mínimo, o necessário e o inútil, a potência e a limitação. É um estatuto ambivalente e paradoxal o que o poeta atribui a si e a seu discurso, estabelecendo-se aí um certo contraste com a postura assertiva dos *performers* no palco e com o ambiente festivo da Artimanha. O que equilibra esse contraste é a própria teatralidade obtida por meio da transmissão oral do poema. É a palavra falada que confere plasticidade dramática ao que se diz, permitindo que o palhaço dê seus vôos altos e leve tombos sem qualquer pudor, que o poeta abandonado tenha dezenas de pessoas com quem falar, que o poema duvide de si mesmo. É nesse jogo que a situação da performance se consuma e que o poeta entra em cena, enquanto *personagem*: "A poet, in any case, is a role himself, and when any man performs in public he reveals himself as composer and performer." (MOTTRAM, 1977, p.). O pacto que estabelece com o ouvinte é antes teatral e poético que confessional ou autobiográfico. O ouvinte está convocado a participar da cena.

A voz falada confirma-se como antídoto contra o personalismo individualizado, fato que fica reforçado pela adoção de um tipo por cada poeta⁷. As vozes provêm de personagens, e esses personagens são poetas. "Não se assina nada de viva voz", diz Paul Zumthor (ZUMTHOR, 1997, p. 244). O poema precisa ser "assinado" coletivamente; transfere-se para o espectador a tarefa de completar seu sentido, de decidir sobre o resultado final da soma de todas as partes que agora o integram: o texto, o poeta que fala, o ambiente.

O set político:

a) os poemas-crônica

A cidade do Rio de Janeiro é outro tema presente na Artimanha, sobretudo nos *best-saids* de Ronaldo Santos. Vejamos dois deles, atentando para a adequação entre imagens, linguagem e temática:

copacabana
princesinha traída
aída cúri currada
despencada de um trigésimo andar de alumínio e mármore
estatelada no calçadão gelado destes tempos modernos
sem que só uma mariposa
ronde o cadáver sob tuas luzes de mercúrio
carregado nos braços musculosos de um
travesti intoxicado
velado pela ausência de todos os cafajestes
nessa cerimônia falsa de classe média

eu
choro inconsolável
pelo teu colar de pérolas roubado
(Ronaldo Santos, in *Almanaque Biotônico Vitalidade 2*, 1977)

⁷ Segundo informa Claudio Lobato, artista plástico integrante da Nuvem Cigana, nas Artimanhas "cada poeta fazia um tipo. 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." (depoimento escrito, março/2002).

cartão postal

o rio é lindo
 o pão daqui é uma pedra de açúcar
 a carne não sangra, o corte não dói
 sempre amanhece
 o morro está infestado de bandidos e ratos
 tem um quartel da polícia no fim da escadaria
 à direita

do outro lado, crianças brincam no lixo
 o nome é bonito
 Santa Marta
 um beijo

(Ronaldo Santos, in *Almanaque Biotônico Vitalidade* 1, 1976)⁸

O que Ronaldo nos mostra em seus poemas é uma cidade desidealizada, rondada pela decadência, de realidade complexa e múltipla. Os temas abordados – Copacabana; a cidade cartão-postal e seu avesso – dialogam com mitologias em vias de extinção, com as quais o poeta se relaciona ora nostálgica, ora ironicamente.

Copacabana é a ex-princesa, absolutamente identificada, aos olhos do poeta, com a jovem assassinada. O que sobrou do *glamour* do bairro foi uma frieza lapidar – das esquadrias de alumínio, do mármore, do calçamento gelado e do cadáver de mulher que repousa sobre ele. Habilmente, o poeta funde as duas princesinhas traídas por meio do colar de pérolas roubado da vítima, quando, na estrofe final, desloca o interlocutor inicial, Copacabana, para Aída Cúri. O tom lírico do poema, coroado por esta última estrofe, dialoga com o samba-canção que escutamos ao fundo (“Copacabana, princesinha do mar, toda manhã tu és a vida a cantar”...), não deixando findar por completo a mitologia do bairro, e conferindo, simultaneamente, uma dolorida ironia a toda a cena.

