



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

ESMERALDA BARBOSA CRAVANÇOLA

A PALAVRA E O GESTO DA TORQUATÁLIA
MELANCOLIA E RESISTÊNCIA NA POÉTICA DE
TORQUATO NETO

Salvador
2018

ESMERALDA BARBOSA CRAVANÇOLA

**A PALAVRA E O GESTO DA TORQUATÁLIA
MELANCOLIA E RESISTÊNCIA NA POÉTICA DE
TORQUATO NETO**

Tese apresentada à Banca Examinadora do Curso de Letras – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia – como requisito parcial para obtenção do título de Doutora.

Linha de pesquisa: Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais.

Orientadora: Profa. Dra. Mirella Márcia Longo V. Lima

Salvador
2018

ESMERALDA BARBOSA CRAVANÇOLA

A PALAVRA E O GESTO DA TORQUATÁLIA
MELANCOLIA E RESISTÊNCIA NA POÉTICA DE
TORQUATO NETO

Tese apresentada à Banca Examinadora do Curso de Letras – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia – como requisito parcial para obtenção do título de Doutora.

Aprovada em 04 de maio de 2018.

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dra. Mirella Márcia Longo Vieira Lima – Orientadora (UFBA)

Prof. Dr. Frederico Coelho (PUC-RJ)

Prof. Dr. Guilherme Maia (FACOM-UFBA)

Profª. Dra. Evelina Hoisel (DFEL-UFBA)

Profª. Dra. Lígia Telles (DFEL-UFBA)

Salvador

2018

A Graça, Mauro e Maurinho, sempre amor.

AGRADECIMENTOS

“E aprendi que se depende sempre de tanta, muita, diferente gente
Toda pessoa sempre é as marcas das lições diárias de outras tantas pessoas”
Gonzaguinha, “Caminhos do coração”.

Aos meus pais e ao meu irmão, por sempre acreditarem em mim.

Ao meu amor, amigo e parceiro, Leonardo, aturando minhas recaídas e me dando o peito, a mão e o coração quando eu mais precisei.

Aos meus familiares e amigos de todas as horas.

À minha orientadora, Mirella Márcia, por confiar no meu trabalho e me aceitar antes de me conhecer.

À professora Evelina Hoisel e ao professor Frederico Coelho, pela leitura valiosa que fizeram do meu texto, na qualificação e posteriormente.

À professora Lígia Telles e ao professor Guilherme Maia, pelas contribuições e diálogos durante a defesa.

A todos os professores dessa jornada, que me ensinaram como ser e como não ser.

Ao professor e amigo, Gustavo Silveira Ribeiro, por todas as aulas e conversas, dentro e fora dos muros da Universidade.

À minha leitora fiel, Nívia Vasconcellos.

A todos os funcionários do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, principalmente, a Thiago Rodrigues.

Aos amigos, colegas e funcionários do CMS que me ajudaram nessa caminhada, cobrindo minhas ausências e apoiando o meu aprimoramento, em especial, a Leandro Silva de Moraes Ramos.

Aos queridos do Piauí, que me aproximaram ainda mais de Torquato Neto e de sua terra natal, sobretudo, a George Mendes, por sua acolhida e confiança.

Às companheiras de jornada, irmãs da dança, das rodas e terapias que me ouviram e me abraçaram.

A Deus, aos Orixás, aos Santos, aos Anjos e a todas entidades para as quais pedi e agradei por resistir e seguir em frente.

[...]

*Almas desesperadas eu vos amo. Almas insatisfeitas, ardentes.
Detesto os que se tapeiam,
os que brincam de cabra-cega com a vida, os homens “práticos”...
Viva São Francisco e vários suicidas e amantes suicidas,
e os soldados que perderam a batalha, as mães bem mães,
as fêmeas bem fêmeas, os doidos bem doidos.
Vivam os transfigurados, ou porque eram perfeitos ou porque jejuavam muito...
Viva eu, que inauguro no mundo o estado de bagunça transcendente.
Sou a presa do homem que fui há vinte anos passados,
dos amores raros que tive,
vida de planos ardentes, desertos vibrando sob os dedos do amor,
tudo é ritmo do cérebro do poeta. Não me inscrevo em nenhuma teoria,
estou no ar,
na alma dos criminosos, dos amantes desesperados,
no meu quarto modesto da Praia de Botafogo,
no pensamento dos homens que movem o mundo,
nem triste nem alegre, chama com dois olhos andando,
sempre em transformação.
 (“Mapa”, Murilo Mendes)*

RESUMO

Estudo da obra de Torquato Neto, direcionado pela hipótese de que os incursos melancólicos presentes em sua poética constituem mecanismo de resistência aos acontecimentos da época, oposição à vertiginosa violência do regime ditatorial e reação a um presente inapropriado. A leitura constata que não há superação das perdas e sim o seu reconhecimento. A melancolia que seria, a priori, vivenciada no íntimo do indivíduo, explode para uma extensão social a partir do chamado ao outro para ocupar espaços, saindo da experiência particular para a experiência coletiva, já que indivíduo e sociedade vivem à beira da dissolução. Procura-se evidenciar que, no atrito com o seu tempo histórico, o artista dedicou-se ativamente à cena cultural brasileira, como poeta, cronista, compositor e intelectual amador, desenvolvendo sua obra com a expressão das tensões vivenciadas pelo sujeito, que lúcido, caminha para seu fim, o que não deixa de ser paradoxal, uma vez que, nessa caminhada, deixa seus escritos como escapes, como modo de sobrevivência. Observa-se que a produção torquatiana oferece conhecimento da experiência histórica vivenciada por ele e por seus contemporâneos e dos desacertos do país, levando o leitor a reconhecer as formas artísticas dadas a essa complexa matéria. Nesse sentido, é feita uma sondagem da imagem da noite nos textos poéticos e sua relação com o sujeito cindido e com o contexto histórico, traduzindo os efeitos da melancolia numa produção convulsionada que lhe faculta o gesto da resistência. Resistência esta que também é representada por meio do experimentalismo presente nas crônicas produzidas no período de maior horror e censura aos meios artísticos e culturais que houve no Brasil, bem como por sua participação efetiva no movimento Tropicalista.

PALAVRAS-CHAVE: Torquato Neto. Poesia. Melancolia. Resistência. Ditadura.

ABSTRACT

This work is guided by a reading of Torquato Neto texts, through which the study of melancholy incurred in his poetry, as a resistance mechanism to historical events, as opposed to the vertigo of a violent dictatorial regime, and as a reaction to the inappropriate present time, however, without overcoming the losses, but recognizing them. Melancholy, would be experienced in the individual's intimate, explodes for a social extension from calling each other to occupy spaces, leaving the particular to the collective experience, both – individual and society – living on the dissolution brink. It seeks to show that the friction with its historical time, the artist dedicated himself actively to the Brazilian cultural scene, as poet, columnist, song's writer and amateur intellectual, developing his work with the expression of the tensions experienced by the subject, that lucid, lets his writings as a survivor means. It is observed in Torquato's production a means of knowledge of historical experience lived by him and his contemporaries and of the country's blunders, leading us to recognize what artistic forms given by the poet in this complex matter. In this sense, a survey of the night image in poetic texts and their relationship to the subject split and the historical context is made, reflecting the effects of a melancholy convulsed production that provides the resistance gesture. This resistance is also represented by the experimentalism present in chronic produced in greater horror period and censorship of artistic and cultural circles that there was in Brazil, as well as for their effective participation in the Tropicália movement.

KEYWORDS: Torquato Neto. Poetry. Melancholy. Resistance. Dictatorship.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 TORQUATO: O HOMEM E O SEU TEMPO	
1.1 MATÉRIA VIDA TÃO FINA.....	17
1.2 TORQUATO NETO E A SUA ÉPOCA.....	28
1.3 SOB A PERSPECTIVA DA VIOLÊNCIA.....	33
2 UM INTELLECTUAL TAMBÉM SE FAZ COM CRÔNICAS	
2.1 A CRÔNICA NO CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL BRASILEIRO.....	38
2.2 TORQUATO NETO: CRONISTA AMADOR, EXILADO E MARGINAL	41
2.3 MÚSICA POPULAR NO <i>JORNAL DOS SPORTS</i>	49
2.4 GELEIA GERAL NO <i>ÚLTIMA HORA</i>	58
2.5 O LADO DE FORA É FOGO IGUAL AO LADO DE DENTRO.....	66
3 O ABANDONO NA NOITE ESCURA	
3.1 TROPICAL MELANCOLIA, NEGRA SOLIDÃO.....	74
3.2 IMAGENS NOTURNAS.....	79
3.3 NOITE ALTA MADRUGADA.....	91
4 UM POETA DESFOLHA A TROPICÁLIA	
4.1 ALEGRIA E PERIGO, FESTA E NAVALHA.....	102
4.2 TROPICÁLIA, TORQUATÁLIA.....	108
4.3 AS FOLHAS SABEM PROCURAR PELO SOL.....	122
4.4 LITERATO CANTABILE: UM CANTO DE SILÊNCIO FACE AO FIM DE TUDO..	137
CONCLUSÃO	149
REFERÊNCIAS	154
ANEXOS	164

INTRODUÇÃO

No momento em que pronuncio este discurso estou tremendo e vibrando:

Estou mais empenhado na campanha do que no resultado.

(Waly Sailormoon, *Navilouca*)

O poeta é a mãe das armas

& das Artes em geral –

alô, poetas: poesia

no país do carnaval;

alô, malucos: poesia

não tem nada a ver com os versos

dessa estação muito fria.

(Torquato Neto)

Estudar a produção de Torquato Neto proporcionou um recorte que aqui se apresenta. Mesmo assim, constatamos que inúmeros aspectos que não foram contemplados possibilitariam o desenvolvimento de novos textos, ficando claro o quanto ainda se pode debater e pesquisar sobre sua poética. É como se a chegada a um aparente ponto final, provocasse um novo ponto de partida.

Sua obra não é tão vasta. Torquato não publicou livro em vida e a compilação de seus textos se deu primeiro nos raros *Os últimos dias de paupéria*, depois, nos dois volumes da *Torquatália – Do lado de dentro e Geleia Geral*, nos dois livros de inéditos, *O fato e a coisa* e *Juvenílias* e no *Fragmentos poéticos* – a palavra em construção, livro lançado em 2017. A partir desses textos, a sua participação ficou garantida em Antologias lançadas nos últimos três anos: *Destino Poesia*, com poemas de Torquato, Cacaso, Ana Cristina César, Waly Salomão e Paulo Leminski; *Torquato Neto Essencial*, ambos organizados por Ítalo Moriconi e, em 2018, *Torquato Neto – melhores poemas*, com seleção de Cláudio Portella. Mesmo que a obra de Torquato Neto não seja tão extensa, as contradições e tensões criadas por seus textos possibilitam uma infinidade de abordagens. Nesse sentido, fazer um recorte do que pesquisar e como pesquisar representou um problema que, a certa altura, indicou a necessidade de modificar o subtítulo do trabalho. O subtítulo anterior – “experimentalismo e intervenção social” – apontava para uma tentativa de abarcar as atitudes poéticas e suas relações com o contexto político, social e cultural em que o autor estava inserido. Essa formulação foi substituída por “melancolia e resistência na poética de Torquato Neto”.

Nessa introdução apresentamos, então, alguns dos fundamentos do trabalho e tecemos considerações sobre o percurso que ele tomou a partir do título e do subtítulo: “A palavra e o gesto da Torquatália: melancolia e resistência na poética de Torquato Neto”.

A palavra – incluindo-se os arranjos verbais, os múltiplos procedimentos formais – constitui um instrumento, um material que possibilita a ação. Palavra é linguagem criada, a arma de Torquato nos poemas, nas letras de canção, nas crônicas, nas cartas, nos diários, nos manifestos. O gesto coincide com o ato de escrever compulsivamente, coincide com a presença vampiresca de Nosferato e sua performance em Super-8. Gesto é um termo que diz sobre a sua circulação e atuação nos meios intelectuais e artísticos de sua época, dizendo também sobre o seu autoexílio, sobre as autointernações e por que não sobre o seu suicídio. Palavra e gesto compõem uma figura autoral e humana e delineiam as marcas deixadas por esse intelectual na cultura brasileira.

Ao perceber a dor do poeta atrelada à dor do mundo, lembramos Dostoiévski, que chama a consciência de doença incurável. Para o escritor russo, “o sofrimento acompanha sempre uma inteligência elevada e um coração profundo; os homens verdadeiramente grandes devem experimentar uma grande tristeza” (DOSTOIÉVSKI, 1998, p. 286). George Mendes e Paulo Cunha, primos de Torquato, destacam o seu bom humor, a sua tranquilidade, a sua natureza carinhosa, até alegre e disposta a constantemente brincar com os seus familiares. Não se coloca em dúvida esses depoimentos, a despeito de eleger, como um fio condutor de leitura, a sua melancolia. Tampouco queremos reforçar a imagem do infeliz depressivo, da qual tanto tentamos escapar ao longo desses anos. É grifada a sua dor e, seguindo a sugestão de Dostoiévski, grifando essa dor, é enfatizada a sua consciência, que pode ser vista também como “doença incurável”. A leitura atenta dos textos de Torquato Neto, conduziu até a percepção de uma experiência sensível, na qual pulsões criadoras e autodestrutivas viveram em permanente tensão. Essa percepção levou à constatação do papel especial que a melancolia desempenhou nos caminhos trilhados por um artista, que não foi apenas um expectador do seu tempo, mas dele foi participante, apresentando sua obra como ação que tentava produzir reações na sociedade.

Em *O velho mundo desce aos infernos*, Dolf Oehler (1999), pensando o tédio em Baudelaire, reconhece a “melancolia da impotência” como “força literária produtiva”. Seria uma circunstância em que o sujeito extrai das restrições sociais força para um fazer estético e intelectual que, partindo de seu mundo interior, consegue pôr à vista uma correspondência entre o universo pessoal, reduzido ao silêncio, e um campo sociopolítico também silenciado. Torquato Neto traz em seus textos uma visão de uma catástrofe iminente. Isso parece ter

implicado uma luta permanente entre duas opções. Um primeiro impulso o impelia a agir, solicitando que as pessoas o seguissem. Um segundo coincidia com o desejo de parar o curso do tempo e do mundo. Talvez por isso, em muitas passagens dos seus versos, seja fácil encontrar uma busca de imersão no instante. Foi possível ver, derivando desse processo, uma triste confirmação do estado vigente das coisas e uma constatação da dificuldade de intervenção transformadora num contexto dominado pelo Estado autoritário e pelo triunfo das forças opressoras presentes no cotidiano. Assim, fizemos um percurso, acompanhando as transformações que ocorreram em sua escrita, até que ela fosse “silencifrada” (expressão do próprio Torquato).

A melancolia criativa aparece primeiro em Aristóteles (1998), no momento em que, situada fora do campo patológico, é inserida na natureza e passa a ser reconhecida como *ethos* do filósofo, relacionando-se com a inquietação própria do ser. Realizando um salto abrupto na história das tantas teorias que comentam o ânimo melancólico, é possível chegar a Júlia Kristeva, para quem “o artista que se consome com a melancolia é, ao mesmo tempo, o mais obstinado em combater a demissão simbólica que o envolve... até que a morte o atinja ou que o suicídio se imponha para alguns, como triunfo final sobre o nada do objeto perdido” (KRISTEVA, 1989, p. 15). Como se vê, a melancolia é, para Kristeva, ameaça de impotência expressiva, de modo que a melancolia criativa se configura como luta para afastar a instalação completa dessa impotência.

A luta travada por Torquato se dá por meio de muitos escritos dispersos, feitos em gêneros híbridos que se confundem e se mesclam, também pela recusa às neutralizações. Ele escreve para dar testemunho da precariedade do ser e de como essa precariedade se relaciona com o mundo exterior. Dos sentimentos relacionados à tristeza, sua escrita arrasta o leitor até a angústia, o medo e a urgência de ação. É à beira do abismo que surgem a palavra e o gesto, seguindo passo a passo um mal-estar que não se desfaz. Reclamando imersão de matéria recalçada, a luta contra a impotência expressiva resulta numa obra poética que procura desfazer repressões, desagregar valores instituídos, furar controles.

Dissolver as fronteiras entre arte e vida se configurou como um boicote às relações entre produção e consumo. Além das dificuldades do mercado editorial existentes na época, não reivindicar a imagem institucionalizada de autor e poeta reforçou a opção por uma escrita feita com fragmentos e citações, construída com formas ambíguas e paradoxais, mosaicos, com alegorias antitotalizantes e não sistemáticas. Torquato Neto foi capaz de viabilizar a criação subjetiva, gerando sentidos individuais e coletivos, criando uma rede de representações que possibilitam interlocução com o outro. Consequentemente, houve a necessidade de se expor, de

pedir ao público que ocupasse espaços e, ao mesmo tempo, “calar”, construindo sentidos coerentes com a experiência.

A melancolia em Torquato Neto, portanto, atua como propulsora de resistência. Alguém poderia afirmar que toda escrita literária, que a arte em si, já é resistência, potência de vida. Entendemos que na intenção de criar algo que falta ou escrever por si e por alguém algo que falta é produzir resistência na ausência. Podemos pensar que todos, de certa maneira, resistiram de alguma forma. Sendo assim, a que e como realmente Torquato Neto resistiu? O que há de específico em sua resistência?

Em uma das cartas a Franz Kappus, Rilke (2006) pergunta ao poeta jovem se ele morreria, caso fosse proibido de escrever. Para Torquato, resistir era escrever. E só assim era possível viver. Ele construiu sua vida em acordo com tal necessidade. Logo, é no modo como sua obra se origina que encontramos seu valor e sua resistência. Resistir é sua insígnia, leitura que podemos fazer a partir do poema “Explicação do fato”. Mais do que dar voz ao outro, Torquato escrevia na intenção constante de ver a resistência da poesia. Poesia esta que estava presente em tudo que produzia. Resistir aos limites da linguagem; resistir ao esfacelamento do próprio fazer poético. Quando ele escreve na intenção do outro, escreve também na intenção de si, sentindo na poesia um ato de violência e resistência a tudo que se mostrava castrador, totalizante, usurpador de liberdade, valorizando a condição da escrita como espaço de recusa e expectativa de ação presente. Uma estratégia de subversão relacionável à sua experiência de vida. Em vista disso, resistir foi denunciar a violência observada e vivida, resgatando o sofrimento e a dor sem querer apagá-los, e sim convidando o leitor/ouvinte a tomar partido.

Ao insistir numa escrita poética feita de fragmentos, de hibridismo e de contradições, Torquato Neto simultaneamente apontou as contradições da sociedade em que lhe coube viver. Isso ajuda a entender como a sociedade brasileira, em sua experiência contraditória, sustenta o problema ontológico da dificuldade de empreender a constituição do sujeito pleno. Abordando o contexto histórico, Torquato não nos dá respostas e saídas certeiras, mas sim cria e promove questionamentos, numa escrita que nos leva ao entendimento dos fatos e nunca à conclusão ou concordância sobre eles, uma vez que nada está concluído, os conflitos não são superados. Sua escrita, eivada de melancolia, traz consigo descontinuidades, incompletudes que repercutem em si fraturas coletivas.

