

Almanaque Biotônico Vitalidade e as Artimanhas: a contracultura engarrafada no Brasil

Almanaque Biotônico Vitalidade and the Artimanhas: the bottled counterculture in Brazil

Renata Gonçalves Gomes

Bacharel em Letras Inglês e Literaturas, Mestre em Literatura Brasileira e Doutoranda em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).
gomex10@hotmail.com

RESUMO: Este artigo pretende entender parte da contracultura no Brasil da década de 70 por meio do periódico *Almanaque Biotônico Vitalidade* (1976) e do *Artimanhas*, sarau performático organizado por seus colaboradores (grupo Nuvem Cigana). O artigo apresenta relações entre os acontecimentos sociopolíticos e culturais no Brasil e nos Estados Unidos para contextualizar o momento em que a contracultura ocorreu no Brasil. Este estudo do periódico *Almanaque Biotônico Vitalidade* traz análises de seu conteúdo poético, artístico e iconográfico, bem como a contextualização de quem eram seus colaboradores e como produziam o sarau *Artimanhas*. O artigo utiliza o conceito de paródia para analisar tanto a revista quanto o sarau e pensá-los dentro do contexto da contracultura no Brasil. Conclui-se que o grupo Nuvem Cigana, ao publicar o *Almanaque Biotônico Vitalidade* e apresentar as *Artimanhas* na década de 70, produz um discurso contracultural no Brasil que tem fortes relações com a contracultura apresentada nos Estados Unidos, e também estabelece uma crítica à ditadura militar que oscila entre o engajamento político e o desbunde.

Palavras-chave: Chacal, Periódicos, Contracultura.

ABSTRACT: *This article attempts to understand part of the Brazilian counterculture of the 1970s through the Almanaque Biotônico Vitalidade (Almanack Biotonic Vitality) periodical (1976) and the Artimanhas (Trickeries), a performance soirée organized by its collaborators (Grupo Nuvem Cigana). The article draws relationships between sociopolitical and cultural events in Brazil and in the United States, in order to contextualize the moment in which the counterculture occurred in Brazil. This study of the Almanaque Biotônico Vitalidade presents analysis of its poetic, artistic, and iconographic contents, as well as the contextualization of these collaborators, who they were and how they produced the Artimanhas soirée. The article employs the concept of parody in order to analyze the magazine and the soirée, reflecting on them within the context of the Brazilian counterculture. We concluded that the group Nuvem Cigana, --by publishing Almanaque Biotônico Vitalidade and presenting the Artimanhas in the 70s, -- produced a countercultural discourse in Brazil, strongly related to the counterculture presented in the US, and also created a criticism against the Brazilian military dictatorship, oscillating between a political engagement and desbunde (counterculture, hippies, drop outs, drug users, bohemians, etc.).*

Keywords: *Chacal, Periodicals, Counterculture.*

Chacal em: *Almanaque Biotônico Vitalidade* e as Artimanhas

O *Almanaque Biotônico Vitalidade*¹ foi a primeira publicação coletiva do grupo Nuvem Cigana, pois até então seus participantes só haviam feito livros individuais de poesia. O primeiro foi o *Creme de Lua*, de Charles (Peixoto), depois o de Ronaldo Santos, intitulado *Val e Talvegue*, e o de Bernardo Vilhena, chamado *O Rapto da Vida*, e só em 1976 o periódico contou com colaborações de todo o grupo. Do grupo Nuvem Cigana participavam os poetas Chacal, Bernardo Vilhena, Charles Peixoto, Ronaldo Santos, o compositor Ronaldo Bastos, os até então estudantes Pedro Cascardo (de Arquitetura), Lúcia Lobo (de Engenharia), os artistas plásticos Dionísio (também estudante de Arquitetura), Cao, Paulinho Menor, Cláudio Lobato, os fotógrafos Cafí e Peninha, e o professor de História e fotógrafo Guilherme Mandaro (quem primeiro mimeografou os livros de Chacal e Charles). Não é difícil notar a disparidade do grupo em relação a suas atividades profissionais. Porém, o grupo tinha o objetivo de criar uma associação na qual pessoas de diferentes áreas pudessem trabalhar pelo mesmo selo, algo semelhante ao selo da Apple, dos Beatles, o que, segundo Cafí, “era a pretensão do Nuvem Cigana” (Cafí *apud* COHN, 2007, p.68), uma grande pretensão, aliás.