Em “cartão postal”, novamente temos um bom jogo de adequação da linguagem ao tema. No curto espaço de um cartão-postal, e com a linguagem telegráfica que o caracteriza, a beleza das montanhas que compõem a paisagem da Cidade Maravilhosa mostra-se também parcial, fragmentada, revelando-se como *habitat* de bandidos e ratos, polícia e crianças brincando no lixo. A doçura do pão de açúcar amarga na nojeira, e o poeta, fazendo as vezes de turista desavisado, trata com aparente naturalidade a cena, disposto a descrevê-la tal qual ela se apresenta. Num outro bom desfecho, de ironia ainda mais fina que no poema anterior, o nome “bonito” do morro – Santa Marta – revela-se também uma farsa, mostrando que o que se vê nessa cidade tem sempre pelos menos dois lados.

b) os poemas-manifesto

O poema a seguir é aquele que Charles considera seu principal sucesso nas Artimanhas:

meu ginásio

naquele tempo os tarados dos jesuítas tentavam me convencer
 [que prazer e pecado era um pega colado
 as estrelas fizeram voltas e as pontas limpavam os dentes
 meu uniforme pesado criou asas

⁸ Este poema é publicado no *Almanaque* como texto de um cartão-postal, escrito à mão e selado. Na foto que traz o verso do postal com o poema, este está apoiado numa esquadria de janela em péssimas condições, com vidro quebrado e madeira muito velha, fazendo-nos pensar na locação da favela. A versão original publicada em 1976 é ligeiramente diferente desta que Ronaldo me forneceu agora:

o Rio é lindo
 o pão daqui é uma
 pedra de açúcar.
 a carne não sangra
 e o corte não dói.
 tudo se esquece
 o morro está infes-
 tado de bandidos e
 ratos
 tem um quartel da
 polícia no fim da es-
 cadaria
 à direita
 que jeito?!
 o nome é Santa
 Marta.
 um beijo.

lambeu como balão
 nu de bonezinho aprendi a assobiar
 fui passear camelos no deserto do passado
 batinas ásperas e fedorentas passaram a ser um pesadelo
 [quase esquecido
 assim como os olhos esbugalhados de um dos fanáticos
 que vinha em nome do estado de graça passar a mão na minha
 [perna
 garanhão gordalhudo e suarento
 filho da puta
 (CHARLES, *Coração de Cavalo*, 1979)

Relatando um problema típico da temática do conflito de gerações – a repressão escolar – Charles possivelmente estaria fazendo eco a diversas experiências semelhantes às dos que o escutavam. Ex-aluno do colégio Santo Inácio, Charles relata que entre as piores memórias de sua vida estão os tempos de escola. Mas não é no estilo direto da letra da canção “The Wall”, de Pink Floyd (“We don’t need no education / [...] Teacher, leave the kids alone”) que o poeta se expressa. É na forma de um pesadelo que ele fala de seu ginásio, explorando o grotesco dos sonhos ruins e a leveza de imagens que só se produzem em sonhos bons. A descrição pesadamente adjetivada dos “tarados dos jesuítas”, com uma carga de sensorialidade que torna viva a experiência do nojo – batinas ásperas e fedorentas, aspecto gordalhudo e suarento, olhos esbugalhados –, contrasta com as imagens de inocência forjadas pela memória: o uniforme que cria asas e voa como um balão, o menino nu de bonezinho a assobiar. A passagem do tempo é relatada com beleza, por meio da imagem das voltas das estrelas.

Charles tinha um estilo próprio de dizer os poemas nas Artimanhas: gritava, falava em tom irado, mas também arrancava risos da platéia com suas combinações lexicais inusitadas. Essa sua *persona-performer* coaduna-se bem com seus textos: Charles é um poeta sério, de temas sérios, e sua linguagem é brincalhona, por vezes hiperbólica, buscando agarrar o espectador pelos ouvidos.

Se Charles é aquele que aposta nos poemas-manifesto como os mais eficazes e defende a sonoridade em termos da produção de “onomatopéias” e “plunct, plact, zum”, como disse, confirmamos, ao observar seus textos, que ambas as coisas são uma só. A sonoridade de que Charles fala é uma sonoridade de impacto, uma sonoridade de efeito retórico. A linguagem de Charles é toda informada pela dupla preocupação de escolha da imagem precisa e da potência sonora do termo.