A sistematização dessas ideias se apresenta em quatro capítulos. No primeiro capítulo, *O homem e o seu tempo*, apresentamos como primeiro subitem “Matéria vida tão fina”, que exerce o papel de introduzir quem foi esse homem e esse artista. Nele, é feito um panorama biográfico, atrelado aos acontecimentos históricos e à produção de Torquato Neto. Suas

afinidades com os artistas de sua época, as leituras que fez, as preferências em ser um *outsider*, suas relações com a Tropicália, o autoexílio e a conexão direta entre o primeiro momento de escrita das crônicas e o segundo, quando retorna ao Brasil. Entrelaçando os aspectos biográficos aos âmbitos culturais e artísticos do país, o texto evidencia as mudanças ocorridas entre os idos de 1950 e os duros anos 1960/70. As divisões em fases consagradas pela fortuna crítica são apresentadas, porém, é desenvolvida a hipótese de que os incursos melancólicos estão presentes em seus textos desde o início. A melancolia criativa surge, portanto, como uma constante que se modula ao longo da sua obra e da sua vida.

No subitem “Torquato e sua época”, faz-se igualmente nítido o fato de que escrever, para Torquato Neto, funcionava como forma de sobrevivência; o fio melancólico surge como recusa e resposta ao dismantelamento de uma sociedade e de seu projeto cultural. Para adensar essa ideia, os estudos de Jaime Ginzburg, em *Literatura, violência e melancolia* e *Crítica em tempos de violência* – marcadamente apoiados em leituras adornianas – sustentam nossa perspectiva de que obras produzidas em cenários violentos devem ser lidas levando-se em consideração o contexto histórico, por isso, um terceiro subitem denominado “Sob a perspectiva da violência”, que assinala uma forte presença da melancolia na literatura brasileira, promovendo articulação entre os aspectos formais e a violência histórica.

Ainda nesse capítulo, além de uma leitura do texto “Explicação do fato”, é feito um comentário introdutório a uma das versões do poema “*literato cantabile*”. Esse comentário sustenta-se na noção de que, ao mostrar a face de um sujeito, o discurso lírico mostra uma outra face da história atingida pela incomunicabilidade. Trata-se de um gesto inacabado que expõe de maneira negativa a amplitude daquilo que não se pode representar de modo completo.

Procuramos construir uma relação entre “o lado de dentro” – da poesia e do sujeito – e “o lado de fora” – da história. Tal relação liga-se ao que Torquato Neto denominou “ocupar espaços”, para pensar sua criação artística. Uma das maneiras encontradas pelo artista foi o experimentalismo na linguagem. Trata-se de ruptura com a lógica que sustentava o mundo burguês, desfazendo continuidades que, camuflando lacunas, constroem ideologias. Três conceitos são, portanto, cruciais para nossa leitura de Torquato ao longo de todo o trabalho: sentimento de resistência, melancolia e urgência. Ao falar de urgência, queremos dizer que, no caso de Torquato, não cabia o tempo da espera, era necessário colocar o pensamento em contínua atividade.

No segundo capítulo, *Um intelectual também se faz com crônicas*, são estudadas crônicas de Torquato Neto, através das quais temos acesso mais direto ao homem no seu tempo e a uma das formas de resistir à cooptação pelos discursos hegemônicos. Primeiramente, em “A

crônica no contexto histórico-cultural brasileiro”, fazemos uma breve discussão do lugar da crônica – como gênero e prática cultural – no contexto geral da vida literária no Brasil e, especificamente, naquele momento de debate político intenso e reflexão estética radical. Sabendo da variedade das formas que esse gênero pode apresentar, destacamos que as crônicas de Torquato mais do que recriar a realidade, apresentam a realidade recriando a forma, ou ainda, esses textos são vistos muito mais como um espaço de experimentação e debate estético, adensando e trazendo novas variáveis.

Apesar de haver contradições específicas do Terceiro Mundo e do Brasil ditatorial, há alguns conceitos trabalhados por Edward Said nas suas conferências sobre o papel do intelectual que norteiam parte de nossa discussão no segundo subitem do capítulo, conduzindo nossa interpretação a uma perspectiva de ser Torquato Neto um intelectual amador, exilado e marginal. Esses conceitos são discutidos ao longo da leitura de crônicas escritas em dois momentos distintos. Em 1967, no *Jornal dos Sports*, as crônicas são voltadas principalmente para a música popular, tratando de juízo de valor e preconceitos ao que ele chama de “iê-iê-iê”, tentando mostrar a verdade sobre o que acontecia no mundo da música e a preocupação com o mercado, com os direitos autorais e as contradições no uso das guitarras elétricas. Dessa forma, os temas ajudam a explorar a variedade, a linguagem utilizada, como ele vai articular o espaço do jornal nesse período menos rígido da censura – o que tratamos no subitem “Música popular no *Jornal dos Sports*”.

Em um segundo momento, representado pelas crônicas publicadas entre agosto de 1971 e março de 1972, no jornal *Última Hora*, a mudança no tom, no formato, no jeito de abordar o leitor são pontos essenciais para pensar esses textos como atuação e militância intelectual e cultural em um período de maior tensão e terror, subitem denominado “Geleia Geral no *Última Hora*”. Nos dois periódicos, o jornalista-cronista nomeia suas crônicas de estreia como “Cordiais saudações”, lidas aqui com o intuito de comparar não só a forma de escrita de ambas, como também o seu conteúdo e suas implicações para o momento, seguidas de alguns trechos de outras que colaboram para a discussão.

A leitura da crônica e da letra de canção com o mesmo nome, “Let’s play that”, completa os estudos dessa parte do trabalho – “O lado de fora é fogo igual ao lado de dentro”, por envolver em um único texto questões que permeiam grande parte de nossa discussão: melancolia, música, poesia. Essa crônica traz uma série de nomes que foram significativos para o poeta e para o homem Torquato Neto e que potencializam as relações entre o externo e o interno da obra, a sua postura *outsider*, a melancolia como maneira legítima de estar no mundo e a força propulsora do trabalho artístico.

No terceiro capítulo, *O abandono na noite escura*, procuramos estudar mais detidamente a melancolia e seus desdobramentos no subitem “Tropical melancolia, negra solidão”, a partir das discussões feitas, entre outros, por Jean Starobinski, Raymond Klibansky e Sigmund Freud, no seu clássico texto “Luto e melancolia”. Iniciamos com o traço melancólico relacionado às “Imagens noturnas” e suas possibilidades de significação na obra do poeta. A escolha da noite para dar início às leituras deu-se por haver recorrência dessa imagem na representação do abandono e da ausência de esperança. Mesmo havendo alguns poemas e letras de canção em que a noite aparece figurando positivamente, em enlances amorosos ou festas regadas a samba, “a noite da noite escura” invade sua produção artística e, nesse sentido, privilegiar a noite significa adensar seu sentido metafórico atrelado à melancolia inscrita na poesia de Torquato Neto, que faz emergir a dor do poeta e a dor do mundo.

Em Torquato, a palavra e o gesto têm o valor de buscar significações para o silêncio imposto, a palavra calada, os espaços vazios, os caminhos perdidos. É do “precipício”, olhando para o abismo, que o poeta canta em busca de sentidos para sua poesia e para sua própria vida. E nesse abismo da criação, a noite reverbera, com toda sua força, com poder metafórico. Por isso, o subitem “Noite alta madrugada” enfatiza essas relações na leitura de “Três da madrugada”. Além disso, a noite serve, também, como metáfora do período histórico em que a obra do poeta é escrita, tempos sombrios para o Brasil e para seu povo. Assim, a dor deixa de ser exclusivamente do poeta e passa a ser a dor de homens que viveram aquele período.

No quarto capítulo, *Um poeta desfolha a tropicália*, o experimentalismo, a partir de colagens e justaposições de imagens, se faz mais presente a partir da leitura da Tropicália, de sua descontinuidade, de seu processo artístico ruidoso até os seus desdobramentos. Em “Alegria e perigo, festa e navalha”, buscamos ressaltar a natureza da festa, a derrocada dos projetos e o tensionamento permanente da escrita de Torquato Neto, apresentando como chave de leitura as discussões feitas sobre a alegoria nos textos de Walter Benjamin, Georg Lukács, Roberto Schwarz e Ismail Xavier.

A fisionomia dada ao movimento, as colagens e intersecções de nomes e as atitudes artísticas do poeta são discutidas em “Tropicália, Torquatália”, reafirmando escolhas e parcerias, além de elucidar o uso dos termos, desconstruindo imagens depreciativas e ressignificando conceitos, o que fica mais evidente a partir do texto-manifesto “Torquatália III”. O ápice do trabalho conjunto dos tropicalistas se evidencia no álbum “Tropicália ou Panis et Circencis”, em um retrato trágico que coaduna o momento histórico brasileiro, sintetizado na letra da canção “Geleia geral”, analisada no subitem “As folhas sabem procurar pelo sol”. Nesse caso, continuamos falando de vazios e melancolia que desembocam no silenciamento,

ensionado até a sua potencialização maior que é a morte: suicídio imposto ao poeta, à sua poesia, a uma sociedade.

Do adensamento entre linguagem e silêncio, das relações entre palavra e gesto, a poesia se apresenta como uma forma que aponta para o estilhaçar do sujeito em “Literato cantabile: um canto de silêncio face ao fim de tudo”. A leitura do poema “literato cantabile”, proporcionou retomada e fechamento da discussão iniciada no primeiro capítulo, reativando a noção de que os traumas coletivos e a atitude do poeta não admitem fronteiras entre si, e de que continuar escrevendo era maneira de transgredir os limites impostos. Dessa maneira, vemos o poeta da catástrofe, isto é, aquele que tem a consciência dos derrotados, já que não vê a utopia como chave da compreensão do país e da história; talvez, por isso, o aspecto desesperado e multifacetado da sua obra. Essa suspensão, quase distópica, envolta por tonalidades melancólicas que põem em xeque a caminhada, apresenta-se como uma chave formal ao trabalho e o seu ponto de fuga ético, por assim dizer, resposta à derrota e ao impasse da cultura brasileira, da vida sob a ditadura, do fim das ilusões dos projetos modernos, tão rapidamente esgotados no Brasil e cujo esgotamento a Tropicália viu como ninguém antes. A relação de Torquato Neto com sua época e geração tem a ver com a recusa sistemática – diríamos a crítica permanente – que sempre o caracterizou; ele foi dissonante mesmo entre os dissonantes. Nele, as propostas mais radicais jamais amorteceram – por isso talvez, sejam marcantes a melancolia e a lucidez.

Existirmos, a que será que se destina? O que defendemos? Talvez o encontro do homem com a arte. O homem é Torquato Neto, e também somos nós. Se o poeta tenta purgar a dor por meio da repetição, também propõe uma brasilidade revolucionária e uma autocrítica da Modernidade. Lembramos aqui o passado como uma arma de luta, não para o futuro, mas para o presente, legitimando o aqui e agora, sabendo que o anseio de utopia nunca morre.

A crítica literária se apresenta, portanto, como possibilidade de conhecimento, meio de reflexão sobre nossas atividades como intelectuais, sobre o lugar da obra poética de Torquato Neto, sobre a história da arte e da literatura e sobre a sociedade que o poeta conheceu e sobre o que dela nos restou. Como colecionadores, para lembrar Walter Benjamin, arrancamos os objetos de seus contextos para inseri-los em uma nova ordem, num desejo de criar outra hipótese para a melancolia que não seja a imobilidade patológica. Mais do que recolher os restos das ruínas da memória, pretendemos nos associar à memória dos vencidos, dos silenciados ao longo do tempo, para que eles não sejam esquecidos.

1 TORQUATO: O HOMEM E O SEU TEMPO

não é o meu país
 é uma sombra que pende
 concreta
 do meu nariz
 em linha reta
 não é minha cidade
 é um sistema que invento
 me transforma
 e que acrescento
 à minha idade
 nem é o nosso amor
 é a memória que suja
 a história
 que enferruja
 o que passou
 (Torquato Neto, “Andar andei”)

1.1 Matéria vida tão fina

Torquato Neto é um poeta singular na literatura brasileira. Talvez porque ele não tenha sido apenas poeta: foi jornalista, roteirista, compositor de música popular brasileira, participante ativo na escrita de textos do Tropicalismo, dirigiu e atuou em filmes Super-8, foi um agitador da cena cultural de sua época. Talvez porque a sua obra seja amplamente fragmentária e convulsionada; escrevia desde os nove anos de idade, assim como destruía muitos dos seus escritos. Deixou diversos cadernos de fragmentos e textos não publicados, diários produzidos dentro e fora dos manicômios pelos quais passou. Talvez porque sua vida de poeta se confunda com o período histórico em que se situa – conturbado, violento, permeado por morte, catástrofes e ruínas –, do qual não podemos e não devemos separar sua obra.

Ainda na Era Vargas, no mesmo ano em que ocorreu o “Dia D”¹ (1944), nascia, em Teresina, capital do Piauí, aquele que seria eternizado na letra de Caetano Veloso² como “menino infeliz”. Numa família que hoje poderíamos considerar de classe média, sendo o pai, Dr. Heli, promotor público, e a mãe, Dona Salomé, professora primária, Torquato Pereira de

¹ 06 de junho de 1944, os aliados ocidentais desembarcaram nas costas da França, dando início ao fim da II Guerra Mundial, começada cinco anos antes pela invasão nazista à Polônia.

² Vale a leitura do ensaio “Cajuína transcendental”, de José Miguel Wisnik, em que, além de uma bela análise da letra de Caetano, o autor conta as motivações da composição, a partir de um encontro de Caetano Veloso e do pai de Torquato Neto. A letra: “existirmos, a que será que se destina?/pois quando tu me deste a rosa pequenina/vi que és um homem lindo e que se acaso a sina/ do menino infeliz não se nos ilumina/tampouco turva-se a lágrima nordestina/apenas a matéria vida era tão fina/e éramos olharmo-nos intacta retina/a cajuína cristalina em Teresina”.

Araújo Neto, conterrâneo de Mário Faustino, desde muito novo dava indícios de sua veia poética, escrevendo pequenos textos em versos.

Seus estudos desenvolveram-se em Teresina, Salvador e Rio de Janeiro. Na terra natal, fez o jardim de infância e o curso primário em escolas ligadas à religião católica, além de estudar com professora particular, em casa. Já no curso ginasial, estudando em escola particular, o menino tinha predileção pelas matérias de Humanas e lia Shakespeare, Machado de Assis e Edgar Poe. Sentia entusiasmo ao ouvir o cantor Luiz Gonzaga. Àquela época, Teresina era uma cidade pequena, onde havia um toque de recolher por causa da interrupção de energia elétrica, todas as noites. Reza a lenda que havia uma corrente fechando a entrada da cidade, com o intuito de manter longe os arruaceiros.

Era comum que os rapazes dessem continuidade aos estudos em cidades mais desenvolvidas, e com Torquato não seria diferente. Mas, antes de escolher para onde ir, em 1959, passou férias no Rio de Janeiro, viagem significativa de ser lembrada, pois foi quando ele conheceu Jards Macalé, que já fazia parte da boemia carioca.

Após sair do Colégio Leão XIII, em Teresina, aos 15 anos (1960), Torquato Neto foi interno no Colégio dos Irmãos Maristas, em Salvador. Ele vivencia, então, a ebulição do ambiente soteropolitano, que contava na época com uma expansão artística e cultural, orquestrada pelo reitor da Universidade Federal da Bahia, Edgar Santos, além do sucesso de Lina Bo Bardi e Glauber Rocha. É nesse período que Torquato Neto tem seus primeiros contatos com movimentos de vanguarda e lê autores como Gide e Rilke. Costumava passar parte do tempo com Caetano e Gil, na Escola de Teatro e com alguns companheiros do CPC, como Waly Salomão³. Seu tempo era dividido entre o internato no Colégio – com participações no grupo de teatro, escrevendo textos para a revista da instituição e os conteúdos comuns de qualquer estudante secundarista – e os happenings de cinema e música que ocorriam no grupo do qual fazia parte, quando acabou conhecendo Maria Bethânia, Gal Costa e Glauber Rocha. Com este, um ano mais tarde, Torquato teve uma estreita relação, participando das gravações de *Barravento*. Essa relação não impediu que, tempos depois, o poeta fizesse críticas duras ao encaminhamento do Cinema Novo e às produções de Glauber.

Ele se sentia compelido a sair em busca de um mundo “do lado de fora”⁴, onde conheceu os futuros tropicalistas; leu muito Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, João

³ Isso quem me conta, em encontro no dia 12 de julho de 2016, é o Professor da UFBA e diretor de teatro, Harildo Déda, que conheceu Torquato nesse período em que o poeta viveu em Salvador.

⁴ Essa expressão também é utilizada por Torquato Neto servindo para indicar tanto os países estrangeiros como o lado exterior do indivíduo.

Cabral de Melo Neto, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Vinícius de Moraes, Sousândrade. Torquato queria mais. Mudou-se para o Rio de Janeiro, pois desejava se integrar o mais rápido possível ao estilo de vida carioca. Em 1962, antes de terminar o curso científico, se envolve com passeatas da UNE e com a política estudantil. Em seguida, cursa Jornalismo, por dois anos, na Universidade do Brasil. Torquato parecia realizar um sonho, o que fica bem evidente em relato de Caetano Veloso:

Torquato gostava de sentir-se atuando na mesma cidade em que Antonio Maria atuava, em que Otto Lara Resende atuava, em que Rubem Braga atuava. Sobretudo parecia-lhe um perpétuo milagre que ele vivesse na mesma cidade em que viviam Carlos Drummond de Andrade e Nelson Rodrigues. Por vezes, ele seguia um desses dois personagens na rua, sem se deixar perceber (assim ele acreditava), e era como se tivesse participado clandestinamente de um ritual secreto (VELOSO, 1997, p. 137).

Além do entusiasmo com a vivência na cidade maravilhosa e sua postura de admiração por tantos nomes da nossa cultura literária, podemos considerar Torquato Neto como um *outsider*, observando tudo o que acontecia no país e fora dele, principalmente em se tratando da cultura musical, o que é fácil de entender. Afinal, no transcurso da sua existência breve, o Brasil viveu um momento altamente produtivo na música, com a eclosão da Bossa Nova, os Festivais de Música Popular, a Tropicália. O ambiente propiciava uma série de pesquisas e reflexões às quais o compositor estava atento. Ao mesmo tempo, Torquato não se vinculou a nenhum partido político, não aderiu de maneira ortodoxa a nenhum movimento, transitou por diversos meios, bebeu da água dos CPCs e se banhou com as ideias concretistas, mas sempre com uma inconstância questionadora, não pertencendo propriamente a nenhum grupo específico, estabelecendo um estilo de vida às margens da sociedade da qual fazia parte.

Sua produção artística de maior relevância desenvolve-se em meio à ditadura militar, instaurada em 1964, e vai sofrer transformações significativas ao longo dos anos, até 1972, quando o poeta finda sua passagem, cometendo suicídio, na madrugada após a comemoração de seu 28º aniversário.

Não raramente, a escrita de Torquato Neto é focalizada a partir de três momentos, considerando-se a relação com o contexto histórico-cultural. Um primeiro mais relacionado ao nacional popular, um segundo ligado diretamente à Tropicália e um terceiro, mais experimental.