O nome Nuvem Cigana foi criação de Ronaldo Bastos, que compôs uma música homônima em parceria com Lô Borges. Não por acaso, a composição tem um tom *beatnik*, *on the road*, um estar em movimento com referências à cultura lisérgica da época: “Meu nome é nuvem, pó, poeira, movimento/ Meu nome é nuvem/ Ventania, flor de vento, madrugada/ Eu danço com você o que você dançar”. Cafí conta que a primeira vez que ouviu o termo foi quando, num passeio com Ronaldo Bastos entre a Lagoa Rodrigo de Freitas e Ipanema – após uma experiência lisérgica, e ainda sob o efeito dela –, Ronaldo olhou para o céu e perguntou se ele também estava vendo uma nuvem cigana.

Essa anedota sobre a vivência da “nuvem cigana”, lisérgica, passageira e que prende o olhar, pode também ser estendida para a compreensão do que é o *Almanaque Biotônico Vitalidade*. O periódico teve vida curta – apenas dois números² – mas obteve muita repercussão no meio da imprensa alternativa³, numa década em que as revistas literárias tinham grande circulação. Assim como a maioria dos livros lançados pelo grupo Nuvem Cigana, as edições do *Almanaque* – chamarei assim para o texto não ficar demasiado cansativo – têm capa de papel brochura e aproximadamente 28cm por 21cm, ou seja, são maiores do que os livros de poesia lançados pelo selo do Nuvem Cigana. Trata-se de um trabalho quase artesanal – não fosse a impressão pela editora Arte&Indústria –, pois não há indicação de data, preço nem de editora, informações que poderiam talvez indicar a periodicidade ou a forma de produção da revista.

A produção editorial do grupo era contracultural para a época, pois se aproximava mais dos livros mimeografados do início da década de 70 do que dos livros lançados por editoras. Os periódicos de veiculação alternativa na década de 70 estavam relacionados a

uma resistência contra a ditadura militar da época, ainda que não tivessem uma postura de engajamento político de esquerda, como é o caso do *Almanaque*. A revista, identificada com a contracultura, tida como marginal, percebia a circulação da poesia e das artes plásticas *underground* como uma ferramenta para a disseminação das inquietações da juventude que se via repreendida pelo golpe militar. Há no *Almanaque* um tom de contestação política e, principalmente, policial da época, mas sem perder o humor e a referência à contracultura.

A capa e a contracapa do periódico apresentam um trabalho de colagem feito por Cláudio Lobato, idealizador do *Almanaque*, e Gorini, e fazem referência à famosa capa do LP dos Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), de autoria de Peter Blake. Essa mesma capa também foi parodiada em 1968 no encarte do disco *We're only in it for the Money*, da banda liderada por Frank Zappa, o The Mothers of Invention. Disco este que, além de parodiar o disco dos Beatles, criticava o “*American way of life*”, como na canção “*Concentration Moon*”, na qual o modelo tecnocrata é alvo de crítica:

American way

How did it start? Thousands of creeps Killed in the park American way

Try and explain Scab of a nation Driven insane Don't cry

(...)/American way/Threatened by us / Drag a few creeps/Away in a bus/American way/Prisoner: lock/Smash every creep/In the face with a rock (THE MOTHERS OF INVENTION, 1968)

No mesmo ano em que Frank Zappa e sua banda lançavam o disco *We're only in it for the money*, com a foto do encarte parodiando o *Sgt. Peppers*, era lançado no Brasil o disco *Tropicália ou Panis et Circencis*, de 1968⁴. Por não compartilhar do mesmo contexto sociopolítico que Frank Zappa, o disco *Tropicália* não demonstra ser uma crítica ao “*American way of life*”, embora tenha sido composto com referências tanto da cultura nacional quanto internacional, o provinciano e o cosmopolita. A paródia, para os tropicalistas, estava vinculada à cultura brasileira, à modernização industrial e à ditadura militar que o país atravessava. Músicas como “*Lindonéia*”, que parodia o quadro homônimo de Rubens Gerchman, ou “*Coração Materno*”, de Vicente Celestino, são exemplos da paródia tropicalista. Assim como “*Chão de Estrelas*”, de Orestes Barbosa e Silvio Caldas, parodiada pelos Mutantes no disco *A divina comédia ou Ando meio desligado* (1970), ou Caetano Veloso na música “*Saudosismo*”, cantada por Gal Costa em seu disco de 1969, parodiando João Gilberto e sua música “*Lobo Bobo*”, do disco *Chega de Saudade*, de 1959. A paródia, segundo a crítica e professora Maria Lucia P. de Aragão, não problematiza uma obra, pois não se pressupõe que chegue a um resultado, a uma resposta. Para a crítica, a paródia é