A experiência amorosa também poderá ser retratada no regime do manifesto – baseado no impacto fonético-semântico –, em que a passionalidade se transforma numa produção desenfreada de imagens inusitadas:

rastafarian descabeluda
 penetrastes em meu coração como um tatuí
 oh gelatinosa situação
 nem cinema nem televisão
 nenhum visual apaga a imagem cavalgar da tua presença
 ah que agradável sensação de mau [sic] estar

você e aquele asno transmitindo medíocres novelas dentifricias
 trocando perdigotos em débeis discussões
 em tristes complementos tipo jean manzon
 sarta dessa gaiola
 vem fazer teu clássico na minha escola
 vem colorir esse triste cinzol que me tonteia
 lança teu perfume embriagador sobre meu nariz de palestino
 [desterrado
 que nesse encontro romantic tropical line
 chuvas de confeti e serpentina afogarão e enforçarão todos os
 [ressentimentos
 e nenhum jiló murcho azedará nossa salada frugal colorida
 [apaixonada

(CHARLES, *Coração de cavalo*, 1979)

As imagens amaneiradas ("gelatinosa situação"; "novelas dentifricias"; "imagem cavalari da tua presença"; "jiló murcho" etc.) traduzem uma corrida ao termo justo, que parece se tornar tão mais justo quanto mais sonoro: "rastafarian descabeluda" é puro gozo verbal no verso surrealista, misto de vingança contra a amada que o trocou por outro e invocação exclamatória da "dita cuja". A ambigüidade do desejo e a raiva de homem traído é o que inspira, neste poema, a criação das imagens verbais, em que mais uma vez vemos o recurso ao contraste sério-cômico – "penetrastes em meu coração como um tatuí" – e à auto-ironia – "lança teu perfume embriagador sobre meu nariz de palestino desterrado".

Nesteset político da Artimanha imaginária que descrevo, a relação que o poeta trava com o social – a cidade, as instituições e a linguagem – nos mostra sua ética: sua função é a de comentar crítico, porém esse comentar crítico é um poeta. A dicção lírica que já se anunciara – ambígua em potência e precariedade, abarcando o solene e o banal – se põe em ação agora, e não se contenta em narrar e relatar. A linguagem e sua materialidade fônica trabalham junto com o conteúdo na produção do sentido dos poemas, que também se querem crônicas, manifestos, protestos.

Oset (dito) de cor:

Num contexto em que se vai configurando uma poética da palavra falada, é natural que ela mesma se celebre. Os poemas desteset são aqueles que me parecem mais especificamente realizar essa celebração, fornecendo-nos uma metapoética da poesia falada.

No poema a seguir, veremos um misto de influências oswaldiana e concretista aproveitadas de forma bastante inteligente na vocalização:

Já que sou brasileiro
 Jackson do pandeiro
 Jack soul brasileiro
 Jack som do pandeiro
 (Bernardo Vilhena, *Atualidades Atlânticas*, 1979)⁹

Um dos poucos poemas curtos falados na Artimanha, o "Já que sou" era dito acompanhado de pandeiro, e repetido em *ostinato*. A exploração de células mínimas, geradas a partir de pequenas variações jogando com o nome "Jackson", cria uma estrutura breve em que a leitura reconhece à primeira

⁹ Todos já ouvimos este poema na voz do cantor e compositor Lenine. Segundo Bernardo, isso se deve a um plágio, noticiado pelo jornal *Folha de São Paulo*.

vista o ponto de discussão do poema – as relações entre “já que” e “jack”; “sou” e “soul”; “son” e “som”.

Na audição, no entanto, aquilo que era visível se problematiza, pois os quatro versos do poema, por um caso de homofonia ou quase homofonia, reduzem-se a dois. É preciso pensar o poema, então, em sua versão escrita e em sua versão falada, e finalmente a relação entre as duas.

No âmbito do poema escrito, que relações se estabelecem entre os pares apontados acima? Começemos pelo par brasileiro/pandeiro, único que escapa ao jogo homofônico. As palavras rimam e concluem, alternadamente, cada verso. A identidade nacional parece ser afirmada pela música “típica”, uma vez que o pandeiro é instrumento clássico do samba e do coco. Todavia, essa associação é atravessada pela discussão posta em cena pelos outros pares, em que se tem uma equivalência fonológica entre uma partícula em português e outra em inglês.

A discussão sobre o comércio entre o local e o estrangeiro encontra no apelido artístico de um cantor de cocos – Jackson do Pandeiro (nascido José Gomes Filho) – sua síntese maior. Daí percebemos partir o jogo verbal do poema: “Jackson” transforma-se em “Já que sou”, originando o movimento lúdico do texto.