Não podemos nos esquecer de que os anos que antecederam 1964 foram marcados pelo projeto de um país melhor, com harmonia social e em sintonia com a modernidade internacional. Nos anos 1950, o Brasil sofreu transformações que possibilitaram esperança e otimismo, junto a um desejo de modificar o nosso status de país com traços pré-modernos. Com a chegada de Juscelino Kubitschek à presidência e o seu plano de metas “50 anos em 5”, em 1955, houve um impulso à industrialização e uma modernização da paisagem urbana. Lúcio

Costa e Oscar Niemeyer são os grandes nomes da época na arquitetura, culminando na criação de Brasília.

Outras mudanças fazem parte dos chamados “anos dourados”, como o advento da televisão. Se o mundo tinha os Beatles, os brasileiros exportaram a Bossa Nova. As renovações políticas e econômicas foram seguidas por renovações estéticas, representadas principalmente pelo Cinema Novo e pela Vanguarda Concretista. O Brasil vivia um período singular de afirmação nacional. Nas artes e na cena cultural, foi demonstrada uma postura arrojada e criativa, como se o país entrasse de uma vez por todas na modernidade. Foram criados os Museus de Arte Moderna de São Paulo e Rio de Janeiro. Nas artes plásticas se destacaram Volpi, Palatnik, Ivan Serpa, além de Amilcar de Castro, Lygia Pape e, talvez o artista com as obras mais marcantes, Hélio Oiticica. Para completar a euforia, em 1958, a Seleção era campeã mundial de futebol pela primeira vez, na Suécia. Além de tudo isso, em 1959, a Revolução Cubana, com a vitória de Fidel Castro e Che Guevara, dava-lhe, juntamente aos demais países americanos subjugados ou subdesenvolvidos, uma esperança; era um alimento para suas utopias.

Enquanto o rapaz de 20 anos entrava em contato com Pound, Godard e Buñuel, a cidade do Rio de Janeiro pegava fogo. Ao mesmo tempo em que bombas estouravam, com a tomada do poder pelos militares e a sede da UNE era incendiada, local muito frequentado pelo poeta, os jornais noticiavam a visita da atriz Brigitte Bardot⁵.

Nos primeiros anos do governo de exceção, com Castelo Branco (1964-1967), em que houve o início da censura, a dissolução de partidos e o fortalecimento nas perseguições aos participantes das ligas camponesas⁶, ainda havia no país uma ideia de que aquilo seria passageiro, que acabaria em breve e que a democracia seria vivenciada novamente. É nesse período que se costumam incluir as obras de Torquato Neto supostamente marcadas pela busca do “nacional-popular”⁷ ou pelo “lirismo-populista”⁸. Nesse conjunto está a maioria de suas

⁵ Muito provável que esses acontecimentos tenham colaborado para os versos da canção de Caetano Veloso, “Alegria, alegria”, de 1967: “Em caras de presidentes/Em grandes beijos de amor/Em dentes, pernas, bandeiras/Bomba e Brigitte Bardot”.

⁶ O filme-documentário de Eduardo Coutinho, *Cabra marcado para morrer* (1984), mostra bem esse período da história brasileira. A proposta inicial era falar sobre o assassinato do líder camponês João Pedro Teixeira, morto em 1962. No entanto, com o golpe, as filmagens foram interrompidas e a viúva de João Pedro foi obrigada a abandonar os filhos e passar a viver na clandestinidade. Eduardo Coutinho consegue reencontrá-la, 17 anos depois, retomando as filmagens a partir de diversos depoimentos.

⁷ Viviana Bosi afirma, no artigo “Torquato Neto: começa na lua cheia e termina antes do fim”, que o primeiro momento da obra poética de Torquato Neto, relacionado às letras de canção compostas em meados da década de 1960, tem aproximação com artistas que defendiam composições com caráter “nacional e popular”, a exemplo de Geraldo Vandré e Edu Lobo.

⁸ Nesse particular aspecto, Viviana Bosi segue André Bueno, autor de *Pássaro de fogo no Terceiro Mundo*. Em trecho sobre uma parceria de Torquato Neto com Gilberto Gil e Geraldo Vandré, “Rancho da rosa encarnada”,

composições em parceria com Edu Lobo, e também estão algumas parcerias com Gilberto Gil. Torquato participa como roteirista, juntamente com Capinam e Caetano Veloso, do espetáculo *Pois é*, do Grupo Opinião. É o momento de maior aproximação com o movimento sociocultural dos CPCs e da UNE, havendo uma postura que se pode, sem forçar a mão, chamar de utópica.

O segundo momento – considerado mais irônico e alegórico – inclui sua produção tropicalista. Desse período são os textos “Tropicalismo para iniciantes” e “Torquatália III”, bem como o roteiro de um programa de TV que acaba não sendo exibido da forma como foi escrito por Torquato e Capinam, “Vida paixão e banana do tropicalismo”, além de composições como “Deus vos salve a casa santa”, “Mamãe coragem”, “Marginália II” e “Geleia Geral”.

Mesmo sendo considerado pelo seu maior parceiro, Gilberto Gil, como o pensador e mentor da Tropicália, e pelos jornais, como o mais ativo letrista do chamado grupo baiano, Torquato Neto não pode ser entendido apenas a partir dos fenômenos que nortearam o movimento. Tampouco havia, em seus textos, uma escrita afinada com a música de protesto ou que se pudesse considerar apenas coletiva, mesmo que ele tenha participado da caminhada contra as guitarras, encabeçada, principalmente, por Elis Regina. O que se percebe à primeira vista em sua obra é provocação de toda ordem, ironia e rebeldia que ainda encontravam espaço para circular.

Apesar de haver, em 1967, algumas condições de intervenção artística na cena pública, a situação no país vai-se complicando. Ocorre um grande êxodo rural, aumentando as regiões periféricas das grandes cidades, ao mesmo tempo em que aumenta concentração de renda e a dívida externa. O modelo de modernização conservadora brasileira mostra-se altamente problemático. Enquanto Costa e Silva estava no poder (1967-1969), a insatisfação popular aumentou, culminando em greves e na Passeata dos Cem Mil. 1968 foi um ano marcante em todo o mundo. No Brasil, em 13 de dezembro, foi instituído o AI-5. Assim, desde Costa e Silva até Médici (1969-1974), tivemos o recrudescimento do regime, adentrando os “anos de chumbo”. Alguns dias antes de o ato ser instituído, Torquato Neto, com a ajuda de Hélio Oiticica, consegue autoexílio em Londres e depois em Paris.

e eu estou escrevendo porque é a única coisa que posso fazer agora [...]. estou muito cansado e não tenho nenhuma pergunta a fazer nem tenho uma única resposta diferente. flávio ouviu no rádio e ana me contou que no brasil o presidente está paralítico, o vice-presidente não assumiu e uma junta militar tomou a presidência. mas é provisório, torquato neto. e eles vão qualquer dia arrumar outra solução, brasileira, mulata e sentimental (TORQUATO NETO, 2004a, p. 297).

Bueno diz que “o encontro com o povo e a mudança da sociedade pareciam possíveis, num movimento simples e direto, sem obstáculos, com muita gente esperando, para apoiar e aplaudir”, bem como é o caso de “Louvação”, também em parceria com Gil em que o “tema é simples e direto: louvar o bem, deixar o mal de lado” (BUENO, 2005, p. 155).

É com ironia que o poeta recebe a notícia e relata o momento em que, no Brasil, uma junta militar substitui Costa e Silva. Possivelmente, esse seja o período em que Torquato menos tenha produzido. Quase nada no campo musical, alguns escritos esparsos e um envolvimento maior com o cinema. Após esse tempo no exterior, o retorno é altamente doloroso. O país está às escuras; a censura, a tortura e o fechamento dos espaços públicos são permanentes. Há mudanças de toda ordem ocorrendo, mas são todas contrárias ao sonho de uma América Latina liberta e mais justa. Qual uma estrela cadente, a luz de um novo tempo que iluminou os anos 1950 foi se apagando, até chegar o breu que se afirmou no início dos anos 1970⁹. No plano internacional, por motivos outros, também houve um abatimento. O sonho tinha acabado não só para os Beatles ou para aquela geração francesa do “maio de 68”, ou para Janis Joplin e Jimi Hendrix¹⁰ que morriam levando com eles esperanças de um mundo mais livre e melhor.

Gilberto Gil, em 1971, morando em Londres, escreve “O sonho acabou”. Para ele, a frase de John Lennon, em “God”, música do primeiro álbum solo do cantor, “The dream is over”, estava pairando na atmosfera, como se fosse preciso rever e reciclar os deslumbramentos¹¹. Torquato Neto acompanhava esse esmorecimento dos tecedores de sonhos de sua época. Em dois momentos escreve sobre a morte de Hendrix e a forma violenta que isso o acometia. Primeiro, enquanto está internado, em 14 de outubro de 1970: “onde em mim, a morte de jimi hendrix repercutiu com mais violência?” (TORQUATO NETO, 2004a, p. 324). E depois, em texto de 1971: “Um morto depois do outro. O Che Guevara morre apenas para que se cante (chorando) o seu mito. Jimi Hendrix morre também: logo pousamos como urubus sobre o cadáver do bicho, e choramos pelo vazio que acabamos de ganhar” (TORQUATO NETO, 2004a, p. 306).

“Todo dia é dia D”, “Três da madrugada”, “Jardim da noite”, “Let’s play that” são algumas das composições do poeta que vão evidenciar os sintomas dessa transformação histórica, dessa angústia sofrida não só pelos acontecimentos dentro do país, como fora dele. Alguns versos são emblemáticos desse período: “Agora não se fala mais/ toda palavra guarda uma cilada/ e qualquer gesto é o fim/ do seu início” (“Literato cantabile”).

⁹ É preciso salientar que o mundo cultural brasileiro não acabou, apesar do breu político, da censura e de todos os acontecimentos negativos. Nosso estudo dá mais ênfase ao que ocorre até 1972 por ser o ano de morte de Torquato Neto. No entanto, deixamos aqui, em nota, nomes de grupos de artistas que surgem e são de extrema importância para os anos 1970 e os subsequentes, como Dzi Croquettes, Novos Baianos, Secos e Molhados, entre outros nomes que foram influenciados pelos Festivais dos anos anteriores e começaram a aparecer na mídia: Luiz Melodia, Gonzaguinha, Djavan.

¹⁰ Jimi Hendrix falece em 18 de setembro de 1970 e Janis Joplin em 4 de outubro do mesmo ano.

¹¹ Ver explicações sobre a composição da letra em GIL, Gilberto. *Todas as letras*, p. 128.

A correspondência trocada com Hélio Oiticica, durante os anos 1971 e 1972, dão uma dimensão do quão descontente e cada vez mais isolado Torquato se sentia, de como os projetos iam fracassando, ao mesmo tempo em que o poeta lutava para não cair de vez no torpor melancólico. Waly Salomão é o amigo mais próximo e com quem vai dividir projetos de revistas, culminando na edição única de *Navilouca*, que só seria publicada em 1974.

A produção jornalística no *Última Hora*, com a coluna “Geleia Geral”, também marca esse momento frequentemente considerado o terceiro de produção de Torquato Neto. Em 1967, os textos, que o jovem jornalista escrevia para o *Jornal dos Sports*, diferem bastante daqueles que integram “Geleia Geral”. Assemelham-se aos folhetins do século XIX (quando os cronistas tinham uma função de trazer à baila as novidades e resenhar livros ou peças teatrais); alguns deles tratam o problema dos direitos autorais, apresentam entrevistas ou comentários sobre institucionalizar ou não a arte, quando das primeiras discussões tropicalistas. Ao contrário dessas crônicas, o trecho que se segue – escrito em 04 de dezembro de 1971, durante internação no Sanatório de Botafogo – ilustra o caráter experimental da produção posterior:

Quero porque quero meu baião da solidão, os pés no chão e as asas, pra voar. E cito Duda: eu nunca sei quem está ao meu lado. Pecado. [...]
Sem pé nem cabeça; Estou cansado: de que lado é isso? Do lado de dentro, certo e preciso. [...]
Informação: o Pasquim acabou com a Flor do Mal. Sintam o drama. [...]
(TORQUATO NETO, 2004b, p. 320).

Torquato faz uma montagem de fragmentos de sua vida, dos acontecimentos na música, no cinema, na sociedade. Quando o jornal alternativo *Flor do Mal* é fechado, a primeira reação do poeta é culpar o regime autoritário, mas logo fica sabendo que “o pessoal do Pasquim” tinha decidido encerrar o periódico por medo da repressão e tinha acabado com a Flor¹². Parecia-lhe urgente fazer algo contra o governo ditatorial, contra o isolamento imposto, contra a perda total de espaços. Mas os caminhos pareciam todos fechados.

Se existe mesmo a possibilidade de que sejam identificadas na obra de Torquato três fases distintas, associáveis cada uma a momentos diversos do contexto sócio-histórico-cultural, há, sem cancelamento dessa hipótese, um traço melancólico que atravessa seus escritos de modo permanente. A perda, a ausência, o anúncio da partida estão presentes já nos poemas da juventude, chegando a uma convulsão que se relaciona com perdas individuais e coletivas proporcionadas pelo recrudescimento da violência no país e ao dispêndio de energia em torno de ideais que a ditadura pretendeu encerrar.

¹² “quem acabou com a flor não foram propriamente os homens, mas os próprios cafajestes do pasquim, na base do cagaço & conseqüente falta total de caráter.” Trecho da carta enviada para Hélio Oiticica, datada de 21 de dezembro de 1971 (TORQUATO NETO, 2004a, p. 266).

Desde o início da década de 1960, quando carregava consigo originais de um livro que seria chamado *O fato e a coisa*, as imagens de dor, melancolia, noite escura, caminho solitário e algumas mais que avultarão em nossa leitura de sua obra aparecem em seus versos. Acreditando nisso, e, ainda, por não constar na compilação feita por Paulo Roberto Pires, em *Torquatália*, trazemos aqui as três partes do longo poema “Explicação do fato”:

I

Impossível envergonhar-me de ser homem.
Tenho rins e eles me dizem que estou vivo.
Obedeço a meus pés
e a ordem é seguir e não olhar à frente.
Minúsculo vivente entre rinocerontes
me reconheço falho
e insisto.

E insisto porque insistir é minha insígnia.
O meu brasão mostra dois pés escalavrados
e sobram-me algumas forças: sei-me fraco
e choro.
E choro e nem assim me excedo na postura humana: sofro
o corpo inteiro, pendo e não procuro a arma, minhas mãos.
Sei que caminho. É só.
Joelhos curvam-se à ordem da avenida
Pés – com esponjas – se amaziam ao chão que queima
e me penetra
e eu decido que não posso envergonhar-me de ser homem
a criança antiga é dique barrando o meu escoo
e diz que não, não me envergonhe.

Não me envergonho.
Tenho rins mãos boca órgão genital e glândulas de secreção interna:
impossível.
No entanto sinto medo
e este é o meu pavor.
Por isso a minha vida, como o meu poema, não é canto, é pranto
e sobre ela me debruço
observando a corcunda precoce
e os olhos banzos.

II

Também
tenho uma noite em mim e tão escura
que nela me confundo e paro
e em adágio cantabile pronuncio
as palavras da nênia ao meu defunto,
perdido nele, o ar sombrio.
(Me reconheço nele e me apavoro)
Me reconheço nele não os olhos
cerrados a boca falando cheia as mãos cruzadas
em definitivo estado se enxergando,
mas um calor de cegueira que se exala dele
e pronto, ele sou eu,
peixe boi devolvido à praia, morto,
exposto à vigilância dos passantes.
Ali me enxergo, imobilidade à força no caixão do mundo
sem arabescos e sem flores.
Tenho muito medo.

Mas acordo e a máquina me engole.
 E sou apenas um homem caminhando
 e não encontro em minha vestimenta
 bolsos para esconder as mãos que armas, mesmo frágeis,
 me ameaçam.
 Como não ter medo?
 Uma noite escura sai de mim e vem descer aqui
 sobre esta noite maior e sem fantasmas.
 Como não morrer de medo se esta noite é fera
 e dentro dela eu também sou fera
 e me confundo nela e
 ainda insisto?
 Não é viável.
 Nem eu mesmo sou viável, e como não? Não sou.
 O que é viável não existe, passou há muito tempo
 e eram manhãs e tardes e manhãs com sol e chuva e eu menino.
 Eram manhãs e tardes e manhãs sem pernas
 que escorriam em tardes e manhãs sem pernas
 e eu
 sentado num tanque absurdamente posto no meio da rua,
 menino sentado sem a preocupação da ida.
 E era tudo dia.

Havia sol
 e eu o sabia
 sol: era de dia.

Havia uma alegria
 do tamanho do mundo
 e era dia no mundo.

Havia uma rua
 (debaixo dum dia)
 e um tanque.

Mas agora é noite até no sol.

III

Vou à parede e examino o retrato, irresponsável-amarelo-acinzentado-testemunha.
 Meus olhos não se abrem
 e mesmo assim o vejo.
 E mesmo assim te vejo, ó menino, encostado à palmeira de tua praça
 e sem querer sair.
 E mesmo assim te penso dique desolação de seca na caatinga noite de insônia canção
 [antiga ao pé do berço prata fósforo queimado poço interminável, seco.
 Ouço o teu sorriso e te obedeco.
 Eu que desaprendi a preparação do sorriso
 e não o consigo mais.
 Estou preso a ti, ainda agora,
 apesar do cabelo escurecido
 as mãos maiores e mais magras
 e um súbito medo de morrer, amor à vida, tolo.
 Tenho preso a ti a palavra primeira
 e o primeiro gesto de enxergar o espelho:
 ouço-te, sou mais desgosto em mim, incompreensível.
 À tua ordem decido não envergonhar-me de existir
 nesta forma disforme de osso
 carne algumas coisas químicas
 e uma vontade de estar sempre longe,

visitando países absurdos.

Não posso envergonhar-me de ser homem.
Tenho um menino em mim que me observa
e ele tem nos olhos
(qual a cor?)
todas as manhãs e tardes e manhãs com sol e chuva a eu menino
que me alumiavam.

Tenho um menino em mim e ele é que me tem:
por isso a corcunda precoce
e os olhos banzos: tenho o corpo voltado em sua procura
e meu olhar apenas toca, e leve,
o exato matiz da calça
molhada em festa vespertina da bexiga.
(TORQUATO NETO, 2012b, p. 35-41).

A explicação para a impossibilidade de se envergonhar por ser homem é trazida ao poema metonimicamente por meio de partes do corpo humano: rins, pés, olhos, mãos, joelhos boca, órgão genital e glândulas de secreção interna.

A palavra “impossível” inicia o primeiro verso indicando, paradoxalmente, a partir de seu sentido de cunho negativo, a afirmação do ser. E essa afirmação se comprova, após os argumentos utilizados pelo eu lírico, em dois versos que trazem as partes do corpo justapostas, sem vírgulas entre elas, mas com o uso dos dois pontos para esclarecer de uma vez por todas, após a enumeração, o que já havia anunciado no início, repetindo a palavra “impossível”, como forma de retomar a afirmação do primeiro verso.

Não me envergonho.
Tenho rins mãos boca órgão genital e
glândulas de secreção interna:
impossível.