a conscientização do ultrapassado no vigente, ou melhor, é o lugar onde se manifesta a dúvida sobre os valores tradicionais. O olhar profundo que a caracteriza aponta para a possibilidade de transformação do presente, seja pela crítica à sociedade atual, às tradições, seja pela abertura que permite a passagem a novas possibilidades de ser

e de pensar. Ela nos apresenta uma terceira realidade, que não é nem a do contexto, nem a do texto literário original. É um discurso ficcional sobre o literário. É uma ficção da ficção. (ARAGÃO, 1980, p. 21)

Assim, tanto a paródia dos Beatles feita por Frank Zappa quanto aquela dos cantores nacionais feita no disco *Tropicália ou Panis et Circencis* são referências contemporâneas ao *Almanaque Biotônico Vitalidade*. Em 1976, quase uma década após o lançamento do disco dos Beatles, o *Almanaque* foi lançado tendo em sua capa colagens de fotografias de várias personalidades. Lobato e Gorine montaram e contextualizaram na capa o universo contracultural no qual o grupo Nuvem Cigana se situava, com referências na música, no cinema, nas artes plásticas, no futebol, no carnaval, no Brasil e no mundo. Entre as personalidades incluídas na capa do *Almanaque*, os atores James Dean, Rita Pavone e Grande Otelo, o jogador de futebol Mário Sérgio, à época no Botafogo, Carmen Miranda, Santos Dumont, Van Gogh, Noel Rosa, Charles Chaplin, Lampião, a bandeira do bloco de carnaval do Nuvem Cigana, “Charme da Simpatia” e, entre outros, até um cachorro. Os integrantes do grupo, e colaboradores do periódico em questão, também têm suas imagens nessa miscelânea, logo embaixo do frasco de “Biotônico Vitalidade”. A imagem dos integrantes do grupo na capa do periódico sugere uma referência ao disco dos Beatles, porém, apresenta um contraponto. No disco da banda inglesa há uma sugestão de morte, com um suposto funeral no primeiro plano da colagem. No *Almanaque*, ao contrário, o frasco gigante do “Biotônico Vitalidade” e o despojamento dos integrantes do Nuvem Cigana revelam a revista como potência de vida.

O “Biotônico Vitalidade” foi uma criação de Ronaldo Santos para um livro jamais publicado. Seu personagem principal, segundo o poeta, se chamava J. Teimosia, um vendedor de “Biotônico Vitalidade”. J. Teimosia foi inspirado em Orlando Tacapau, personagem principal do livro *Preço da Passagem* (1972), de Chacal. O grande frasco do “Biotônico” na capa do *Almanaque* denuncia a origem do nome do produto que J. Teimosia venderia: o medicamento fortificante brasileiro Biotônico Fontoura. Esse medicamento, que começou a ser comercializado em 1910, teve, a partir de 1920, seu próprio almanaque, chamado *Almanaque do Biotônico Fontoura*, que, com o passar dos anos encurtou para *Almanaque Fontoura*.

Idealizado por Monteiro Lobato, esse almanaque continha, além de passatempos e informações de curiosidades, uma versão em quadrinhos do personagem Jeca Tatu, chamada *Jeca Tatuzinho*. Cláudio Lobato aproveitou o gancho entre o produto do vendedor J. Teimosia, do livro nunca publicado de Ronaldo Santos, e o *Almanaque Fontoura* para lançar a ideia entre os amigos e parceiros do grupo Nuvem Cigana. O *Almanaque Biotônico Vitalidade* não poderia ter outro nome que identificasse tão bem o grupo de poetas e artistas plásticos, pois, até então, suas poéticas estavam sendo lidas pela crítica a partir da aproximação entre arte e vida.

Junto com o lançamento do *Almanaque Biotônico Vitalidade* aconteceram também as Artimanhas. Numa quase metaperformance, Charles costuma dizer que as Artimanhas “não eram performances, eram loucura mesmo” (Charles *apud* COHN, 2007, p.95), tentando manter uma idealização anárquica das experimentações poéticas. As Artimanhas eram performances poéticas experimentais realizadas durante os lançamentos do selo do grupo Nuvem Cigana. No texto “Artimanha Manha y Arte”, publicado na revista *Malasartes*, n.3, de 1976, Chacal define o que eram as Artimanhas e ainda descreve como foi a Artimanha II, ocorrida no MAM-RJ, durante o lançamento do *Almanaque Biotônico Vitalidade*:

Artimanha se faz na rua, mais precisamente, no meio dela.