Pensemos agora nesse poema sendo falado. Toda a discussão que nos é dada a ler com os olhos é posta à prova no evento da vocalização, uma vez que os pares contrastivos sou/soul, son/som, Já que sou/Jackson etc. convertem-se, por sua homofonia ou quase homofonia, em duplas de partículas idênticas ou quase idênticas. Sonoramente, o poema passa a ter dois versos somente, “Já que sou brasileiro” (ou “Jack soul brasileiro”) e “Jackson do pandeiro” (ou “Jack som do pandeiro”); versos que se relacionam de múltiplas maneiras. Por exemplo: podemos tomar o primeiro verso como oração subordinada causal de uma principal que seria o segundo verso, ainda assim com um esforço de adequação sintática, imaginando um verbo elíptico no segundo verso. Teríamos algo como: “já que sou brasileiro, (sou) Jackson do pandeiro”. A mensagem seria a de que ser brasileiro corresponde a ser como Jackson do Pandeiro, ao mesmo tempo local, cantor de música típica, e estrangeiro, em função do nome. Uma outra leitura possível é tomar o primeiro verso como uma subordinada causal sem oração principal, e o segundo verso como um vocativo, como se se travasse um diálogo com Jackson do Pandeiro e se interrompesse uma explicação que se começara a fornecer-lhe: “- Já que sou brasileiro, Jackson do Pandeiro...”. Mas qual seria a continuação do período?

O espectador é instigado a criar junto com o poeta, decidindo-se, em sua audição, pelo sentido do texto. Dependerá, ademais, do *performer*, no evento da oralização, desfazer a homofonia pronunciando as palavras de modo que se lhes possa atribuir o significado percebido no texto escrito, mas não se garante que ele vá fazê-lo. Recebemos, assim, sobretudo, um jogo de ritmos entre as palavras, e aquelas que não se submetem à homofonia, “brasileiro” e “pandeiro”, conformam o tema aberto do poema, que é na verdade uma pergunta: que relações é possível estabelecer entre essas duas idéias? Tanto em sua versão escrita quanto em sua versão oral, é nessa pergunta que o poema parece insistir, complexificando a resposta seja pela

visibilidade do problema no texto escrito, seja pela inconclusividade que os versos apresentam no poema vocalizado.

Jabú

jabuticaba jabuti jaburú jabuco
 que é a corruptela de joaquim nabuco
 tudo jabuca todos jabam ou jabortam
 inda mais quando tão com vontade de
 jabutir ou jaburar
 quampérius jogava com jadir na zaga
 do jabaquara já vai jaca
 zagarreava jabaculejava zarababava
 no jaleco do avante vavá
 e como era javali talvez jamantão
 não dava colher prá nenhum vadio
 nenhum valente nenhum valete
 nem vascaíno quampa era jabú
 jamaicano jamais violento
 e sempre jabú porque uma vez jabú
 sempre jabú jabú jaburú jaboatão
 lalando samba canção....
 (CHACAL, *Quampérius*, 1977)

Chacal busca algo da perícia oral do embolador, exibindo seu tino de trovador¹⁰. Não esconde que bebeu na poesia dos concretos o caráter verbivocovisual da linguagem. Não esconde, tampouco, que nos quer fazer pensar no poeta repentista popular. Chacal introduz em sua poesia o caráter criativo da linguagem a partir de sua materialidade de significante, e explora isso ao máximo na performance.

Este é outro poema que contém dois poemas, um escrito e um oralizado. Começamos pelo escrito.

Há, em meio à profusão dos significantes, um mínimo enredo, que nos conta a estória de Quampérius – personagem do livro que leva seu nome – ou “Quampa” em sua versão jogador de futebol.

Quampérius jogava futebol na zaga do time “jabaquara já vai jaca”, e nesse time, formado sob o signo do “j”, Quampérius transformava-se em “jabú” (“quampa era jabú”, verso 13), adequando-se à lógica fono-nominal de seleção de jogadores: “jabuticaba, jabuti, jaburú, jabuco” (verso 1) e “jadir” (verso 6).

O time adversário era formado sob o signo do “v”, e tinha em sua escalação o “avante vavá”, e jogadores caracterizados como “vadio”, “valente”, “valete”, “vascaíno”, “violento”. Nessa estória, Quampérius dava trabalho ao “avante vavá” –, “zagarreando”, “jabaculejando” e “zarababando” o adversário – sem jamais agir com violência porque, justamente, Quampérius era “jabú”.