Os verbos ter, obedecer, seguir, insistir, saber, chorar, sofrer, decidir estão todos relacionados a partes do corpo. São elas que vão justificando as ações, são os órgãos que provam que o sujeito está vivo. A insistência como marca de quem apresenta força para seguir, caminhar, ainda que sozinho, não se contrapõe à falha, à fraqueza, ao choro, ao sofrimento e ao medo que se agiganta em pavor. Esses elementos que poderiam aparecer como oposição – por exemplo, falhar e caminhar – somam-se na afirmação do ser entre as partes que indicam que o sujeito não deve envergonhar-se e o corpo inteiro sofre. Ou melhor, o corpo comprova o dever de prosseguir marcando também o sofrimento por meio dos pés esfolados e os joelhos ao chão.

A repetição do som “in” nas palavras “rins, insisto, insígnia, assim, inteiro, minhas, caminho, sinto” faz reverberar a força que há nessa inscrição, nesse sinal distintivo de dignidade que, em partes tanto do poema (dividido em 3) quanto do ser, vai apresentando outras duas faces, que assim como as demais unem-se, sem necessariamente haver completude: o homem e o menino.

Mesmo que uma adversativa seja introduzida, apresentando o sentimento de medo, há uma explicação para o pranto da procura pela iluminação daquele aspecto que se faz mais presente do que o retrato examinado na parede. O eu menino apresentado no primeiro trecho vai povoar os demais versos do poema até que no início da última estrofe essas partes se juntem: “tenho um menino em mim e ele é que me tem”.

O recurso formal do polissíndeto indica uma continuidade da dor e do caminhar, exatamente como o que suscita o corpo – ele inteiro sofre, enquanto seus órgãos advertem para insistir. Além disso, o uso de encadeamentos sintáticos em quase todos os versos, fazendo com que as partes de um verso completem o sentido do outro, ocasiona um transbordamento desse sentimento da dor de existir, mas também uma persistência para perseverar no caminho do ser homem, o que se equaliza com a expressão “postura humana”.

Para o leitor da obra de Torquato Neto fica difícil não fazer uma relação desses versos ao poema “Cogito”: “Eu sou como sou/pronome/pessoal intransferível/do homem que iniciei/na medida do impossível” (TORQUATO NETO, 2004a, p. 165). Desde os primeiros poemas, a medida do impossível estava presente, ou seja, não há medida, (sem métrica, sem regras, sem limites), já que a insistência, ainda que melancólica, é sua marca, a insígnia de resistência de sua obra.

Se há na escrita de Torquato uma intervenção forte da trama social terrível, marcadamente violenta, podemos reconhecer, nas formas trabalhadas, o amálgama denso das pulsões melancólicas que as formas da arte absorvem e não cessam de evocar, espaço onde o autor, suas formas e imagens encontram-se a sós. Permeando suas escolhas estéticas, podemos perceber uma angústia existencial eivada pelos desregramentos de seus próprios caminhos.

Sobressai uma manifestação de quem é e o que há de expectativa sobre a vida, além de ser convocado um tempo pretérito sensível e algo mais íntimo, num senso dramático da condição humana, por meio de sensações melancólicas e de sua reflexão profunda sobre o estar no mundo.

O reconhecimento de ser homem, mesmo minúsculo, fraco, que sofre e chora, se completa com um caminhar solitário, ordenado a prosseguir, insistentemente, sem “olhar à frente”. Vida e poema são corrompidos pelo medo.

por isso a minha vida, como o meu poema
 não é canto, é pranto
 e sobre ela me debruço
 observando a corcunda precoce
 e os olhos banzos

Esses versos estão inundados da tristeza, que parece tomar conta do ser antes da hora e amofina-o em saudade e melancolia, reafirmadas no início da Parte II, “tenho uma noite em mim tão escura/que nela me confundo e paro”. A imagem da noite escura, cara para nossa leitura da melancolia em sua obra, já estava presente nos poemas considerados da juventude, desorientando e paralisando o ser que caminha sem saber como agir (nem o que fazer com as mãos). Essa escuridão interna se confunde com a externa, de uma noite cruel, onde a violência do ser e do espaço se misturam, resultando numa inviabilidade. O tempo em que o homem infeliz poderia ser outro “não existe, passou há muito tempo”. O tempo de menino, em que os órgãos do corpo não tinham importância de compor e provar sua existência, é um tempo em que tampouco caminhar era preciso. Havia a alegria, mas esse tempo acabou, ficou no meio da rua do passado, em um dia de sol, “mas agora é noite até no sol”.

Sua obra estabelece um modo de conhecimento que pode capitular o homem brasileiro da segunda metade do século XX, por meio das suas convicções, emoções e pensamentos. Sua subjetividade lírica nos permite reconhecer o mundo exterior de maneira impetuosa, sinuosa, contraditória. O presente traz um mundo em que não há caráter de completude, de continuidade e sua relação com o passado e o futuro está prejudicada. Esse sujeito se lança ao perigo de percorrer os abismos de sua própria existência, a partir de uma lucidez apreensiva e complexa, mas que desmistifica sua condição, demonstrando também vulnerabilidade, que reflete a representação desse ser incompleto, dessa “matéria vida tão fina”.

1.2 Torquato Neto e a sua época

Não parece possível ler a obra de Torquato Neto sem levar em conta o contexto histórico em que ela se desenvolveu. A linguagem artística – nos textos poéticos, nas canções, nos julgamentos e provocações das crônicas, no corpo que se apresenta nos filmes – proporciona a “necessidade de fabular”, configurando a criação ficcional que integra o ser Torquato Neto e sua visão de mundo, mostrando-se como uma alternativa com significado próprio, com legitimidade inventiva, ao mesmo tempo em que remete a uma crítica social e focaliza uma consciência histórica.

Torquato articula o discurso literário a outros discursos, que podemos considerar artísticos ou não; no entanto, essa articulação se dá cheia de tensões, aporias e paradoxos, próprios do período em que sua obra se desenvolve. Suas produções funcionam como formas de ultrapassar as barreiras, dar à vista outras maneiras de lidar com aquilo que estava ao redor.

Talvez seja por isso mesmo que o experimental, observado nas diversas áreas – poesia, música, crônica, cinema –, surja então como resistência e luta contra o ambiente de repressão social e cultural dos anos em que o poeta viveu. Aqui, há um primeiro embate. O ato de escrever é, para Torquato Neto, contínua procura de espaços para melhor respiração. Contudo, esse mesmo ato não é por ele usado para criar utopia. O autor insurge-se com violência contra a violência instituída sem propor necessariamente realidades alternativas. Sendo assim, seu ato subversivo – para lembrar uma palavra muito usada na época – ocorre principalmente, quando nega o que estava estabelecido, tanto no que diz respeito à linguagem artística, quanto às questões sociais e históricas.

A contestação ao impacto do fechamento político e cultural se dá também por deslocamentos da literatura para compor música popular, escrever crônicas para jornais, filmar em super-8, numa busca por todos os meios que se mostrassem propícios a uma arte que se quisesse liberta, que mostrasse as dificuldades de se produzir e desse uma resposta aos atos repressivos do momento.

As diversas artes do período 64-69 lançam mão do recurso ao ritual da festa e nisso já dizem da situação excepcional por que passam. Situação excepcional, esclareçamos, pela necessidade de assumir o caos e a contradição básica que atravessam o sistema sócio-político da época (HOISEL, 1980, p. 32).

O trecho acima colabora para a reflexão sobre o caos e a contradição instituída no período e traz o ritual da festa como uma das possibilidades de expressão crítica. Mas essa festa não é isenta de ambiguidades. Na interpretação dessas ambiguidades, analistas assumiram posturas diversas. Em seu conhecido artigo “Cultura e política”, Roberto Schwarz (2005) considera que festa, subsidiada pelo sistema que procura criticar, vai servir em alguns momentos de mascaramento para uma situação extrema de tensão, lançando produtos culturais de massa que terminaram colaborando com o sistema, mesmo que essa não fosse a intenção primeira.

Batalhas eram travadas no campo das ideias, principalmente nas polêmicas discussões sobre a música popular brasileira. O clima era de angústia, de modo que a guerra discursiva era extremada, não havendo um meio termo, ou se era contra ou a favor das inovações formais. No posfácio “Balanço do balanço”, de *Balanço da bossa*, Augusto de Campos demonstra ter impulsionado todas suas expectativas em Caetano Veloso e Gilberto Gil porque seriam os mais inventores, radicais e também por isso, incompreendidos.

Vista sob essa perspectiva, a moderna música popular brasileira apresenta dois marcos. 1958 – BOSSA NOVA. 1968 – TROPICÁLIA. No segundo momento de renovação da música popular brasileira não havia duas posições. Era estar com Caetano e Gil, ou contra eles. Quem não esteve com eles naquele momento, para mim

não viu nada, não ouviu nada. Não tem registro na minha memória musical. E não me arrependo. Ainda acho que é isso mesmo (CAMPOS, 1974, p. 334).

Mais do que estar com Caetano e Gil, Torquato Neto foi um dos responsáveis pelo pensamento tropicalista, escreveu manifestos, deu espaço a essa discussão no jornal, compôs diversas canções com Gilberto Gil e mesmo depois de passado esse momento de ebulição, continuou sua produção num estado permanente de invenção, como “guerrilha artística” (CAMPOS, 1974, p. 335). A despeito disso, é possível afirmar que, ao escrever e lançar produtos culturais, Torquato Neto não se aproximou de processos alienantes¹³. Ele não escreveu para servir aos meios de comunicação e à sua tecnologia, mas para propor formas alternativas de linguagem, como as crônicas, altamente experimentais, da coluna “Geleia Geral”.

Esses artistas não pretendiam reforçar ideários de identidade nacional, calcados na industrialização e desenvolvimento econômico do país. Para o que se convencionou a chamar de Tropicalismo, e muito particularmente para Torquato, era preciso desconstruir essa imagem nacionalista e deglutir – nos moldes da antropofagia oswaldiana – o que se mostrasse novo, estrangeiro. Contudo, essa absorção antropofágica não se deu de forma tranquila e pacífica; haja vista a famosa manifestação contra as guitarras, da qual Torquato Neto participou. Pouco tempo depois, tanto ele como outros que lá estavam em defesa de uma música popular “puramente” brasileira começaram a aceitar o uso de novas tecnologias e muitos passaram a admirar Caetano Veloso e Os Mutantes.

O ritual da festa, o desejo de mostrar que também eram capazes de unir o “cafona” ao que fosse mais avançado ou simplesmente andar sem compromisso, “sem lenço sem documento”, teria um obstáculo. Quando Costa e Silva assinou o Ato número 5, com a aprovação dos 22 ministros presentes, mesmo havendo a voz solitária do vice-presidente, Pedro Aleixo, dizendo que aquilo seria demais, todo esse anseio de mudanças, de recusas, seria suplantado e calado. Aos poucos, as vias de comunicação foram sendo censuradas, professores foram exonerados, intelectuais perseguidos, artistas exilados.

A produção de Torquato Neto proporciona, hoje, entendimento da experiência histórica vivenciada por ele e por parte de seus contemporâneos, elucidando muito sobre os problemas e desacertos do país. Assumindo um desejo de sondagem da sociedade brasileira a partir de produtos culturais, uma das buscas de nosso trabalho é discriminar as formas que Torquato usou para representar essa complexa matéria. A intenção de mostrar como as ambiguidades e

¹³ Não pretendemos aqui fazer “hagiografia” de Torquato Neto. Ao transitar entre poema e letra de música, ainda mais, entre canções que circulavam nos meios de comunicação – rádio e TV – (e ainda circulam), ele, de alguma forma, alimentou e se beneficiou desses meios. Penso que, ao discutir mais adiante a sua relação com a Tropicália, essas questões de aproximação da cultura de massa serão melhor discutidas.

contradições históricas foram absorvidas formalmente pela produção artística de Torquato exige uma ampla compreensão das mudanças ocorridas no país e intuição dos sentimentos daqueles que estavam envolvidos numa mesma experiência histórica e tinham expectativas relacionadas ao desenvolvimento de sua sociedade.

A melancolia não é apenas potencializada pelos acontecimentos da época, mas reflete principalmente um modo de resistência, reação a um presente que se mostrava inapropriado, agigantando-se, extrapolando a esfera privada e contaminando o mundo. Em Torquato, há um convite à melancolia que é convite à recusa do tempo sombrio e violento. Assim, as marcas melancólicas que seriam, a priori, vivenciadas no íntimo do indivíduo explodem no chamado ao outro para ocupar espaços, projetando-se socialmente a partir da experiência particular para a experiência coletiva, ambos – indivíduo e coletivo – vivendo à beira da dissolução.

Na obra de Torquato Neto, a resistência melancólica constitui chamado ao não esquecimento do que estava acontecendo no país, atenção à densa e complexa realidade que tomava conta dos espaços públicos e privados. Não há, a rigor, superação das perdas e sim seu reconhecimento. Essa sensação de que o mundo desaparecia, atinge não só o mundo dos avanços culturais e sociais, mas também inclui referências condensadas no passado pessoal. Dilui-se o mundo da infância que ficou para trás, numa triste Teresina. O tempo – na obra de Torquato – flui em direção à morte, o que não deixa de ser paradoxal, já que, caminhando para o fim, ele foi deixando seus escritos como sugestões de vias para sobreviver.

Torquato Neto pertence a uma geração apaixonada, intensa, que muitas vezes foi à luta, disposta a entregar a própria vida se preciso fosse. Existia uma significação vital no ato de lutar contra as opressões mais diversas. Nesse esforço, as alianças eram as mais improváveis, criando a efervescência cultural que seria golpeada pelo terror da História. Em *1968: o ano que não terminou*, Zuenir Ventura expõe o quanto eram vibrantes os jovens que, movidos pelo maio francês, queriam dominar o presente:

No Brasil, o chamado Poder Jovem ensaiava igualmente a sua tomada de poder e perseguia a sua utopia. Também aqui, em 68, ter menos de 30 anos era por si só um atributo, um valor, não uma contingência etária. Algumas evidências contribuíram para isso. Pelé, aos 28 anos, bicampeão mundial, preparava-se para o tri e já era o maior jogador do mundo; Glauber Rocha, com 29 anos, já conquistara a admiração internacional com pelo menos dois filmes: *Deus e o diabo na terra do sol* e *Terra em transe*; Chico Buarque e Caetano Veloso, se parassem de compor aos 24 e 26 anos, entrariam mesmo assim em qualquer antologia de música popular brasileira; Roberto Carlos tinha 25 anos e já era rei; Elis Regina e Gal tinham 23 anos; Nara Leão, 26, Maria Bethânia, 22 (VENTURA, 1988, p. 43).

Torquato Neto tinha 23 anos no início de 1968. Estava rodeado por uma cultura lastreada na crença de que a arte poderia iluminar o povo, transformar a sociedade. Nesse período, tratou-se ainda de dar nova roupagem ao projeto da moderna inteligência brasileira: dar voz às

camadas populares por meio da voz do intelectual, do artista, falar por elas. Todavia, em sua nova feição – que pressupunha liberdade contra todas as leis repressoras – o projeto foi derrotado pela tragédia maior do país, como notou bem o líder estudantil Vladimir Palmeira: “Fomos presos, torturados, mortos, exilados e não conseguimos chegar a lugar nenhum” (VENTURA, 1988, p. 45).

Nesse cenário, a luta de Torquato se travou por meio da escrita. Ele não pegou em armas nem foi torturado fisicamente pelo sistema de repressão. Sua tortura se deu em ordem subjetiva e suas armas foram máquina de escrever, composição, jornal, poesia. Não se ligou a partidos políticos nem a grupos revolucionários, mas estava atento aos acontecimentos e isso o angustiava, principalmente o fato de sua voz não poder circular livremente.

A atitude transgressora do poeta se mostra na violência das formas, na escolha das palavras, no modo como trata o leitor. Pretendemos analisar e interpretar essas opções formais sempre numa perspectiva que leva em conta o contexto histórico cultural. À postura do poeta, atrelamos a noção de melancolia que, resultando de uma perda afetiva, ultrapassa a esfera individual e transborda para o plano da História.

Assim, ao fracasso dos projetos de sua geração golpeada pela ditadura e castrada pelo AI-5, unem-se a dor do exílio e a sensação de diluição do mundo da infância. Como bem observa Jaime Ginzburg, em *Literatura, violência e melancolia*, todo esse mal-estar leva o sujeito a observar a realidade como “um campo de desencantamento e desconfiança” (GINZBURG, 2013, p. 12). Seu tempo é de dor, de violência e não podemos desvincular o contato do texto com a realidade.

Falar do mundo violento como um território ordenado envolve ficar à distância, deixar a pele sem ferida e o corpo sem dor. Entretanto, no momento em que houver dor envolvida, as categorias organizadas do pensamento institucionalizado mostram seus limites e a ideia de que é possível olhar tudo à distância, com neutralidade, frieza ou objetividade, pode cair por terra (GINZBURG, 2013, p. 34).

Em uma sociedade que apresenta mecanismos de controle altamente truculentos, as suas implicações se fazem sentir na relação com a escrita. A violência vivenciada motiva perplexidade e o sujeito não mais é levado a uma postura sem as marcas da dor. Por isso, revelam-se, na experiência da linguagem, as formas que o artista encontra para lidar com esses embates e dificuldades. A postura de Torquato é melancólica, na medida em que está inserido em um ambiente ditatorial, do qual não se tem acessos de saída e não se apresentam modos de restabelecer as perdas humanas. Ele é abalado pelas forças do processo histórico e sua relação com o externo é apresentada em seus textos, numa recusa ao instituído.

1.3 Sob a perspectiva da violência

Os estudos de Jaime Ginzburg, em *Crítica em tempos de violência*, nos ajudam a pensar sobre as formas escolhidas por Torquato Neto para seus textos e produções culturais, bem como o entendimento de como eles se articulam com o momento histórico. Além disso, reforçou nossa hipótese de ser a obra de Torquato Neto essencialmente melancólica.

Rompendo com a ideia de progresso, Ginzburg assinala uma forte presença da violência na literatura brasileira. Ele já havia feito isso em *Literatura, violência e melancolia*, ao perceber na estrutura de três romances brasileiros – *Lavoura Arcaica*, *São Bernardo* e *Grande Sertão: veredas* – aspectos que, estando nas composições dessas obras, se mostram também na composição da sociedade que lhes dá abrigo. Sua perspectiva promove articulação entre elementos formais e a violência histórica. Apesar de tratar principalmente da prosa, seu pressuposto nos auxilia no campo da poética de Torquato Neto.

A violência pode causar impacto traumático, individual ou coletivo, e as consequências desse impacto alcançam danos em dor corporal, nas relações entre corpo e linguagem, no campo da memória e na capacidade de percepção. Esses elementos podem se manifestar na constituição de narradores e personagens em obras articuladas com contextos autoritários (GINZBURG, 2012, p.15).

Segundo Ginzburg, “em um corpo sofrido, a relação entre língua e pensamento é abalada pela negatividade da experiência. A linguagem é percebida como traço indicativo de uma lacuna, de uma ausência” (GINZBURG, 2012, p. 57). Essa ausência vai se traduzir nas imagens fortemente melancólicas da escrita torquatiana; e, como não há superação do trauma, alguns temas e expressões indicativas de silêncio, fragmentação, ausência irão se repetir ao longo dos anos, como se a repetição pudesse purgar a dor.