Artimanha nasceu para dar nome ao que não era poesia, música, teatro, cinema, apenasmente. Era tudo e mais – e mais que tudo – tudo aquilo. Qual o nome da criança – mustafá ou salomé, homem ou mulher, cocaína ou rapé – qual o nome, qual o nome, qual o nome?

Nenhum outro senão Artimanhas.

Foi vista pela primeira vez em Ipanema (o que fará muitos pensarem que se trata de mais um oba-oba), por uma pequena manada. Foi vista pela primeira vez na Livraria Muro, na Praça General Osório (o que fará com que pensem tratar-se de mais uma parada) em outubro de 75. Mal organizada pra ser uma mostra de várias alas, intercaladas num mesmo dia, da nossa vida fantástica- cultural, Artimanhas nasceu ouriçando, ou melhor, ouridançando. (Chacal *in* *Malasartes*, n.3, 1976, p. 32)

Os poetas costumavam fazer apresentações em que liam ou recitavam seus poemas para o público, o que não exigia, necessariamente, uma organização prévia. Havia a preocupação com a palavra falada, com o poema em voz alta, falado, cantado, transgredindo a obviedade dos recitais convencionais por meio da performance. Essa atitude do Nuvem Cigana nas Artimanhas era uma tentativa de fazer uma poética próxima a dos poetas *beats*, pensando a poesia como a junção da voz, do corpo e da palavra. Sobre a experiência de ter visto o poeta Allen Ginsberg num recital de poesia, Chacal diz:

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 plateia 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 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 dicção.” (Chacal *apud* MEDEIROS, 2002, p. 6)

Ao ouvir Ginsberg recitar seus poemas, Chacal passou a incorporar essa experimentação poética, inclusive em seus lançamentos do selo do grupo Nuvem Cigana. A partir de então,

as Artimanhas passaram a ser a forma poética do Nuvem. A sonoridade, a voz, o corpo e a palavra nos poemas de Chacal são algumas de suas características mais evidentes. Neste sentido, Fernanda Medeiros afirma:

A poesia encarnada tem desejo de comunicação, desejo do outro – cumprindo seu destino de corpo. Precisa do outro para sobreviver, material e poeticamente. Sua ética é vocativa e não se envergonha disso; sai interpelando os passantes (...) Não é uma poesia que privilegia enigmas, que se regozije em jogos metafóricos; não depende de uma promessa de sentido que só vai ser cumprida no último verso de um poema ou depois dele. Ele já está acontecendo desde que se inicia a leitura. Ou a escuta. (MEDEIROS, 2010, p.16)

Portanto, muitas vezes essa sonoridade torna-se o fator principal do poema como, por exemplo, em “a palavra o papel”, do livro *a vida é curta pra ser pequena*, em que o poema curto composto por aliteração, num (quase) trava-língua, parece pedir para ser falado, além de sugerir que a palavra saia do papel: “o papel da palavra: palavrão. / a palavra no papel: papelão”. (CHACAL, 2002, p.62)

Porém, é relevante que seja dito que, apesar de haver a preocupação com a sonoridade do poema, ou seja, com o labor do poeta para com a linguagem, havia o descompromisso com a performance ensaiada, pois, nas Artimanhas, o que predominava era a improvisação, o uso de substâncias lisérgicas e a transgressão dos padrões de sarau poético, que costumeiramente eram sóbrios recitais de poesia. Por isso, as Artimanhas foram experimentações atípicas na época em relação à poesia falada no Brasil. Fernanda Medeiros, em seu ensaio “Artimanhas e Poesia: O alegre saber da Nuvem Cigana”, faz um estudo interessante sobre o uso da oralidade pelo grupo Nuvem Cigana por meio das experimentações poéticas e do poema falado, e diz:

Se a poesia é linguagem de invenção, a poesia falada é linguagem de reinvenção permanente ao permitir o improviso, a mobilidade, ao invocar a coautoria. 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 antipedagogo; porque é poeta. (MEDEIROS, 2002, p. 117)

Fernanda Medeiros defende em seu texto que é no momento da apresentação do poema falado que o poeta se integra com o público, “transmite” seus dizeres sem tornar-se panfletário ou pedagógico. Porém, é interessante pensar que, durante as Artimanhas, a presença do poeta no *palco* é necessária não só para falar o poema, como também para expor-se, deixar a sua voz, expressar-se. Sendo assim, há primeiramente, o contato com o poeta para depois chegar à poesia – a voz do poeta se aproxima de uma “interpretação” ou “encarnação”, como prefere Fernanda Medeiros, pode tornar-se mais importante do que o poema em si. Neste sentido, quando o poema é secundário à performance, há um esvaziamento da poesia, pois a performance deve estar para a poesia e não o contrário.