Percebemos, então, que “jabú”, palavra inexistente que orienta a formação do time de futebol de Quampérius e que o caracteriza no poema, designa o jogar sem violência, jogar num estilo inventado, impossível de descrever a não ser inventando também termos, como “jabaculejando” e “zarababando”. “Jabú” define uma ética, a da criatividade, e é sob essa égide que o time de futebol “jabaquara já vai jaca” se comporta.

¹⁰ Em seu ensaio “O avião brasileiro”: análise de uma embolada”, Elizabeth Travassos comenta que a embolada é um gênero poético-musical e tem um texto cheio de aliterações e onomatopéias. Sua dificuldade de dicção “transforma o canto em um jogo de destreza vocal que desvia a atenção do ouvinte do conteúdo semântico para o ‘valor sonoro’ das palavras.” (TRAVASSOS, 2001, p. 91).

Passemos ao poema oralizado. Quem apenas o escuta, meio estonteado pela proliferação das aliteraões, pelas palavras inventadas, pelo ritmo do texto, dificilmente poderá discernir-lhe a pequena narrativa. O que o Chacal *performer* faz conosco é possivelmente o que Quampérius faz com o “avante vavá”: dribla, engana, dá banho, dá lençol, passa a bola por debaixo das pernas, hipnotiza sem violência, com elegância jamaicana, e cumpre sua função defensiva de zagueiro. Se o “gol” da escuta é um entendimento lógico do texto, Chacal nos dificulta ao máximo marcá-lo. A ética “jabú” – a da pura criatividade que não tem nome pronto – é aquilo que quer nos transmitir, impelindo-nos a embarcar na poesia-arte.

Essa ética “jabú” é o que faz proliferar no texto uma série de procedimentos de invenção lexical. Transforma-se em radical da qual se terá uma derivação arbitrária de termos entre os quais o único elo é de caráter fonético, como se vê no primeiro verso: “jabuticaba jabuti jaburú jabuco”. Com a mesma liberdade com que cria uma etimologia sonora com “jabú”, Chacal inventará verbos – “jabucar”, “jabar”, “jabotar”, “jabutir”, “jaburar” – também derivados do radical imaginário. Finalmente, “jabú” é também adjetivo, o adjetivo que caracteriza Quampérius, e tem seus aumentativos em “jaburú” e “jaboatão”.

Este é mais um poema que se transforma ao ser vocalizado, dificultando a apreensão lógica do espectador, obrigando-o a embarcar no *nonsense* aparente conduzido pelos sons.

Finalizando este *set* e também a exposição do repertório, vejamos um *best-said* de Chacal que resume as bases do compromisso dos poetas com a palavra falada:

uma
palavra
escrita é uma
palavra não dita é uma
palavra maldita é uma palavra
gravada como gravata que é uma palavra
gaiata como goiaba que é uma palavra gostosa
(CHACAL, *América*, 1975)

Chacal recita esse poema até hoje. Comenta que foi aprendendo a dizê-lo com o tempo, e a forma final a que chegou foi a de repeti-lo várias vezes, acelerando o andamento a cada passagem, até que o texto se transforme em puro som. É importante registrarmos experiências como esta pois elas confirmam o quanto a performance é também momento de composição e o quanto de homologia semântico-sonora se pode produzir por meio da oralização.

“Uma palavra escrita” é emblemático do que está a ocorrer na Artimanha, por diferentes motivos. Em primeiro lugar, pelo que acabo de relatar: o fato de ele ser um poema móvel, passível de improvisação, tirando partido da oralidade. Em segundo lugar, pela dupla visada que comporta. Inicialmente, faz-se uma defesa tácita da poesia falada, ao afirmar que a palavra escrita, não dita, é maldita. Em seguida, no entanto, o poema dá uma virada puramente sonora, abrindo mão do conteúdo algo solene que vinha ostentando. O termo “gravada” se desprende do sintagma “uma palavra

gravada", que fazia parte da argumentação inicial, para ser associado à palavra "gravata", e ambos, agora puro significante, são palavras gaiatas e gostosas, como a palavra, que também é fruta, "goiaba".