No desenvolvimento de seus textos, Jaime Ginzburg segue os passos de Adorno. O autor de *Teoria Estética* defende que a arte só pode ser compreendida em sua concretização histórica e, por isso, não há possibilidade de síntese positiva. Isso porque, no contexto pós Segunda Guerra Mundial, o conceito de forma pede por uma reavaliação, pois nem o desenvolvimento do pensamento ocidental nem a vida intelectual impediriam acontecimentos destrutivos, catastróficos. Adorno (2006) afirma que a obra de arte, ao mesmo tempo em que critica a civilização, numa condição antagônica, faz parte dela, essencialmente. Assim, o crítico e o artista “apontam os problemas e contradições da sociedade” e fazem arte “de dentro da sociedade, de modo que estão inscritos nas contradições, e não imunes a elas” (GINZBURG, 2010, p. 83).

Enquanto a obra aponta os problemas que há em um contexto social, se configura esteticamente neste contexto. O papel da forma nesse jogo é, ao mesmo tempo, dar conta de possibilitar condições para que essa experiência seja apresentada de maneira acessível, sem, no entanto, perder o seu poder de choque, de modo que forma e conteúdo se conectem entre si e com aquilo que está à sua volta, numa relação já não mais de síntese, e sim, parcial, fragmentada¹⁴.

A forma é mediação enquanto relação das partes entre si e com o todo e enquanto plena elaboração dos pormenores. [...] A forma procura fazer falar o pormenor através do todo. Tal é, porém, a melancolia da forma, sobretudo nos artistas em que predomina. Ela limita sempre o que é formado; de outro modo, o seu conceito perderia a sua diferença específica relativamente ao formado. Isto confirma o trabalho artístico do formar que incessantemente seleciona, amputa e renuncia: nenhuma forma sem recusa (ADORNO, 2006, p. 166).

A forma é melancólica, pois, quando uma parte é escolhida, há a recusa da outra, sendo assim, há sempre uma perda de algum elemento que possivelmente faça parte do significado. Nas palavras de Ginzburg:

A inclinação à fragmentação pode encaminhar a forma para um senso de inconclusão, configurado como má infinitude, em que a atribuição de sentido para a experiência pode ser precária e incerta. É a melancolia da forma: os elementos podem se relacionar de múltiplas maneiras entre si e com o todo, mas não há uma definitiva maneira, nem uma única conclusiva (GINZBURG, 2012, p. 85).

Ao fazer a leitura de Adorno, articulando a concepção de arte como incompletude, Ginzburg aponta união entre a “percepção do contexto e a concepção estética” (GINZBURG, 2012, p. 86). O impacto da violência é visualizado na obra de arte, numa visão antiautoritária, tanto pelo filósofo de Frankfurt como para o crítico brasileiro, que julgam necessário reconhecer a violência, recusando-a criticamente, sem que ela seja justificada ou legitimada. “Se a violência entra no campo estético e a arte se submete a uma síntese totalizante, e nesta tudo se unifica, para a perspectiva adorniana isso seria abrir mão do ‘elemento antibárbaro da arte’, seria configurar a violência sem ‘melancolia da forma’” (GINZBURG, 2012, p. 87).

Obras criadas em cenários violentos não devem ser lidas sem levar em consideração a História. Em situações de horror, violência, tortura, a representação artística reinventa linguagem, numa procura por elaborações formais, estéticas que tentem lidar com o que foi vivenciado. Ginzburg (2012, p. 91) assinala que, nesses momentos limítrofes em que a literatura quase chega ao ponto de impossibilidade de sustentação, é que há correspondência com a

¹⁴ Todas essas questões estão desenvolvidas no texto de GINZBURG, J. Violência e forma em Hegel e Adorno, In: *Crítica em tempos de violência*, 2012, p. 75-92. As considerações aqui feitas partiram deste ensaio.

concepção de melancolia da forma. Esse diálogo feito por Jaime Ginzburg com a obra de Adorno ajuda a não dissociar os campos estético, ético e político.

Ainda discutindo as marcas da violência em textos literários, Jaime Ginzburg escreve “Violência e forma: notas em torno de Benjamin e Adorno” (GINZBURG, 2012). Ao falar sobre a constituição de um conceito de epopeia negativa desenvolvida por Adorno, o crítico mostra uma percepção materialista da História, na qual há a concepção fragmentária de um sujeito exposto constantemente a ameaças de catástrofes. Sendo assim, não seria possível uma neutralidade do olhar desse sujeito, ou seja, não seria possível uma compreensão descritiva dos objetos. Ginzburg conclui que, se a literatura brasileira é constituída historicamente, ela produz forte carga da violência que caracteriza a História do país.

Podemos dizer que se formula uma crítica da violência nessas obras não apenas pela tematização, mas pelos modos como se relacionam tema e forma. Graças às perspectivas críticas adotadas, elas rompem com os discursos hegemônicos, ideológicos, políticos e científicos, capazes de legitimar a guerra, sustentar o patriarcado e defender o autoritarismo (GINZBURG, 2012, p. 135).

Se podemos dizer isso sobre as narrativas, no que concerne à lírica, se quisermos privilegiar a sua dimensão histórica, não há uma subjetividade totalizante. Há um sujeito incompleto, fragmentado, em processo. Em sua célebre palestra, “Lírica e sociedade”, Adorno (2003) deixa em evidência que esse sujeito¹⁵ está marcado por uma sociedade conflituosa e a sua constituição lírica é marcada pela opressão.

Para que a lírica cumpra seu papel de resistência ao mundo da mercadoria, é necessário que perca a referência ao convencional e o sujeito não mais apresente uma totalidade delimitada, a isso Adorno vai chamar de “autoaniquilamento”. A experiência do sujeito passa a ser coletiva e histórica.

Os passos adornianos evitam o perigo de buscar, na obra de Torquato Neto, uma representação idealista, ou um sujeito inteiramente instituído. Completude, neste caso, seria incoerente com aquilo que foi experimentado. Estratégico, então, é pensar que o poeta se volta para um silenciamento, uma fragmentação, um trabalho artístico que mantenha a tensão entre o sujeito e a História.

¹⁵ Em alguns momentos do texto, há uma fusão do sujeito empírico com o sujeito lírico, talvez porque Torquato tenha tentado essa fusão. O que Torquato “diz” no poema é o que orienta as leituras sobre ele em atrito com a sua época. Sabemos que há zonas de intersecção possíveis entre a persona lírica criada por Torquato e a imagem do intelectual deixada na cultura, na memória de amigos, nas cartas, mas não nos esquecemos de que um texto poético deve ser recebido sempre com certo grau de fingimento, mesmo quando é possível estabelecer relações com dados conhecidos da figura empírica do autor. O sujeito lírico não nos garante nenhuma referencialidade e por isso se inscreve no âmbito ficcional. No entanto, podemos dizer que a interpretação que o leitor faz, relacionando sujeito lírico e empírico, se dá pelas alusões ao real e às representações feitas a partir dos textos literários. As circunstâncias em que ele escreve seus textos poéticos coadunam com suas reivindicações e sua postura diante do mundo.

Em um poema que pode ser considerado como uma das versões para “literato cantabile”, Torquato Neto aponta para o problema da comunicação e o aniquilamento da experiência, questões às quais voltaremos em leitura posterior.

Agora não se fala mais
toda palavra guarda uma cilada
e qualquer gesto é o fim
do seu início

Agora não se fala nada
e tudo é transparente em cada forma
qualquer palavra é um gesto
e em sua orla
os pássaros de sempre cantam
nos hospícios.

Você não tem que me dizer
o número de mundo deste mundo
não tem que me mostrar
a outra face
face ao fim de tudo:

só tem que me dizer
o nome da república do fundo
o sim do fim do fim de tudo
e o tem do tempo vindo;

não tem que me mostrar
a outra mesma face ao outro mundo
(não se fala. não é permitido:
mudar de ideia. é proibido.
não se permite nunca mais olhares
tensões de cismas crises e outros tempos.
está vetado qualquer movimento
(TORQUATO NETO, 2004a, p. 168).

Marcadamente, esse é um poema do presente – tanto do tempo em que foi escrito quanto dos usos verbais. Dialoga com a época em que foi produzido, representando os empecilhos que existiam entre a comunicação poética e a experiência humana, expondo os limites e as tensões entre o permitido e o proibido.

Apesar de o eu lírico trazer em si um desejo de falar em meio ao aprisionamento, o parêntese sem continuidade apresenta o ambiente de proibição, de clausura que está ao redor “(não se fala. não é permitido:/mudar de ideia. é proibido”. A palavra não consegue funcionar como libertação, ela “guarda uma cilada”, assim como o gesto, que se caracteriza como um mover-se em meio vigiado. O veto se configura do início ao fim do poema: da primeira estrofe, “e qualquer gesto é o fim do seu início”, até o último verso, “está vetado qualquer movimento”.

O eu lírico não espera encontrar respostas objetivas e totalizantes para aquilo que se apresenta diante de si, porém, ele busca quaisquer palavras que deem conta de nomear e tragam

uma afirmação, mesmo que seja “o fim do fim de tudo”, um fragmento do tempo que ainda estaria por vir.

Reconhecida por Adorno, a contradição de que o poeta é crítico a partir do mundo que critica é adensada no poema no momento em que há um jogo entre dizer/mostrar e não é permitido/é proibido, fazendo assim crítica do sistema de repressão instaurado e crítica de si, do sujeito que deseja se mover, mas sequer os olhares lhes são permitidos, havendo um contraste entre querer e poder, querer e fazer.

O poema traz para o seu interior o terror da censura sobre a qual fala. E essa relação entre o interno do poema e o externo a ele é fortalecida, quando Torquato Neto utiliza a melancolia e o trauma nesse discurso fragmentado, que foge de uma poesia totalizante. A face do mundo que se mostra permite ver a outra face da História que não se pode alcançar, a dor da incomunicabilidade, num gesto inacabado que expõe de maneira negativa a amplitude daquilo que não se pode representar.

Desse modo, a hipótese de que a obra de Torquato Neto é essencialmente melancólica, tanto por causa de sua posição individual de sujeito que vivencia um período caracterizado por um regime autoritário, quanto por sua posição de intelectual amador, engajado no seu tempo histórico, pode ser auxiliada pelos conceitos trazidos por Jaime Ginzburg em *Crítica em tempos de violência*, em que ele observa a presença da melancolia na cultura brasileira do século XX como fruto da forte presença da violência na história política e social do país. Sendo assim, a obra torquatiana se desenvolve num cenário traumático em que o sujeito não foi preparado para a superação das experiências de violência e para uma reflexão clara do que estava sendo vivido. Por isso também, tornou-se difícil para o poeta apresentar uma obra que tivesse unidade, fosse na forma ou nos temas.

2 UM INTELLECTUAL TAMBÉM SE FAZ COM CRÔNICAS

É uma condição solitária, sim, mas é sempre melhor do que uma tolerância gregária para com o estado de coisas.
(Edward Said, *Representações do intelectual*)

A barra pesou? Arranje uma transa e segure, mas não se dependure. Use um ponto de apoio e bote os pés no chão. Da macrobiótica à noite do meu bem, tudo segura, não cala, não caia.

(Torquato Neto, trecho da crônica “literato cantabile”, publicada em 16 de novembro de 1971)

2.1 A crônica no contexto histórico-cultural brasileiro

No Brasil, a crônica desenvolveu um papel fundamental como posto de observação valioso, ao longo do tempo, em que os cronistas podiam se mostrar atentos ao que acontecia dentro e fora do país. Sabemos que a diversidade da forma é própria do gênero. Algumas crônicas parecem um relato conciso ou mera glosa sobre um acontecimento. Outras parecem estudos sistemáticos. Foi considerado um texto “ao rés do chão” por tratar de eventos cotidianos, nada sublimes e destinados ao esquecimento. Aparecia na parte inferior das páginas dos jornais, quando das suas primeiras publicações.

O homem comum, o tom de conversa, a leveza, a coloquialidade, o humor, a brevidade são algumas características da crônica que possibilitam perceber a mobilidade desse gênero textual. A crônica moderna é menos histórica e mais artística, sem perder sua relação com o *cronos*, na ligação que mantém com os fatos e seu caráter circunstancial do dia a dia.

Na sua despreensão humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorradeira, recuperar com a outra mão certa profundidade de significado e certo acabamento de forma. [...] É que a crônica brasileira bem realizada participa de uma língua geral lírica, irônica, casual, ora precisa, ora vaga, comparada por um diálogo rápido e certo, ou por uma espécie de monólogo comunicativo (CANDIDO, 2004, p. 26, 34).

Antonio Candido ressalta o papel comunicativo da crônica, que consegue em tom desprezioso alcançar reflexões das mais variadas a partir da vulgaridade diária, assim como observa seu poder em se aproximar da oralidade sem deixar de lado a elaboração literária. Autores como Manuel Bandeira utilizavam seu vasto conhecimento numa atuação em favor de renovações; no seu caso, relacionadas ao Modernismo. Ao se fazer cronista, não só teve desempenho fundamental em divulgar como também mudar a forma de apreciação da arte moderna. Um exemplo disso é sua crônica sobre “O círculo caucasiano de giz” (BANDEIRA,

1997a), de Bertolt Brecht, em que Bandeira exalta a obra e o autor, discute questões de tradução, ao mesmo tempo, demonstrando uma postura afetiva e intelectual sobre o texto em questão. O poeta da “Estrela da manhã” escreveu para diversos jornais, entre eles *A Província*, do Recife, *Diário Nacional*, de São Paulo, *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, dos quais renderam as coletâneas *Crônicas da província do Brasil* e *Flauta de papel*. Sobre a feitura desses textos, Bandeira explica que era “prosa para jornal, escrita em cima da hora, simples bate-papo com os amigos” (BANDEIRA, 1997b, p. 8), comprovando a proximidade com o cotidiano, com a “vida ao rés do chão”.

A crônica ocupa, muitas vezes, o espaço da frivolidade, do momento de distração em meio às notícias de economia e política. Essa característica é destacada por Carlos Drummond de Andrade, que, similarmente, fazia crônicas profissionalmente: “O jornal não me chamou para esclarecer problemas, orientar leitores, advertir governantes, pressionar o Poder Legislativo, ditar normas aos senhores do mundo” (DRUMMOND, 1984, p. 179). Publicada no livro *Boca de luar*, “O frívolo cronista” responde ao leitor que pedia por assuntos mais pertinentes, a quem o autor responde falando da inutilidade de se fazer crônica.

Sua aparição como folhetim no século XIX, na França, com esse viés de entretenimento, se configura como toda sorte de texto efêmero, de piadas a receitas culinárias. Quando chega ao Brasil, em 1852¹⁶, funciona com papel significativo na profissionalização do escritor brasileiro, o que se acentua no século XX¹⁷.

Se as crônicas de viagem deram notícias do país, com Pero Vaz de Caminha, em 1500, ou com Debret entre 1816 e 1831, apresentando diferentes modos de descrição dos lugares, objetos e pessoas, a forma como os autores fazem o recorte ou enquadramentos da realidade que desejam retratar pode ser pesquisada nas crônicas de jornal das décadas 1960/70.

Na esteira da crônica, passam autores como João do Rio, Lima Barreto, Millôr Fernandes, Fernando Sabino. Alguns não morrem de amor pelo jornalismo e trabalham por necessidade, a partir da oportunidade que se apresenta, caso de Paulo Mendes Campos; outros são cronistas por natureza, caso de Rubem Braga. Nesse cenário, vale ressaltar a figura de Lourenço Diaféria, que foi preso pelo regime militar por conta da crônica de 1977, “Herói. Morto. Nós”.

¹⁶ Segundo Luís Augusto Fischer, o primeiro cronista brasileiro foi Francisco Otaviano de Almeida Rosa, publicando a primeira crônica em 2 de dezembro de 1852, no *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro (FISCHER, 2007, p. 50).

¹⁷ Para entender mais de perto a importância desse gênero e seu surgimento no país, vale a leitura de duas crônicas de Machado de Assis: “O folhetinista” (1859) e a célebre “O nascimento da crônica” (1877).

Outra figura importante no cenário das décadas 1960/70 é Carlos Heitor Cony, de quem se pode ressaltar a crônica “Herança”, publicada pelo *Correio da Manhã*, em maio de 1964 e logo depois, no livro *O ato e o fato*, cujo lançamento significou uma manifestação contra o regime militar, aparecendo muita gente para os autógrafos. A crônica em questão não apresenta um tom de conversa, mas homens comuns sendo presos, mesclando fatos e ficcionalidade como uma estratégia de natureza literária para aludir a prisões arbitrárias.

Apesar de se voltar para o transitório, para o circunstancial, e parecer um texto datado, é um material que se revigora com o interesse que surge a partir do leitor, o que possibilita sua preservação, amplia sua circulação e, conseqüentemente, promove sua atualização.

Já não se pode dizer que haja uma desvalorização da crônica, quando ela migra para o livro. Ao contrário disso, as crônicas compiladas se desprendem de sua falsa função de entretenimento efêmero do jornal diário, bem como se adaptam a um novo contexto e a prováveis novas significações. O texto literário publicado no jornal, haja vista quantos deles nos chegaram por essas vias em primeira publicação, tem importância à medida que podemos verificar a sua disposição na página, se saiu em destaque ou não, que fatos ocorreram à época e de que contexto a crônica participou. Por sua vez, ao ser publicada em livro, podemos ter uma ideia de conjunto e aquelas que são escolhidas não deixam de manter um diálogo com o período em que foram publicadas e com os demais textos produzidos por seu autor, nos deixando um valioso material de pesquisa.

Mesmo frente à necessidade de escrita rápida e curta – pois há prazos e tamanhos pré-determinados pelos jornais – a crônica conseguiu se firmar vitoriosa como um texto literário específico e autônomo, no qual o autor pode trazer o assunto que preferir, sem se desligar da matéria diária, em um texto do presente que se firmou por sua qualidade de escrita, pelas informações, opiniões e reflexões que possibilitaram sua permanência histórica e cultural.

A crônica tem na sua natureza relacionar as questões do cotidiano. Para o cronista Torquato Neto, uma das atividades diárias era a escuta de discos de artistas conhecidos e desconhecidos, sobre os quais ele se sentia no dever de divulgar, bem como opinar e levar à reflexão sobre acontecimentos culturais; além disso, vendo a crônica como um texto de forma maleável, a resenha crítica pode compor sua estrutura, auxiliando assim na manifestação do que se configurava parte da cultura brasileira. Suas crônicas não são narrativas ou apenas resenhas. Elas mesclam a realidade em que estão inseridas, falam por um determinado conjunto de pessoas, representando questões ligadas ao social, apresentam temas do mundo privado relacionando com o mundo público. Na crônica de 12 de agosto de 1967, “a tal ‘frente única’”, o cronista procura dismantelar uma polêmica criada pela imprensa entre a Música Popular

Brasileira e a Jovem Guarda, demonstrando um compromisso que ultrapassa emitir sua opinião e baseia-se na fala de Gilberto Gil, em uma entrevista, para corroborar suas ideias contrárias à imprensa sensacionalista e deixar evidente a preocupação com o trabalho artístico:

A tal parte das pessoas envolvidas pelos noticiários em torno dessa vaga expressão – tenho certeza – não sabe ainda o que ela significa. Acredito mesmo que ninguém possa afirmar com segurança o que vem a ser este “movimento” abstrato que certa imprensa insiste em bajular, envolvendo quase sempre sem autorização alguns nomes que não têm nada a ver com o negócio. Pois, excetuando um programa de televisão que vai ao ar todas as quartas-feiras em São Paulo, não existe nada de concreto entre o pessoal de Música Popular Brasileira que tenha o nome de “Frente Única”. Nada (TORQUATO NETO, 2004b, p. 154).