As experimentações poéticas do Nuvem Cigana causavam espanto, e até repulsa, nos poetas da época que não participavam delas. É o caso de Ana Cristina Cesar, que em carta a Ana Cândida Perez, datada em 24 de agosto de 1976, entende as experimentações como uma porra-louquice decadente⁵.

Voltei de mais uma ‘poetagem’ no Parque Lage – lançamento do livro do Lui (*Papéis de Viagem*, segue via Caki, espero, se ela tiver cabeça, engravidou), com Chacal, Charles, João Carlos, Bernardo, Pedro Lage e toda aquela mesma e velha e decadente turma. Não consegui ficar mais de 10min. Eles iam pro microfone e recitavam ou liam qualquer coisa para eles mesmos, sempre pra eles mesmos. João Carlos corria [...]. Cadê o uísque, você trouxe? Pedro Lage me deu o livro dele (é, até o Pedro Lage...) com sintomática dedicatória: Eu ti amo... Uma merda colossal – folheio abismada. Por sorte lá encontrei a Bitá (Carneiro), que me deu carona, e viemos falando mal desses encontros, dessa decadência, drogas, versinhos, puxa-saquismo & sempre as mesmas pessoas. Você ainda se lembraria dessa gente? Estão iguais, iguais, nunca varia. Ainda mais nos saraus. (CESAR, 1999, p.224)

A “poetagem” que Ana Cristina Cesar diz ter visto aconteceu no Parque Lage, local onde as apresentações comumente aconteciam. Neste caso, ela utiliza o termo “poetagem” de forma pejorativa, ao tratar com descaso as experimentações poéticas do Artimanhas. O depoimento é importante aqui para entender o estranhamento que as experimentações causavam aos poetas que não participavam do meio contracultural do grupo Nuvem Cigana. É relevante frisar que, apesar de claramente repudiar as experimentações poéticas do grupo, Ana Cristina Cesar era leitora de Allen Ginsberg e Jack Kerouac, ou seja, o repúdio não é gratuito nem desinformado, mas uma constatação de diferenças entre o que ela e os poetas do Nuvem Cigana entendiam por poesia. Em carta endereçada a Maria Cecília Londres Fonseca, em 11 de setembro de 1976 – ano de muitas poetagens do Nuvem Cigana –, Ana Cristina Cesar mostra já ter familiaridade, pelo menos, com o trabalho de Jack Kerouac:

Já que você está em *mood* comprista, pra variar penso em livros! *A Writer’s Diary*, da Virginia Woolf, Hogarth Press; e *Poesia Beat*, Ginsberg, Ferlinghetti (*beat??*), Kerouac não, que A. Candido já me mandou dois dele, qualquer um desses, que eu não tenho nada de americanos (há novíssimos?). (CESAR, 1999, p.131)

No mesmo ano, em carta a Ana Cândida Perez, Ana C. rapidamente comenta o poema “A Supermarket in California”, do livro *Howl*, de Allen Ginsberg, talvez já com o livro em mãos trazido por Maria Cecília:

Eu estou enganada ou Allen Ginsberg lembra o ritmo de Walt Whitman e por tabelinha de Álvaro Campos? Manda a sua tradução do Paterson, belo e violento. Lembra de *Um supermercado na Califórnia*? Que você me mostrou uma vez no teu quarto do Leblon (aquele em frente ao Luna)? (CESAR, 1999, pp.197-198)

Familiarizada com a escrita da *beat generation*, Ana Cristina Cesar escreveu o conto “Na outra noite no meio-fio”⁶, no qual, além de começar com uma epígrafe de *Dr. Sax*, de Jack Kerouac, ela escreve como se dialogasse com o escritor *beat*, ali personagem. Pode-se

dizer que Ana Cristina Cesar, a partir dessas citações, ao contrário dos poetas do grupo Nuvem Cigana, entendia os *beats* apenas por sua literatura em papel, e não falada. Para os poetas do grupo Nuvem Cigana era o “*way of life*” que a *beat generation* pregava que os estimulava, o que inclui tanto uma performance para a vida quanto para a poesia. Alguns poetas e artistas do grupo moravam juntos em comunidade, no bairro de Santa Teresa, assim como os integrantes da *beat generation* fizeram nos Estados Unidos.