É como se de repente o poeta se deparasse com a palavra enquanto puro corpo sonoro, e, ao invés de prosseguir amaldiçoando a palavra escrita por meio de um circunlóquio, atacasse diretamente o problema: a palavra precisa ser dita porque tem sabor, porque permite uma liberdade lúdica. E o poeta se entrega, assim, ao sabor dos fonemas, descobrindo palavras gaiatas e gostosas, repetindo o poema como se para degustar seu paladar de rimas e ritmo – que já estavam colocados desde o início do texto, antes mesmo de o poeta "descobrir" o puro som. A reiteração do poema na performance, até que se diluam suas palavras tornando-se ele poema sonoro, performatiza sua idéia central, em que se migra do discurso *sobre* para a atuação.

Se entendemos a palavra falada e o modo assertivo de enunciá-la que caracterizava os poetas como libertação de um eu individual para a entrada no campo dos jogos teatrais da performance, como elemento parceiro dos conteúdos, como signo de liberdade por intermédio do qual a palavra se desfaz de sua tarefa operária de comunicar para passar a inventar, temos no *set* (dito) de cor a celebração justa desta arma poderosa, instrumento da militância da Nuvem Cigana.

Concluindo

O repertório selecionado pelo critério da eficácia junto ao público conforma um todo bastante representativo do que se pode entender como o motivo das Artimanhas da Nuvem Cigana: a celebração da comunidade em festa, num momento em que a própria experiência da comunidade – que deveria ser da ordem do banal, do rotineiro – transformava-se em experiência de exceção ou em possível transgressão. A poesia falada entra em cena como signo da liberdade criativa e coloca, diante de nós, as bases em que deseja ser recebida: uma poética que implica um duplo compromisso, com a palavra falada e com uma ideologia de militância artística. Aquele que fala, aquilo de que fala e o modo como fala não se disfarçam, antes explicam-se e nos fornecem um sistema de apreensão. Entre a utopia revolucionária e as criações mais baratas, poeta e poesia têm como principal bem o poder entusiasmado da palavra oral. O poeta é embolador, inventor de expressões inusitadas, busca a dicção adequada aos seus temas. Suas performances não deixam nunca de falar dessa capacidade da poesia de ser arte da oralidade, e é com essa arte que o poeta capta a cidade em que vive, fala do amor, do contexto político, das memórias escolares e de seu próprio ofício.

É de um alegre saber que se trata aqui, num momento em que a alegria, como esclarece Silviano Santiago, era a forma maior de a literatura traduzir sua "descoberta assustada e indignada da violência do poder" (SANTIAGO, 1989, p.16). A literatura pós-64, conforme assevera Silviano, ajudava-nos a ver que os donos do poder tinham "olhos e ouvidos reais, boca e nariz como qualquer um, mãos injustas e, sobretudo inteligência para se manter indefinidamente assentados na direção do país." (SANTIAGO, 1989, p. 17). A encarnação da poesia proposta nas performances da Nuvem Cigana e sua

poética da palavra falada sem dúvida participaram desse processo de pôr os reis a nu.

Abstract

In the context of 1970s carioca "marginal poetry", the group Nuvem Cigana is peculiar among other reasons for its poetry performances, presented between 1975 and 1979. These performances, called "Artimanhas", consist of an important means of access to the work of Nuvem Cigana poets: Chacal, Charles, Ronaldo Santos and Bernardo Vilhena. Examining some of the poems belonging to the group's oral repertoire, we may figure out that there is a poetics of the spoken word in operation. In order to appreciate the production of these poets and Nuvem Cigana's role within the cultural and literary context of the Brazilian military dictatorship with maximized critical accuracy it is essential that this poetics be known.

Keywords: carioca marginal poetry, Nuvem Cigana, poetry performance, poetics of the spoken word

Referências

- CHACAL. Artimanha: ardil, artifício, astúcia. *Malasartes*, Rio de Janeiro, n. 3, abr./jun. 1976.
- MEDEIROS, Fernanda T. de. *Poesia em performance nos 70: o British Poetry Revival e a Nuvem Cigana*. 2002. Tese (Doutorado em Literatura Comparada)– Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2002. Mimeografado.
- MOTTRAM, Eric. Declaring a behaviour: the poetry performance. *RAWZ*, London, v. 1, p., 1977.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
- SANTIAGO, Silviano. _____. Caetano Veloso enquanto superastro. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. Poder e alegria – a literatura brasileira pós-64 – reflexões. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- TRAVASSOS, Elizabeth. O avião brasileiro: análise de uma embolada. In: MATOS, C. N.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2001.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.