Em substituição ao programa *Fino da Bossa*, foi lançado *Frente Única da MPB*, que teria apresentadores diversos: Elis Regina, Wilson Simonal, Geraldo Vandré e Gilberto Gil. A imprensa deslocou uma fala de Elis Regina – “Quem não está conosco que se cuide!” – para criar a ideia de que existia uma frente única de artistas contra a Jovem Guarda. Torquato escreve, assim, sobre esse e outros problemas que envolviam disputas dos artistas por espaço na televisão e a necessidade de se posicionar diante dos fatos propriamente e do que era criado para repercutir na mídia.

2.2 Torquato Neto: cronista amador, exilado e marginal

Mesmo não publicando uma obra enquanto vivo, Torquato Neto nos deixou poemas, composições, crônicas, diários, textos tropicalistas, numa poética singular em que o experimentalismo pode ser visto como uma alternativa formal, uma forma de resistência ao ambiente fortemente violento, marcado pelo autoritário e desmedido exercício de poder da ditadura militar que se instalou no país a partir de 1964.

A ideia de estudar as crônicas de Torquato, publicadas entre 1967 e 1972, sendo ele primeiro e principalmente poeta, se deu por uma série de razões. Em primeiro lugar, porque acreditamos que essas crônicas nos levam a entender e tensionar os acontecimentos culturais do país. Segundo, refletindo sobre a tradição da crônica brasileira, pensamos em estudar a importância das discussões que elas suscitavam à época. Em seguida, analisar como, na escrita de Torquato Neto, o gênero “crônica” vai ganhando nuances que beiram uma espécie de enigma, como solução formal encontrada a partir da linguagem para burlar a força da violência e da censura que vai se instaurar em praticamente todas as vias de comunicação, ao mesmo tempo em que chega a um grau fortíssimo de melancolia. E por fim, porém não menos importante, reconhecer a partir dessas crônicas uma forma de falar ao poder, vendo o poeta

como um intelectual “amador”. Por essas razões – levando em conta todas as barreiras e diferenças –, fizemos a escolha de Edward Said e suas conferências organizadas no livro *Representações do Intelectual*, para pensar a movimentação de Torquato no espaço e no fazer artístico como alguém que, nas palavras do próprio Said, não se enquadra “num slogan, numa linha partidária ortodoxa ou num dogma rígido” (SAID, 2005, p. 12).

Representações do Intelectual constitui compilação de seis programas apresentados na BBC, em 1993, sobre o papel e as funções do intelectual na sociedade. Said defende a tese de que os intelectuais devem estar situados com a maior independência possível em relação às instituições.

O dever do intelectual é mostrar que um grupo não é uma entidade natural ou divina, e sim um objeto construído, fabricado, às vezes até mesmo inventado, como uma história de lutas e conquistas em seu passado, e que algumas vezes é importante representar (SAID, 2005, p. 44).

Pensando em acordo com a perspectiva de Said, o que mais coaduna com a ideia de Torquato Neto como intelectual é o fato de que ele não se liga a bandeiras, a nomes de Instituições. Além disso, a ideia de que o sujeito está ligado a características locais que o levam a ter atitudes que se atrelam àquela realidade em que está inserido, mas sem estar preso a lucros ou a partidos políticos, mantendo uma relativa independência. Said vê o intelectual como “um exilado e marginal, como amador e autor de uma linguagem que tenta falar a verdade ao poder” (SAID, 2005, p. 15).

Entre as várias representações do intelectual, passando principalmente pelas figuras do intelectual tradicional e orgânico de Gramsci, Said ressalta o poder público que, na sociedade, supostamente detém esse sujeito que não deve ser apenas um membro de uma classe. “A questão central para mim, penso, é o fato de o intelectual ser um indivíduo dotado de uma vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para (e também por) um público” (SAID, 2005, p. 25).

Esse alguém deve estar consciente, segundo Said, de sua força em falar em público sobre questões difíceis, confrontar opiniões, levantar questionamentos e, também por isso, não deva ser simplesmente seduzido por dinheiro ou fama, uma vez que “representa” pessoas e questões ligadas ao social. Essa posição de Torquato Neto fica evidente em texto de 19 de abril de 1967, intitulado “com um mês e meio”:

Não escrevo para cinco ou seis pessoas, nenhum colunista escreve para os amigos somente. Às vezes é preciso dizer que uma canção não é boa, mesmo que esta canção tenha sido feita por um amigo ou – já fiz isso – por mim mesmo. Não quero ser o paladino da verdade, mas me esforço para não mentir. O incrível, mas incrível mesmo, é a reação das pessoas que se sentem prejudicadas por uma crítica que não seja absolutamente favorável à vaidade de cada um (TORQUATO NETO, 2004b, p. 71).

Observamos que os jornais tinham uma repercussão importante na sociedade e havia uma preocupação permanente de Torquato Neto em não se deixar envolver totalmente por suas preferências e respeitar o leitor, mesmo que para isso sofresse com represálias de colegas, gravadoras e até de cantores.

Nesse sentido, Said afirma que o intelectual age com base em princípios universais, embora insista que há, nessa relação, questões locais, próprias da sua realidade e de seu povo que devem ser levadas em consideração pelo intelectual. Além disso, as questões individuais, do mundo privado, vão se mesclar com as do mundo público e, assim, o intelectual as articula no seu compromisso, no que diz e faz. “Os intelectuais pertencem ao seu tempo” (SAID, 2005, p. 34). Assim sendo, é colocado em evidência o modo peculiar de ser do intelectual, seu estilo de vida, suas ações sociais na comunidade em que vive. Essa é uma função difícil, principalmente quando se está inserido num ambiente hostil e diante de um governo impositivo. Por isso, Said acredita que o intelectual não é alguém que irá acalmar os ânimos.

O intelectual não é um pacificador nem um criador de consensos, mas alguém que empenha todo o seu ser no senso crítico, na recusa em aceitar fórmulas ou clichês prontos, ou confirmações afáveis, sempre tão conciliadoras sobre o que os poderosos ou convencionais têm a dizer e sobre o que fazem (SAID, 2005, p. 35).

O intelectual, dessa maneira, é um ser alerta, com os faróis sempre apontando na linha do horizonte, buscando iluminar meias verdades, envolvido numa batalha constante para conseguir o mínimo de equilíbrio diante dos apelos do mundo, para que não sucumba diante de suas imperfeições.

Esse modo peculiar de ser e o estilo de vida de Torquato aparecem muito mais nas crônicas dos anos 1971/72, pois suas angústias individuais se mesclam com os problemas coletivos e mesmo assim é necessário manter o foco e possibilitar reflexões, sem abrandar o tom, o que ele traz em 02 de novembro de 1971, em “mais conversa fiada”:

1 – E agora? eu não conheço uma resposta melhor do que esta: vamos continuar. E a primeira providência continua sendo a mesma de sempre: conquistar espaço, ocupar espaço. Inventar os filmes, fornecer argumentos para os senhores historiadores que ainda vão pintar, mais tarde, depois que a vida não se extinga. Aqui como em toda parte: agora.

2 – Thiago, meu filho, continua crescendo e reparando. E agora? Continuemos, parar é que não é possível. Apocalipse só se for agora, eu só quero saber do que pode dar certo e não é perto nem está no fim. Faz um ano que eu me dizia, no hospício: isso aqui não pode ser um refúgio e foi assim que eu saí por aí, foi por isso. Abaixo os meus refúgios, chega. (TORQUATO NETO, 2004b, p. 296).

O chamamento ao público é para que o presente seja de ocupação dos espaços, de produção artística, mesmo havendo um ambiente apocalíptico. Essa relação do externo se completa com questões internas, da vida privada, com o crescimento do filho, havendo assim um paralelismo entre os dois trechos, demonstrando que a vida – do filho e de todos – deveria

ser impulsionada para dar certo. Outro assunto delicado tratado no texto é a internação psiquiátrica, que não deveria funcionar como refúgio – individual, uma vez que Torquato passou por essa experiência – e deveria ser vista de maneira crítica – pelo coletivo –, o que ele ressalta no final da crônica, ao falar novamente “abaixo a psiquiatria” e indicar a leitura das cartas de Antonin Artaud, publicadas no jornal *Flor do Mal*, nas quais o poeta de Marselha faz denúncias terríveis sobre o ambiente do hospício e o sofrimento da internação¹⁸.

Na conferência “Exílio intelectual: expatriados e marginais”, Edward Said deixa claro que “o exílio é um dos destinos mais tristes” (SAID, 2005, p. 55). Por mais que no princípio, o exílio pareça forma de escapar de um ambiente cheio de problemas, ficar, compulsoriamente, longe do contexto de origem, não é situação confortável. Mesmo assim, o exílio não ocorre como um afastamento total como se tudo fosse esquecido, apagado. O exilado vive, constantemente, sabendo que está naquele local porque foi obrigado, sabe que seu país e sua casa estão lá, no mesmo lugar; ele é um deslocado de seu lugar de origem, mas permanece preso a ele de alguma forma, nem que seja pela lembrança. E isso leva o intelectual, muitas vezes, por vontade própria a não se adaptar.

É cara, para a nossa análise, a utilização de Said da expressão “exílio” como metáfora, para indicar aquele intelectual inconformado com o poder instituído, que vai se sentir alguém fora do lugar. “Para o intelectual, o exílio nesse sentido metafísico é o desassossego, o movimento, a condição de estar sempre irrequieto e causar inquietação nos outros” (SAID, 2005, p. 60). Nesse sentido, reconhecemos Torquato nunca se sentindo em casa; mesmo no seu país, não apresenta a ideia plena de pertencimento ao lugar, sempre com a sensação de incompletude e sendo um observador da desarmonia ao redor.

Said cita que uma forma de refúgio pode ser a escrita. Escrever pode ser uma breve pausa na angústia, o trabalho trazendo algum tipo de satisfação momentânea, mas o intelectual devendo estar ciente de que isso não representa solução definitiva. Essa atitude de trabalho deve levá-lo a afastar-se do poder. Sendo assim, a marginalidade tira o sujeito da obrigação de agir sempre com cuidados. Não que isso o afaste de ter compromissos e competências técnicas. Entretanto, o intelectual que agir como exilado e marginal deve se arriscar, deve abrir a mente para aquilo que não é habitual, estar disposto a novas experiências e não dar espaço ao que foi posto a partir do poder autoritário. “O intelectual que encarna a condição de exilado não

¹⁸ Em uma das tantas cartas de Artaud, esta aos Médicos-chefes dos Manicômios, ele escreve o seguinte: “E que encarceramento! Sabe-se – não se sabe o suficiente – que os hospícios, longe de serem asilos, são pavorosos cárceres onde os detentos fornecem uma mão-de-obra gratuita e cômoda, onde os suplícios são a regra, e isso é tolerado pelos senhores. O hospício de alienados, sob o manto da ciência e da justiça, é comparável à caserna, à prisão, à masmorra” (ARTAUD, Antonin. *Escritos de Antonin Artaud*, 1986, p. 30).

responde à lógica do convencional, e sim do risco da ousadia, à representação da mudança, ao movimento sem interrupção” (SAID, 2005, p. 70).

Ao discutir se um intelectual pode ser independente de grupos, classes ou partidos, o autor de *Humanismo e crítica democrática* chama a atenção para que não acusemos esses pensadores de vendidos apenas porque ganham a vida trabalhando em jornais ou universidades. Tampouco seria justo pensá-lo como alguém perfeito sem qualquer interesse material. Seu principal papel é ser ouvido e levantar debate. Para Said, o intelectual do século XX se envolveu com a crítica e com o desencanto, e sua voz pôde ultrapassar os muros das instituições.

O intelectual não representa um ícone do tipo estátua, mas uma vocação individual, uma energia, uma força obstinada, abordando com uma voz empenhada e reconhecível na linguagem e na sociedade uma porção de questões, todas elas relacionadas, no fim das contas, com uma combinação de esclarecimento e emancipação ou liberdade (SAID, 2005, p. 78).

O grande problema seria ser um profissional que trabalha como intelectual, olhando no relógio o momento de bater o ponto e sair daquela função, aceitando todos os limites impostos ao seu papel de funcionário em serviço, cedendo a pressões. Quando Said diferencia profissionalismo e amadorismo, procura discutir o impasse de haver algo como um intelectual que atue de forma autônoma, ao mesmo tempo em que chama a nossa atenção para diferenciar realismo e idealismo, já que as pessoas precisam ganhar a vida, precisam de dinheiro. Ele considera amadorismo

desejo de ser movido não por lucros ou recompensas, mas por amor e pelo interesse irreprimível por horizontes mais amplos, pela busca de relações para além de linhas e barreiras, pela recusa em estar preso a uma especialidade, pela preocupação com ideias e valores apesar das restrições de uma profissão; [...] atividade que é alimentada pela dedicação e pela afeição, e não pelo lucro e por uma especialização egoísta e estreita (SAID, 2005, p. 80, 86).

Nesse contexto, ele vai demonstrar que o intelectual sofre pressões pela necessidade de ser especialista, de ter credenciamento e ser um empregado. Contudo, destaca-se como um membro pensante e preocupado de uma sociedade mais do que um profissional.

Estando num jornal, Torquato Neto não se enquadraria no que Gramsci¹⁹ chamou de intelectual orgânico ligado à sua classe de origem. Não estava ligado a uma empresa que usava o intelectual para organizar interesses, conquistar mais poder ou obter mais controle. Tampouco apresentava uma visão idealista. Constituída com sua força de indivíduo, sua voz era a de um intelectual que não aderiu apenas a um grupo, expressando assim uma visão independente. Ao contrário de outros profissionais que exerceram o jornalismo na época, sempre buscando

¹⁹ Há inúmeros textos disponíveis sobre as discussões que Gramsci traz em seus *Cadernos do cárcere*. Aqui uma de nossas fontes está em *Céu, Inferno*, de Alfredo Bosi (2003), nos textos “O trabalho dos intelectuais, segundo Gramsci” e “Gramsci na prática”, p. 409-427.

grandes corporações, Torquato Neto procurou canais de comunicação marginais e amadores. Distante do poder e de suas recompensas, manteve o espírito de análise. Assim, ele foi um amador, correu o risco de escrever em um jornal de esportes ou de menor circulação, organizou o jornal *Flor do Mal* e a revista *Navilouca* e não se deixou cooptar pelas grandes publicações, sendo instigado muito mais por outras questões para além das profissionais, conectado ao propósito de fazer arte, fora dos padrões instituídos.

Numa posição mais alternativa, em que possibilitavam expressão e opinião mais livres, Torquato Neto conseguiu relacionar seu discurso a situações concretas e se mostrou apto a criticar os poderes estabelecidos, analisando com profundidade o estado das coisas ao redor. Induzindo uma mudança no clima moral e reconhecendo que estava perdendo a liberdade, foi um intelectual amador que demonstrou empenho, se arriscou, se expôs e provou compromisso com suas ideias.

O artista estava disposto a fazer inimizades ou perder aquelas amizades que ainda possuía para não servir àquilo que não acreditava. Tentou se libertar o máximo que pôde, usando as armas que lhe eram permitidas: exílio, marginalidade, grito, silêncio. De todo modo, sua atividade intelectual poderia ser alcançada pelos leitores. Sabemos de sua desesperança. cremos que seu ato extremo, antes de representar desistência, representa impossibilidade de suportar a sociedade turbulenta em que ele estava inserido, a emergência da violência e da censura, a necessidade de se calar; fugir ou morrer eram as opções que foram, de alguma forma, simbolizadas em seus versos e textos em prosa. Ao mesmo tempo, é possível notar um sentimento de melancolia, diante do diminuto campo oferecido à sua ação.

É ainda preciso elucidar que, mesmo não pertencendo a uma entidade de poder, Torquato Neto pertencia à cultura do seu país, cultura cujo amadurecimento evidencia organicidade; de algum modo, ele estava ligado a esse organismo feito de laços familiares, sociais, nacionais. Por isso, ao sentir as ameaças da ditadura, os desaparecimentos, a tortura e a falta de saída positiva, Torquato Neto defendeu sua sociedade. No entanto, ao perder a visão de um futuro, estagnou na madrugada escura olhando apenas para o presente que se mostrava sufocante. A luta por sobrevivência e libertação política não tinha muitas alternativas, para além da marginalidade, da clandestinidade. Mesmo evidenciando embates internos entre o indivíduo cindido e o intelectual no campo de batalha, sua obra deixou testemunhos de esforço e luta.

A partir das suas crônicas, Torquato Neto desenvolveu um papel público, menos de formação cultural do que de tensionamento e preocupação com o seu tempo, que merecia ser questionado. Não se observa uma postura de consonância nos seus textos. Apesar de todas as barreiras, há uma intervenção efetiva que representa uma voz que não abrandava diante das

críticas, que não reproduzia fórmulas coletivas, mas pensava sobre elas, colocava questões, recuperava memórias, apresentando um estado de alerta constante.

Limitado pela ditadura, como ser ouvido? Mesmo trabalhando com meios de comunicação de massa – o jornal e a música popular –, Torquato Neto atua de forma autônoma, com relativa independência, ou seja, não tinha obrigações com instituições, mesmo deixando bem desenhado seu pertencimento a uma classe artística. A maior pressão que sofreu não foi nem a especialização nem a competição e a necessidade de dar respostas ao mercado, mas sim o poder e o autoritarismo do Estado ditatorial centralizador. Por isso, a tentativa de lidar com as restrições. Nas palavras de Said, o intelectual amador que age assim consegue “representar um conjunto diferente de valores e prerrogativas” (SAID, 2005, p. 86). E sua ação não visava à manutenção do contentamento, ele agia para “desafinar o coro dos contentes”, subverter e questionar o poder da autoridade. Torquato deixa bem claro isso em carta para Almir Muniz:

rasgue em seguida, please, no documents. [...] escute: não está na hora de transar derrotas. Eu digo na porra da geleia: ocupar espaço, amigo. estou sabendo, como você, que não está podendo haver jornalismo no brasil e que – já que não deixam – o jeito é tentar, não tem outro que não seja desistir: ou a gente ocupa e mantém a porra do espaço, pra utilizá-lo, pra transar, ou a gente desiste. eu prefiro o “sacrifício”. esse ari de carvalho é um homem perigoso, mas você não me diga que – seja o que for – não há bastante malandragem na jogada. por enquanto, esse imbecil está deixando a gente utilizar um espaço que está sendo cogitadíssimo: não é jogo de inimigo, é porque não está pintando outra: eu ou você podíamos muito bem optar pelo copidesque do *globo*, que é simples, bem pago e tal, cômodo e cretino, do ponto de vista mesmo profissional. afastado de mim esse cálice: o ari de carvalho, eu não faço a mínima ideia por que, está garantindo não o empreguinho da gente, que é uma merda, mas isso que eu não me chamo espaço e não quero que me ocupem. eu digo: brechas: é por elas, amigo: essa bosta da última hora é uma brecha que está pintando: [...] eu não quero parar porque eu acredito no duro que “cada louco é um exército” [...] não se pode falar aquelas palavras antigas, tem que inventar outras [...] não vamos prestigiar ari de carvalho, mas vamos *ludibriar* ari de carvalho. ou é assim ou não acredita nas transas. pintemos onde? onde pudermos. pintemos nos jornais, por exemplo: só se publica o que é possível, mas se redige como quer. não vamos desistir: entregar é agora ali dentro e naquele papo, transar derrotas satisfeitas. isso não é possível, aqui, agora. a morte só é vingança quando é a morte do inimigo, a minha não. [...] (TORQUATO NETO, 2004a, p. 286).