O modo alternativo de vida em que os poetas viviam, muitas vezes era refletido durante ou após as Artimanhas. Modo que chegou a “despistar” a forte inspeção policial – em 76, ou seja, durante o regime militar – na Artimanha de lançamento do *Almanaque Biotônico Vitalidade*. Após a Artimanha no MAM-RJ, depois das performances que envolviam música, teatro, artes plásticas, poemas falados e a venda dos exemplares do periódico, havia um batalhão da Polícia Militar para a inspeção do evento cultural, como era comum acontecer durante o regime militar. Como o grupo Nuvem Cigana costumava acabar as experimentações com o desfile do Charme da Simpatia – bloco carnavalesco do próprio grupo –, os poetas e artistas plásticos acabaram escapando da revista policial por estarem vestidos com fantasias. Mesmo sem censura prévia, pois o grupo Nuvem Cigana abria mão do borderô, ou seja, de cachê, o policiamento no Rio de Janeiro em 1976 era bastante forte. Na livraria Muro, de Rui “Cabelo” Campos, uma das poucas livrarias que vendiam o periódico, foram apreendidos doze exemplares da primeira edição do *Almanaque Biotônico Vitalidade*, em 5 de maio de 1976, pelo censor Francisco Bernardo de Souza. Com a repercussão que o *Almanaque* causou no meio da cultura *underground*, a conotação contracultural e de contestação política do *Almanaque* deixou de ser desconhecida dos censores.

Apesar da tentativa de subversão ao regime militar, o *Almanaque* não é uma revista exclusivamente dedicada ao contexto político-social da época. O contraste entre a seriedade de algumas colaborações e o humor de outras, a começar pelo editorial, fazem com que a revista esteja no limiar entre o engajamento político e o desbunde. Este contraste que a revista apresenta pode ser explicado pelo fato de o Nuvem Cigana ter uma grande variedade de artistas originários de distintos meios e grupos culturais, mas com relações estreitas com a contracultura. Lúcia Lobo e Dionísio, que participavam do movimento estudantil e chegaram a ser presos nos arredores da UFRJ, tinham uma postura política de esquerda, contraditatorial. Já Chacal, Charles (Peixoto) e Ronaldo Santos, por exemplo, até a publicação de seus trabalhos no *Almanaque*, eram vinculados apenas a uma postura desbundada, sem qualquer vínculo com a política, numa quase alienação consciente do contexto político vivido na década de 1970. Sendo assim, as colaborações no *Almanaque* variam entre posturas de contestação ao regime militar e humor, buscando a subversão do sistema político por meio do desbunde e do uso de alucinógenos.

O editorial da revista é composto de três pequenas apresentações que sugerem, parodiando as bulas de medicamentos, o melhor uso, ou consumo, do produto que o leitor tem em mãos: o “Biotônico Vitalidade” transformado em almanaque.

INDICAÇÕES: contra inércia contra a lei da gravidade contra a contrariedade contra marcar bobeira contra a cultura oficial contra a cópia a favor da liberdade contra o irremediável (ALMANAQUE BIOTÔNICO VITALIDADE, 1976, p.1)

No editorial, há indicações e contraindicações de uso, composição – destinada ao sumário – e posologia, que, segundo eles, ficaria “a critério do paciente”. Sendo assim, vitalidade pode ter sentido ambíguo, pois, ao mesmo tempo em que se refere a vida, energia e juventude, também se refere ao uso de drogas, a partir de um medicamento que potencializa a vitalidade, a vida. A paródia, como afirma Maria Lucia P. de Aragão, tem o humor como um de seus recursos, causando estranhamento ao leitor pela inversão dos valores tradicionais – do trágico se chega ao cômico, por exemplo. É o que acontece em muitos casos, no *Almanaque Biotônico Vitalidade*, em que o humor causa uma inversão de valores entre a paródia e o texto original, como no caso exemplificado acima, em que as indicações de uma bula comum passam a ter um tom cômico, irônico, em relação ao periódico, e não mais a uma bula de remédio convencional; no caso, a paródia ao remédio seria em relação ao Biotônico Fontoura.

Assim como no *Almanaque Fontoura*, o *Almanaque Biotônico Vitalidade* inclui alguns passatempos, como testes, cruzadinhas, enigmas e quadrinhos: a paródia como recriação é uma das características mais evidentes no periódico. Alguns desses passatempos são pura gozação, e alguns deles não têm respostas exatas, são enigmas. Outros se revelam poemas camuflados em passatempos, como é o caso da “Carta Enigma”, de Chacal. A carta, apesar de ser enigmática, tem um “tira prova” na página seguinte, revelando-se um pequeno poema de dupla face: pode-se ler com o desafio de desvendá-lo ou lê-lo como poema revelado.

estigma do medo

antes da onda grande

depois o mar abriu

gritos argonautas

perdida mulher

nau frágil (ALMANAQUE BIOTÔNICO VITALIDADE, 1976, p.30-31)

Os trabalhos de Chacal nesse número do *Almanaque* revelam uma característica similar a outros publicados pelo poeta na década de 70: a publicação em conjunto com as artes plásticas. São trabalhos comparáveis ao mimeografado *Preço da Passagem* (1972) e *Quampérius* (1977), ilustrado por Dionísio e editado pelo selo Nuvem Cigana⁷. As colaborações de Chacal no periódico de 1976 não estão vinculadas à poesia visual – talvez a “Carta Enigma”

(não revelada) seja a única que se aproxima da poesia visual –, mas à produção em conjunto com as artes plásticas, exclusivamente os desenhos.

Os oito poemas deste trabalho de Chacal – com desenho de Cao que lembra um varal de poesia –, chamados de “textos secos”, são classificados por termos como “amoroso”, “político”, “d’umor”, “d’orror”, “musical”, “d’esperança”, “rastero” e “geral”. São todos poemas curtos, o que lembra, mais uma vez, a forte influência de Oswald de Andrade na poesia de Chacal, e com tom de contestação política, como o “texto seco d’esperança”, que diz: “daqui a um mês/ nossa vontade/ será lei”, lembrando a composição de Chico Buarque “Apesar de você/ Amanhã há de ser outro dia”, do disco *Chico Buarque*, de 1970. Os poemas se apresentam sem pontuação e sem acentuação, e com aglutinação de vogais. Como o *Almanaque* tem um tom de subversão da política ditatorial, é possível entender que os poemas deste trabalho de Chacal – expostos a um sol que parece esconder-se timidamente por trás das nuvens – parecem estar de luto, calados, pelo fato de o último poema, “texto geral”, ser o único com o fundo preto e sem versos. É como se, no fim, apenas o silêncio pudesse se perpetuar durante o regime militar, lembrando a emblemática canção de Gilberto Gil e Chico Buarque, do disco *Chico Buarque*, de 1973: “(...)Pai, afasta de mim esse cálice/De vinho tinto de sangue// Como beber dessa bebida amarga/ Tragar a dor, engolir a labuta/ Mesmo calada a boca, resta o peito/ Silêncio na cidade não se escuta”.

Já este trabalho de Chacal no *Almanaque* tem o desenho de Claudio Lobato e um tom de resistência frente ao violento policiamento nas ruas durante a ditadura militar. Pode ser feita uma leitura vinculada ao contexto histórico e social desses dois trabalhos de Chacal no periódico. Em “Jogo Enigmático”, o texto emblemático dizendo “uma bandeira provisória cobre esta página em homenagem a todos os que morreram nos lugares onde a justiça ainda não” lembra a frase de Hélio Oiticica “seja marginal, seja herói”, vinculada ao assassinato, pelo Esquadrão da Morte do Rio de Janeiro, de Cara de Cavalo, um jovem de 23 anos, morador de favela e envolvido com o tráfico de drogas, atingido por cerca de cinquenta tiros. Essa aproximação da poética de Chacal com uma postura mais engajada politicamente só aconteceu com a participação no grupo Nuvem Cigana, pois seus poemas publicados em livros não têm esse tom contestatório.

A referência da contracultura mundo afora e também no Brasil, as viagens, o uso de drogas alucinógenas, o convívio em grupo, e produção, lançamento e distribuição (quase) artesanal dos livros e periódicos, a ditadura militar, a música, a paródia, as Artimanhas e tantos outros fatores fazem com que o *Almanaque Biotônico Vitalidade* seja uma parte relevante não só da produção poética contracultural da década de 1970, mas também da poesia brasileira da segunda metade do século XX.

Notas

¹ A edição número 1 da revista foi indexada por mim, durante o primeiro semestre de 2010, na Base de Dados do Núcleo de Estudos Literários e Culturais (Nelic).