Ari de Carvalho, diretor-editor do *Última Hora* carioca, com o dinheiro que havia recebido pela venda do jornal *Zero Hora*, compra de Samuel Wainer o título do seu jornal, aumentando o número de repórteres e superando a tiragem em relação ao passado. Torquato sabia que Ari de Carvalho não era um homem confiável²⁰, no entanto, aquele espaço seria uma

²⁰ “O endurecimento do regime militar e a decretação do AI-5 acabaram deflagrando a decadência do jornal [Correio da Manhã]. Invasão, prisões, censura prévia, arbítrio, censores instalados na redação e controle rígido da informação. Tudo isto obrigou o jornal a mudar de mãos, transformou-o em mero veículo de notícias toleradas e condicionou-o a uma espécie de conservadorismo em cima do muro. Os investimentos de seus arrecadadores, os irmãos Marcelo, Mário e Maurício Alencar, não cobriam o déficit crescente e visavam apenas a atender aos interesses pessoais de Ari de Carvalho, recém-chegado do Última Hora de Porto Alegre. Segundo um jornalista de rápida passagem pelo Correio (Washington Novaes), os Alencar recebiam informações do serviço secreto, o DOPs,

oportunidade de fazer um trabalho diferenciado, mesmo que houvesse restrições (“só se publica o que é possível”), ainda era um espaço de improvisos e experimentações (“mas se redige como quer”).

Sua postura em ver o jornal como campo de ação demonstra uma racionalidade enérgica na batalha em que busca equilíbrio entre as questões pessoais e o esforço inevitavelmente imperfeito de agir em meio a tantas limitações. Conforme André Bueno:

Não repetiu a clássica figura do poeta funcionário público da República brasileira. E também ficou em oposição a um certo tipo de medalhão, de literato carreirista, de acadêmico bem-sucedido, acaciano e conformista, esperto na luta pelo poder e pela ascensão social. Não repetiu, portanto, a figura tão comum do intelectual cooptado, vivendo à sombra do poder, fazendo o jogo do poder, tornando-se funcionário público da cultura e ocupando os centros de poder do aparato burocrático. No vértice caricato da equação, as espadas, os fardões, os chás, os favores, os jeitinhos e os tráficos de influência da Academia Brasileira de Letras. Em perene oposição ao estranho limbo dos ‘malditos’, dos ‘radicais’, dos eternamente ‘novos’, aos quais estariam destinados os restos da mesa farta da Casa Grande (BUENO, 2005, p. 27).

A diversidade da forma, própria do gênero crônica possibilita o amadorismo. Algumas parecem conversas entre amigos. Outras são cheias de humor e ironia, apresentando dicas que deixam evidente a relação com o entretenimento, sem deixar de mostrar um observador atuante, o que propicia ao texto assumir características de um artigo de opinião que defenda sua tese sobre música e tudo que a envolve.

O conjunto temático ajuda a perceber furiosas e viscerais manifestações formais que se conectam com os anos de chumbo vivenciados a partir de 1964. A construção de opiniões e a desconstrução de estereótipos colaboram para entender uma forma de enxergar e retratar que fornece um mosaico da multiplicidade cultural e dos valores que se apresentavam na cena cultural brasileira da época.

A coloquialidade e a fala de um interlocutor próximo podem atuar em favor da realidade; é uma forma de aproximar aquele que fala daquele que escuta, ocasionando possível cumplicidade. Uma atuação no e do presente, na qual mais do que informar ou comentar, ainda apresenta lógica argumentativa e crítica política. Utilizar um ar supostamente despreocupado e tratar os assuntos como se não tivessem maiores consequências, características próprias do gênero, servem muito bem como estratégia a quem pouco podia falar.

e Carvalho foi quem fez ‘o jogo da ditadura, entregou os arquivos do jornal para identificarem pessoas [...] e começou a fazer esse jogo de esvaziar o Correio da Manhã porque queria que [os Alencar] comprassem o Última Hora para ele dirigir. [...] As coisas começaram a complicar’”. O trecho transcrito está em Correio da Manhã: uma saga em dois capítulos in CORREA, *Distopia & Sensibilidade* e outros ensaios (Edição do autor).

2.3 Música popular no *Jornal dos Sports*

Em 1967, Torquato escreveu crônicas para o *Jornal dos Sports*²¹, e depois para *O Sol*, caderno cultural que acompanhava o *Jornal*, como suplemento, surgindo como uma experiência radical de experimentalismo. Reynaldo Jardim e Ana Arruda Callado são os principais responsáveis pelo *Sol*, contando com grandes nomes que trabalhavam no *Jornal dos Sports* e com estudantes de jornalismo, que teriam um órgão alternativo para trabalhar e publicar²². A ideia de “jornal jovem” traduzia bem para que público o periódico queria falar: aos jovens que estavam ainda acreditando em alguma revolução no país naquele momento e que a situação poderia ser modificada. Uma imprensa alternativa que traria mais força, dizendo as coisas de maneira diferente, o que para eles significava uma liberdade estética de criação que os outros jornais não possibilitavam, num compromisso com a honestidade e com a verdade. Escrever em *O Sol* era para aquelas pessoas o mesmo que participar de passeatas, era como um grito antes que a noite escura se espalhasse²³. A chamada ‘imprensa festiva’ do jornal anunciou o que veio depois como imprensa alternativa. Era mais uma voz que tentava se contrapor ao fechamento do país. Quanto a essa passagem de Torquato Neto pelo jornal, Paulo Roberto Pires faz comentário interessante, e possivelmente com lastro no discurso de Said:

A melhor consequência da transitoriedade é um certo amadorismo – se contraposto à postura de um profissional que observa com solenidade e ortodoxia as convenções de sua atividade – que só fez de Torquato um jornalista sem travas, pronto a externar tanto opiniões mais contundentes quanto a levar para uma grande redação o lado confessional e ‘sujo’ da imprensa alternativa que nascia na época como tentativa de driblar a censura (PIRES in TORQUATO NETO, 2004b, p. 10).

Ser alternativo ou estar à margem, àquela época, não era apenas um desviar-se das normas; era uma maneira de fundar um espaço em que o desvio, o diferente pudesse fazer transgredir em momento tão árduo da sociedade brasileira. Frederico Coelho, em *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*, livro que discute a cultura marginal no Brasil, nas décadas de 1960/70, também defende esta ideia. Se, nos dias de hoje, o subalterno ou aquele que

²¹ Desde que foi criado, em 1931, por Argemiro Bulcão, o *Jornal dos Sports* se propunha a não ser apenas um periódico esportivo, mas influenciar politicamente. De 1936 a 1966, Mario Filho, com ajuda de Roberto Marinho, compra o jornal, sendo um daqueles que mais fez campanha para a construção do Maracanã, o que ocorreu em 1950, durante a Copa do Mundo. Já nos anos 1960, o jornal seria ampliado com uma seção chamada “Segundo tempo”, na qual artigos culturais e artísticos eram publicados por cronistas como Nelson Rodrigues e críticos como José Tinhorão. Mário Júlio Rodrigues, filho de Mario Filho, assume o jornal após a morte dos pais, em 1967. Para saber mais sobre essa história, vale a leitura de DRUMOND, Maurício. “A política no jornalismo esportivo: o *Jornal do Brasil* e o *Jornal dos Sports* no dissídio esportivo dos anos 1930”. XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Curitiba, PR – 4 a 7 de set 2009.

²² Ver o documentário *O Sol – caminhando contra o vento* (2006), de Martha Alencar e Tetê Moraes.

²³ “Antes que a definitiva noite se espalhe em Latino América”, verso da canção “Soy loco por ti, América”, de Caetano Veloso e Capinam.

transgride tem a possibilidade de ter voz e, mais ainda, tem espaço para que sua voz seja ouvida, nos idos dos anos 1960 era diferente.

Há quarenta anos, eram artistas e intelectuais como Hélio Oiticica, Torquato Neto, Waly Salomão, Rogério Duarte, Ivan Cardoso, Jards Macalé, Rogério Sganzerla, José Agrippino de Paula e muitos outros que absorviam as representações do marginal, do desviante, do criador fronteiro entre a sociedade de consumo e transformavam isso em prática de experimentação estética e pessoal (COELHO, 2010, p. 13).

Essa movimentação cultural, naquele momento, à margem e amplamente experimental, proporcionou mais do que um compromisso coletivo, representou uma ampliação dessa postura de agir com “olho míssil”, lembrando aqui as palavras de Waly Salomão, e fez acontecer algo que estava fora das amarras das instituições públicas, que fugia, portanto das normas do mercado e do padrão oficial. Esse “ver-ouvir” possibilitou, por exemplo, que fosse feito o primeiro filme em super-8 do Piauí, em Teresina, local onde ninguém possuía câmera desse tipo ainda.

A coluna “Música Popular” foi publicada de março a setembro de 1967, no *Jornal dos Sports*. O jornal que antes contara com José Lins do Rego e Nelson Rodrigues, nos anos 1960, ao lado dos cronistas esportistas, apresentava a seção “Segundo Tempo”, voltada às artes e à cultura, com participação de colunistas consagrados, como José Ramos Tinhorão, Mister Eco e Isabel Câmara, além do cartunista Henfil. Torquato Neto, aos 23 anos, trabalhava ainda com nomes como Ziraldo, Jaguar e Zuenir Ventura.

Direitos autorais, música popular, cinema e arte, poesia, imprensa alternativa, festivais, cenário pop, sugestões, polêmicas, entrevistas, poemas, anotações soltas, faziam a variedade do jornalismo de Torquato Neto. Uma linguagem que misturava à vontade referências objetivas e subjetivas, porém num tom amargo e ressentido, apenas verbalmente radical, incapaz de orientar ações culturais e políticas, tradução da impotência prática diante da força e da mediocridade sob a ditadura militar (BUENO, 2005, p. 32).

Naquele momento, a música cumpria um papel importante de catalisador das questões sociais e políticas, e entre as discussões estavam: a articulação do ideário nacional, a valorização das raízes culturais e a oposição ao regime. Os textos possibilitam uma observação efetiva e estimulante sobre a cultura do país. André Bueno tem razão ao dizer que o radicalismo estava apenas nas palavras, no entanto, Torquato não tinha a pretensão de organizar movimentos, a priori. Seu intuito era tirar o véu das situações, colocando em evidência questões, opinando e levando o leitor a uma reflexão constante; era modo de evitar o abatimento. Ao longo dos meses em que foi publicada, a coluna “Música Popular” revelou anseio de ações coletivas para que uma nova música se configurasse a partir das rupturas culturais almejadas ou em andamento. Nesse período, uma revisão crítica da tradição moderna brasileira era cogitada. Havia uma

necessidade de ligar os problemas brasileiros à necessidade de revolução cultural no país. Assim, o primeiro passo era incitar o público.

Essa atitude de violência contra o estabelecido também é notada em outras posturas, como a de Caetano, em 20 de agosto de 1967: “Quero que a gente saiba mesmo, que a gente engula e veja que a gente está num país que não pode nem falar de si mesmo. A gente tem que passar a vergonha toda pra poder arrebentar as coisas” (VELOSO in CALADO, 1997, p. 117). Há, nesse período, um tensionamento que ocorre com o exercício crítico e consciente no interior dos meios de comunicação e em meio à sociedade do consumo e do espetáculo.

O campo de ação e reação e a recepção pareciam ter paradoxalmente se ampliado e diversificado bastante, na primeira década do regime autoritário, e de uma política cultural na qual se combinaram, taticamente, práticas repressivas (com relação aos laços entre criação cultural e movimentos sociais organizados) e expansionistas (de afirmação – via TV – de uma estética do espetáculo) (SUSSEKIND, 2007, p. 39).

A ideia tanto de Caetano quanto de Torquato, àquela época, era levar a música ao contato das grandes massas de maneira mais pop, que significava, por exemplo, utilizar os meios televisivos. Com isso pretendiam, ao mesmo tempo, mostrar a miséria do país e nossas contradições.

Torquato Neto parece ficar num entre-lugar em que as contradições não se resolvem e as oposições não se superam. Na melhor das hipóteses, sua conduta estabelece uma tensão nas relações. Essa tensão é expressa em meio à crítica, às sugestões de produzir novas possibilidades de atuação cultural.

Para fugir de situações limítrofes, causadas ou pelo mercado consumidor ou pelos compromissos ideológicos, artistas como Torquato Neto procuravam questionar hegemonias e tentar não fazer parte delas, numa atividade não só inventiva, mas também política. Nesse cenário, o poeta-cronista demonstra interesse em um compromisso estético coletivo, que logo dá espaço à sua trajetória individual. Ele buscava todo o tempo por autonomia dentro daquela comunidade criativa. Mesmo assim, contraditório que era, tomava partido por um e por outro, julgava, dava espaço àqueles que não eram vistos pela grande imprensa, às vezes até com exageros, desmerecendo determinado público, principalmente as fãs da Jovem Guarda.

Não há uma forma específica para as crônicas. Às vezes são textos longos, outras são notas curtas ou escritas em tópicos. O jornalista compositor não se furta das adjetivações para desmerecer aqueles que, segundo acredita, não fazem a música adequada para o Brasil. Como exemplo, podemos citar as adjetivações negativas que ele utiliza para falar de disco de Ataulfo Alves. A pretensão de Torquato é de honestidade e compromisso com o que ele chama de verdade, algumas vezes soando tom de indicação nas resenhas críticas e sinopses, mas outras

vezes mantém tom de denúncia e chama a atenção dos leitores para o que acontecia no meio musical. Nesse sentido, leva confiança ao público por conta de sua sinceridade.

As crônicas giram em torno de alguns temas. A autoria das músicas. Os direitos autorais e as relações de mercado com as gravadoras. Relações entre música e poesia. E, talvez o tema mais forte, as relações entre o que realmente deveria ser considerado música popular, num embate entre o que ele chama de “iê-iê-iê” – a Jovem Guarda –, o samba e aquela música que ficou conhecida como MPB. É nessas crônicas que temos um retrato mais significativo das discussões sobre a crítica às guitarras e, logo em seguida, seu acolhimento, o que se configurou como Tropicália e as preocupações coletivas e de grupos que depois vão se esmaecendo com o endurecimento do regime ditatorial.

A primeira crônica dá o tom de como seria aquela coluna:

Terça-feira, 7 de março de 1967

cordiais saudações...

O assunto é música popular: discos, movimento de gente mais ou menos popular no ambiente de música idem. Possíveis entrevistas com alguns figurões da música brasileira etc. etc. De vez em quando, muito etcetera. Os discos serão comentados regularmente e, para não escapar à regra geral, receberão cotações variáveis entre uma e três estrelinhas: mau, bom, excelente. Com isso, pretende-se oferecer ao leitor uma orientação que pode ou não ser tomada a sério. Afinal de contas, não é provável que se convença uma fanzoca de Orlando Dias que ele não é, de modo algum, o melhor cantor do Brasil. São as complicações do ofício de colunista. Um ofício novo para quem assina (e escreve, pois não) estas notas de hoje em diante diárias. Ter de enfrentar, por exemplo, a cara feia do responsável pela divulgação da gravadora que nos manda os discos esperando que elogiemos a todos, incondicionalmente. Não será possível imaginar o que faríamos da reputação que tentamos conseguir, depois de premiarmos com três ricas estrelinhas o último lançamento – digamos – de Carlos Alberto, que canta boleros horríveis, certo de que o faz muitas vezes melhor do que Lucho Gatica, o precursor da escola... Impossível.

Mas nem por isso ninguém está autorizado a supor que faremos desta coluna o “cantinho da pichação”. O que for bonzinho receberá suas duas estrelinhas. O que for ótimo terá mesmo a sua constelação. Isso talvez não mude o curso da história, a burrice dos programadores ou a histeria das fanzocas (que não leem coluna de música popular, evidentemente), mas pelo menos servirá – a quem nos der a honra – como atestado de que estaremos fazendo o possível para dizer com honestidade que o disco tal não merece entrar numa discoteca de razoável bom gosto, ou que o último lançamento do cantor fulano está excelente e talvez deva ser adquirido com urgência. Com o noticiário, pretende-se informar a um público que se interessa pelo movimento de músicos, compositores, intérpretes e gravadoras. Por exemplo: a fábrica de disco X anuncia o lançamento do último elepê de Y; ou o cantor Z está procurando músicas inéditas para o seu próximo disco (compositores, cerquem o homem!); ou talvez: a cantora beltrana deve encontrar-se com Freud na próxima semana (leiam na revista tal...). Desse modo, faremos um serviço útil, sem o menor compromisso com a doce tentação da fofoca, que o leitor deve procurar nas colunas de praxe. A colaboração das gravadoras, empresários etc. será bem-vinda: que nos mandem noticiário regular, suplementos mensais e o que mais possa servir. Agradeceremos.

E as entrevistas? É uma possibilidade, sim. Conversinhas curtas com pessoas que estejam em evidência e tenham alguma coisa para dizer. Declarações interessantes de algum figurão, sempre, é claro, sobre música popular. E, no mais, como isso tudo foi apenas uma conversa inicial para apresentações mútuas, terminamos por aqui. Cordiais saudações... (TORQUATO NETO, 2004b, p. 27).

A partir da leitura dessa crônica de apresentação, percebemos que uma das pretensões de Torquato Neto era fazer resenhas críticas dos trabalhos lançados. Isso pode ser apreendido a partir das palavras “cotações, estrelinhas, elogio, cantinho da pixação, reputação”. Ele também se propunha a trazer notícias sobre o mundo da música tanto para aqueles que trabalhavam no ramo como para o público consumidor. Além disso, entendemos que ele tinha uma vontade maior: servir como um orientador dos leitores, o que se nota a partir das expressões “orientação, convencer, ofício, autorizado, atestado, honestidade, bom gosto”. Ao chamar seus escritos de “notas”, o autor parece tirar o peso e a importância do texto, o que ocorre também quando ao final da crônica ele utiliza a palavra “conversa”, dando um tom mais prosaico. Porém, logo adiante, há uma preocupação para além das estrelinhas, quando deixa claro o anseio de fazer um “serviço útil”.

Apesar de uma aparência amigável, representada principalmente pelo título da crônica e pelas palavras finais – “cordiais saudações...” –, Torquato demonstra que os textos não seriam apenas elogiosos, e deixa evidente um fio ácido ao usar “burrice” para falar dos programadores e “histeria” para ironizar o comportamento das fãs, colocando entre parênteses, de forma depreciativa, que estas não eram leitoras de colunas de músicas.