² É importante salientar que o estudo sobre o *Almanaque Biotônico Vitalidade* foi feito a partir do número 1, por não ter sido possível encontrar um segundo número disponível para pesquisa, apesar de incessantes buscas em acervos de periódicos e em coleções pessoais durante esses dois anos de pesquisa, inclusive ao de Chacal. Portanto, infelizmente, as informações contidas aqui sobre o segundo número da revista são baseadas em depoimentos e textos.

³ O *Almanaque Biotônico Vitalidade* número 1, ano 1976, está incluso tanto no acervo do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, na seção "Imprensa Alternativa", doado pelo RioArte, órgão da Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, quanto no Núcleo de Estudos Literários e Culturais (Nelic) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), comprado pelo Núcleo no decorrer desta pesquisa. O catálogo completo do acervo pode ser encontrado no site: <http://www0.rio.rj.gov.br/arquivo/acervos-imprensa.html>

⁴ O disco tropicalista, segundo Christopher Dunn, "foi o primeiro álbum conceitual do Brasil que provocou imediatamente comparações com *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles, do ano anterior" (in BASUALDO, 2007, p.69). Além da referência aos Beatles, a capa de *Tropicália*

também faz referência ao quadro *Lindonéia*, de Rubens Gerchman, com Caetano Veloso segurando a fotografia da cantora Nara Leão, que canta a música homônima do quadro de Gerchman, de Caetano e Gil, faixa quatro do disco.

⁵ Em carta endereçada a Maria Cecília Londres Fonseca, datada em 14 de maio de 1976, Ana Cristina Cesar diz: "Semana passada (...) era lançamento de outro livro do Charles, no Parque Lage, junto com 'recital' de poemas, porra-loquice, uivos e até *strip-tease*. O grupo de poetas porralocas se esparrama pela cidade." (CESAR, 1999, p. 98).

⁶ Ana Cristina Cesar começa seu conto, do livro *Cenas de Abril*, incluído na reunião de seus livros *A teus pés*, assim: "Na outra noite sonhei que estava sentada no meio-fio com papel, lápis e assobios vazios me dizendo: 'Você não é Jack Kerouac apesar das assombrações insistirem em passar nas bordas da cama exatamente como naquele tempo'. Eu era menina e já escrevia memórias, envelhecida. O tempo se fazia ao contrário (...)" (CESAR, 1998, p.111).

⁷ *Quamperius* teve uma reedição fac-similar pela editora Cosac Naify em anexo ao livro *Belvedere* (2007), e a tiragem da primeira edição foi de 3.000 exemplares, muito maior do que sua primeira edição original, de 1977, com selo do Nuvem Cigana, que teve uma tiragem de 1.000 exemplares.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALMANAQUE BIOTÔNICO VITALIDADE. n.1, Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1976.

CHACAL. "Artimanha Manha y Arte", In: *Malasartes*, n.3, 1976.

_____. "Dois Ponto Três Lisboa", In: *Polem*, n.1, set./out. 1974.

_____. "Estranha Sensação", In: *Bando*, n. 2, 1983, Contracapa.

_____. *Quamperios*. Rio de Janeiro: Cosacnaify / 7 Letras, 2007.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e ficção*. São Paulo: Editora Ática, 1999.

_____. *Correspondência Incompleta*. FREITAS FILHO, Armando Freitas e HOLLANDA, Heloísa Buarque de (orgs.). Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999.

MEDEIROS, Fernanda. "Afinal, o que foram as Artimanhas da década de 70? A Nuvem Cigana em nossa história cultural", In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, no. 23. Brasília, janeiro/junho de 2004, pp. 11- 36.

_____. "Artimanhas e poesia: o alegre saber da Nuvem Cigana", In: *Gragoatá. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras*, n. 12. Niterói: Eduff, 1º semestre de 2002, pp. 113-128.

_____. *Play It Again, Marginais*. In: PEDROSA, Célia (org.) *Poesia Hoje*. Niterói: Eduff, 1998, pp. 53-68.

Discos

BAPTISTA, Arnaldo; COSTA, Gal; DIAS, Sérgio; LEÃO, Nara; LEE, Rita; GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano; ZÉ, Tom. *Tropicália ou Panis et Circenses*. São Paulo: RGE, 1968. 1 LP.

ZAPPA, Frank; INVENTION, The Mothers of. *We're only in it for the money*. 1968, 1 LP.

Recebido em 20/04/2015

Aprovado em 30/04/2015