Quando ele pretendia marcar os defeitos observados nas composições ou produtos culturais, utilizava as palavras mais pejorativas possíveis. Duas crônicas são emblemáticas nesse sentido. A primeira, publicada em 10 de março de 1967, intitulada “a propósito de um cantor de rock”, que fala sobre Wilson Simonal e traz os seguintes termos para desqualificar a música produzida pelo cantor: “champignon enjoado, bobagens, tolice, desagradável, mistura cafajeste, malfeito, errado, feio, não é coisa nenhuma, twist de segunda categoria”.

A segunda – talvez a mais ácida – de 19 de março de 1967, sob o título “o pior disco de Ataulfo”, ao falar tão somente sobre disco lançado pelo compositor de “Na cadência do samba”, Torquato Neto dispara: “ruim, desagrada, despropositado, não dá pé, tem mais defeitos, malfeito, descuidado, má impressão, não comprem não!” E continua desmerecendo também o filho do cantor: “péssimo, sem nenhuma inspiração e cantor pior ainda, os sambas do rapaz são muito ruins e ele não sabe cantar”.

Percebemos com esses dois textos que aquilo que ele chama de compromisso do colunista de falar a verdade ultrapassava o interesse de agradar ao público ou aos colegas de profissão. Além de colunista, Torquato Neto afirmava-se como um conhecedor da área musical, compositor ligado ao meio. Assim, pedia confiança em seu juízo; aquilo que ele, com sua experiência, considerasse bom seria bom, e vice-versa.

O que acho mais importante é poder dizer sempre o que penso sobre um disco, sobre uma canção. [...] Se me agrada, elogio. Se um disco está bom, eu digo que está. Se não, alerto o leitor. [...] O incrível, mas incrível mesmo, é a reação das pessoas que se sentem prejudicadas por uma crítica que não seja absolutamente favorável à vaidade de cada um. [...] Eu mesmo já perdi um emprego por escrever aqui que um certo disco não estava à altura de seu intérprete. Agora, começo a perder amigos”. Sinto muito, mas é assim mesmo. Mister Eco, Fernando Lobo, Sérgio Porto, Sérgio Bittencourt, Sílvio Túlio Cardoso, Juvenal Portela, Mauro Ivan, Fernando Lopes, Eli Halfoun, todos colunistas mais ou menos ligados ao assunto desta minha coluna, todos honestos, todos sabem que é assim mesmo. Imagino que cada um deles tenha tido. Nem por isso deixaram de escrever, nem por isso passaram a dizer o que não pensam. Eu quero entrar neste time. Mesmo que as ameaças se cumpram. Não sou homem de brigas mas, graças a Deus não corro. Não faço o charme de “machão”, não suporto pancadas, não procuro encrencas. Aqui, sou jornalista, aquela profissão que – por lei – deve ser a de pessoas que pesquisam, redigem e publicam a verdade. Só. (TORQUATO NETO, 2004b, p. 71, 72).

Nessa busca pela verdade, Torquato desvenda que algumas músicas de compositores brasileiros, ao serem gravadas nos Estados Unidos, por outros brasileiros, tinham sua autoria modificada ou eram assumidas como de autor desconhecido. Um exemplo desse tipo de equívoco ocorreu com a composição “Reza”, de Edu Lobo e Rui Guerra. A canção foi gravada por um cantor chamado Luís Henrique, que não reconheceu a autoria da obra e colocou no disco “autor desconhecido” (TORQUATO NETO, 2004b, p. 31).

Ainda no quesito falar a verdade, ele desmascara Carlos Imperial, mostrando que a melodia da canção “A praça”²⁴ constitui uma colagem de vários trechos melódicos de outras canções, em crônica de 29 de abril de 1967:

Prometi e cumpro. Chama-se “Making Woopie” a música norte americana onde o famigerado sr. Carlos Imperial encontrou inspiração para a segunda parte (quase completa) da cançãozinha “A praça”. [...] Nos versos mal-medidos do gordo Imperial, ela entra naquele pedaço que diz: “A mesma praça, o mesmo banco, o mesmo jardim...” Sem tirar uma só nota (TORQUATO NETO, 2004b, p. 81, 82).

Em nota de 4 de maio, ele continua:

Atenção: conhece aquela canção brasileira bem antiga chamada “Chuá-chuá”? Lembrem-se da primeira parte quando diz “Deixa a cidade formosa morena”?... Agora cantem “A praça”, do sr. Imperial. É igualzinho... Ou não? Isto sem contar “Making Woopie”, que está na segunda parte. É a famosa ‘salada mista bacana’ (TORQUATO NETO, 2004b, p. 84).

Outra discussão suscitada na época era o uso das guitarras elétricas. Torquato Neto não questionava propriamente a utilização das guitarras, pois acreditava que havia lugar para elas e para o “som bonito de nossa música” (TORQUATO NETO, 2004b, p. 76), mas repudiava o

²⁴ A canção “Makin’ Whopee” realmente apresenta semelhança com a parte de “A praça” citada pelo poeta. Pode ser facilmente encontrada na internet nas vozes de Frank Sinatra, Rachel Mac Farlane e Ray Charles. Já “Chuá-chuá”, podemos ouvir na voz de Augusto Calheiros. A composição dessa canção é de Pedro Sá Pereira e Ary Pavão; sua primeira gravação data de 1925.

hibridismo mal feito que procurasse agradar mais ao apelo de mercado e de publicidade. Em 25 de abril de 1967, no texto “uma noite edificante”, ele explica:

Estou certo de que esta gente precisa continuar. Não se trata de qualquer “missão” divina ou sobre-humana, não se trata de missão alguma: trata-se de não trair. Esse verbo é forte, perdão, mas é esse mesmo. Não se pode trair um público que em última análise é responsável pelo que cada compositor desses chegou a ser até agora. Não se pode misturar água e óleo. Isso é ciência antiga (TORQUATO NETO, 2004b, p. 77).

Nesta crônica, Torquato Neto destaca dois acontecimentos: a comemoração do aniversário de Roberto Carlos, num programa de TV e o show no Teatro República, daqueles que ele chamou de “nova geração do samba”. Ele ressalta que os dois eventos ocorreram no mesmo dia e no mesmo horário, e o fato de ambos estarem lotados significava que havia espaço tanto para a “música brasileira” como para o “iê-iê-iê”. Uma de suas preocupações era com os artistas que, por medo de perder o espaço na mídia e no mercado, se deixavam levar e ficavam indecisos sobre que caminhos seguir. Esses artistas deveriam, antes de tudo, respeitar o público frequentador de seus shows e consumidor de seus discos, público este que não estava disposto a mudar de lado e, segundo Torquato, não merecia ser traído.

Há aqui uma discussão de pertencimento, uma preocupação de grupo, é dada importância àquilo que se fazia em música e aos problemas que poderiam surgir caso não houvesse responsabilidade. Em publicação do dia seguinte, ele continua preocupado com atitudes de artistas que ficariam “dos dois lados da moeda”:

De qualquer modo, sei também que o erro de um ou dois ou três compromete todo um grupo. Embora pareça, não estou tratando o assunto em termos apenas morais. Há o outro lado: o da fossa não minha, mas alheia, de quem passar para o “outro lado” e depois não conseguir sequer o meio (TORQUATO NETO, 2004b, p. 79).

No livro de Frederico Coelho, há um fragmento que nos ajuda a visualizar qual era o cenário cultural brasileiro, no que diz respeito à produção musical discutida por Torquato Neto em suas crônicas de 1967:

Em 1967, era esse o cenário musical brasileiro: músicos que iam às ruas protestar contra o uso da guitarra elétrica ou que eram sumariamente cortados de programas por suas preferências ou hábitos musicais, plateias que vaiavam músicas cujo tema não lhes interessava ou não servia para revolucionar o país, programas de televisão e festivais que estimulavam a competitividade entre músicos e compositores, e a definição de estilos e plateias diferenciadas, músicos tachados de alienados e de vendidos em consequência do tipo de música que produziam. Enfim, uma verdadeira cizânia que funcionava, ao fim, como estímulo para a criação musical (COELHO, 2010, p. 107, 108).

Toda essa discordância e alteração dos ânimos, notada por Frederico Coelho e incitada por Torquato, não rendeu apenas na parte criativa da música brasileira, mas foi extremamente interessante para os meios de comunicação que ganharam dinheiro com essas divergências e se

aproveitaram para aumentar a audiência de seus programas e o lucro sobre os produtos, fossem eles da Jovem Guarda ou da MPB.

Em contraposição às críticas negativas, há exaltação de algumas atitudes e alguns artistas em outras passagens. No dia 23 de maio de 1967, saiu no *Jornal dos Sports*, “o elepê do gil”, espaço que Torquato utilizou para potencializar sua admiração pelo primeiro long-play do cantor baiano. Interessante notar que, embora ele se identifique como amigo de Gilberto Gil, tenta mostrar ali seu comentário de “colunista especializado”, a partir de um afastamento proposital para que a sua parcialidade não fique completamente visível. Esse ato se dá, também, porque no LP havia três canções elaboradas em parceria com Gil, das quais ele não faz nenhuma citação: “Louvação” (1965) – que dá nome ao disco – “A rua” (1966) e “Rancho da Rosa Encarnada” (1966 – com participação também de Geraldo Vandré).

Além de elogiar o trabalho do compositor baiano, na mesma coluna, mais adiante, com o subtítulo “três tópicos” (“2 - opinião de gil”), Torquato continua comungando das ideias do cantor e anunciando o que Gilberto Gil entendia por institucionalização de um novo movimento da música brasileira.

Gil fala numa institucionalização: ou seja, a partir de uma identificação de interesse e dúvidas e certezas e problemas, os compositores chegaram ao momento grave da definição. Definidos, passam agora à chamada fase principal, de organização do trabalho em planos de verdadeira luta. E não me venham pensando que se trata de tolices do tipo luta contra iê-iê-iê ou congêneres. É muito mais grave uma luta a favor, contra coisa nenhuma. Uma tomada de posição frente a um público que, de repente, precisa e exige definições de seus artistas; precisa e exige maior atenção (TORQUATO NETO, 2004b, p. 111).

Para Torquato Neto, fazer algo em prol da música não era uma simples missão, era não trair o público que, segundo ele, era o responsável pela ascensão daqueles compositores e músicos. O samba era a verdadeira música brasileira, ao contrário de quase todo “iê-iê-iê” que soava mal, como cópia malfeita de música dos EUA. Mesmo falando em grupo de compositores que não deviam “ficar dos dois lados da moeda”, acreditava que a responsabilidade fosse individual. Dentre os nomes citados que sabiam o que estavam fazendo aparecem Paulinho da Viola, Elis Regina, Jair Rodrigues, Nara Leão. E sem dúvida, Gilberto Gil e Caetano Veloso.

Após o sucesso de “A banda” e “Disparada”, o colunista acreditava que deveria haver “o preceito da pesquisa como elemento decisivo na evolução do processo cultural” (TORQUATO NETO, 2004b, p. 131). No entanto, artistas tentavam imitar o sucesso conseguido pelas composições de Chico Buarque e Geraldo Vandré. Torquato clama por renovação, acreditando que, se isso não ocorresse, seria uma crise cultural. Por isso, se encanta tanto com as ideias de Gilberto Gil. A ideia deveria ser discutida em grupo, mas a ação precisaria ser de cada um. A música levaria em conta os impasses do país, a sua formação

cultural. Além disso, acreditava que a música poderia ser levada ao máximo de pessoas através dos meios de comunicação de massa. Nesse sentido, exemplifica esse poder da mídia em prol da causa da MPB ao defender Elis Regina: “surgiu num momento crítico de nossa música e que, incorporando-se a ela, foi peça importantíssima no seu processo de massificação, necessário e urgente” (TORQUATO NETO, 2004b, p. 141). O propósito era casar o trabalho artístico, dando densidade ao papel comunicativo da arte, levando em conta a realidade, não só musical, mas também a política e social, sem separação entre esses aspectos. O que artistas como Torquato, Caetano, Gil e outros queriam era alcançar o que a jovem-guarda havia conseguido, o grande público.

Nesse desejo dos artistas há duas movimentações, uma do lado de dentro, em que buscam comungar as ideias do samba como música “verdadeiramente” brasileira em oposição ao que se fazia na Jovem Guarda; outra, do lado de fora, numa procura por abertura ao novo, ao que trazia novas possibilidades de criar, desenvolvendo também uma reflexão sobre os nossos conflitos internos de grupos e individuais. O processo deveria ser: romper com aquilo que era oficial, ser radical e, ao mesmo tempo, alcançar as massas. Essa música não queria pouco. Infelizmente, muita coisa deixou de ser transgressão para ser rapidamente devorada pela indústria e pelo consumo.

Essas ideias, que culminaram na Tropicália, chegaram ao extremo dos modismos e acabou por “diluir em um mesmo caldo ralo o radicalismo cultural, processo inevitável devido à superexposição dos artistas”, o que trouxe à baila a separação que “marcaria a formação do grupo marginal da década de 1970” (COELHO, 2010, p. 115). Torquato Neto foge justamente dessa diluição, dessa exposição à mídia televisiva que se aproveitou das discussões para criar grupos opostos apenas para gerar mais audiência, lucro e poder. Na tentativa de escapar desse jogo, a radicalidade surge como forma de enfrentar os “modismos”. Mais do que isso, nos anos seguintes, a radicalidade que surge como experimentalismo talvez seja uma das poucas maneiras de fugir da censura e da estagnação.

É importante salientar que, neste cenário, Torquato Neto tem um papel fundamental de jovem participante dos debates da época, inserindo a MPB em um projeto cultural que atravessou a inteligência nacional do século XX, procurando reconhecer a formação do país, levando ao grande público conhecimento mais profundo de uma cultura que não só tivesse identidade, mas também fosse capaz de se impor ao mundo.

2.4 Geleia geral no *Última Hora*

“Justiça condena terrorista à pena de morte”. Essa foi a manchete de uma das capas do jornal *Correio da Manhã*²⁵, do Rio de Janeiro, durante o mês de março de 1971. Em 1969, após o sequestro do embaixador norte-americano, a junta militar que governava o país decidiu editar os Atos 13 e 14 que, respectivamente, estabeleciam o “banimento do território nacional de pessoas perigosas para a segurança nacional”, e aplicava pena de morte em casos de “guerra externa, psicológica adversa, revolucionária ou subversiva”. A condenação mencionada diz respeito ao estudante da cidade de Salvador, Theodomiro Romeiro dos Santos²⁶, acusado de ter assassinado um sargento da Aeronáutica.

É esse cenário que Torquato Neto encontra ao regressar do exílio, em Londres e Paris. De volta ao Brasil, fez uma breve participação no *Correio da Manhã*, no suplemento “O plug”. Em apenas três edições, o suplemento saiu aos sábados, 12, 19 e 26 de junho de 1971. Torquato Neto aparece como editor de cinema e seu espaço é chamado “Cinemateca”. Escreve sobre Cinema Novo, Godard, Glauber Rocha, também publica longa entrevista com Antonio Calmon e um pequeno texto sobre Gal Costa, em que o colunista a menciona como a melhor cantora do Brasil. Ele dividiu as páginas desse projeto relâmpago com Waly Salomão, Luis Carlos Sá e Graça Motta, entre outros. A ideia era transformar o *Plug*, que já existia, em um jornal especializado em discos e cinema. Luís Carlos Sá, insatisfeito, escreve uma carta-manifesto ameaçando a direção do jornal e assina por todos, inclusive por Torquato. Com isso, Reinaldo Jardim convida Torquato Neto para o “Segundo Caderno” do *Última Hora*²⁷.

Após essa experiência, Torquato Neto escreveu a coluna “Geleia Geral”, no *Última Hora*, entre agosto de 1971 e março de 1972. Esse jornal começara a circular em junho de 1951, quando o Rio de Janeiro ainda era capital federal. Já nasce sendo controverso, pois foi criado com o intuito de apoiar o governo de Getúlio Vargas. Explico: durante o Estado Novo, havia um controle muito grande da imprensa, o que gerou desconfiança e criou um problema para Vargas no seu mandato democrático de 1951. A imprensa hostilizava e criticava os passos do governo. O único jornal a seu favor foi o *Última Hora*.

²⁵ O jornal *Correio da Manhã* encontra-se digitalizado pela Biblioteca Nacional (hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/correio-manha/089842). Os exemplares verificados, de março e junho, estão numerados, respectivamente, 23903, 23976, 23982, 23988.

²⁶ A pena de Theodomiro foi comutada para prisão perpétua, depois para oito anos de prisão, mas ele conseguiu fugir e se exilar em Paris, até 1985.

²⁷ Em cartas para Hélio Oiticica, Torquato explica o início e o término do projeto relâmpago “O plug” e o convite para escrever no *Última Hora*. *Torquatália – Do lado de dentro*, p. 211, 220, 231, 232.

Em 1º de abril de 1964, o periódico também saiu em defesa de João Goulart, contra os militares que atacaram a democracia e o governo federal:

Não pode merecer senão o mais veemente repúdio da Nação a atitude dos que procuram instaurar a desordem e ferir as instituições democráticas, no momento em que o Governo Federal, com o apoio do povo e das forças armadas, se acha empenhado em encaminhar pacificamente, através do Congresso Nacional, as reformas e medidas necessárias a recuperação econômica e social do país²⁸.

O mesmo jornal lutou pela liberdade de imprensa, contra a censura. Seu criador, Samuel Wainer, acreditava que o periódico deveria ter um apelo popular e defender as leis e a democracia. Por causa de sua postura, foi exilado no Chile e precisou vender o *Última Hora*, em 1971, para o mesmo grupo que controlava o *Correio da Manhã*. Aos poucos, o jornal foi reduzindo o número de páginas e perdendo leitores. Em 1973, passa para o controle de Ary de Carvalho e fica em atividade até 1982²⁹.

Além de música, as publicações de Torquato Neto tratam de cinema, poesia, censura, outros fatos relacionados ao contexto cultural do período e até questões pessoais, como a saudade da mulher e do filho. Das 142 crônicas publicadas entre 19/08/1971 e 11/03/1972, Paulo Roberto Pires desconsiderou, em *Torquatália – Geleia Geral*, 44 delas, sobre as quais não faz nenhum comentário no prefácio ou introdução, justificando a ausência. Não selecionar textos dos dias 23, 24 e 25 de agosto, por exemplo, dá a sensação ao leitor dos dias atuais, e que somente teve acesso por meio de sua edição, de que não foram escritas crônicas nesses dias. Poderíamos compreender a ausência de algumas em que Torquato apresenta apenas traduções de poemas, feitas por Augusto de Campos, todavia, há outras em que emite uma saudade do Piauí, fala de Paulo Diniz e dos Novos Baianos, do fracasso do festival em Guarapari por causa da repressão policial e reflete sobre sua solidão; tudo isso é negaceado ao leitor que pretende a partir de sua organização ter acesso à obra, uma vez que *Os últimos dias de paupéria* é raridade, mesmo em sebos. Quem alerta primeiro para esse fato é Fabiano Calixto, em sua dissertação de mestrado. Ao ler a 2ª edição d’*Os últimos dias de paupéria*, pude não só confirmar as ausências, como verificar alguns equívocos nas datas e palavras suprimidas, provavelmente por erro no momento da digitação ou revisão.

A partir da leitura das 142 crônicas publicadas na “Geleia Geral”, gostaríamos de destacar o título de algumas que fogem de assuntos propriamente musicais e trazem traços melancólicos à coluna: “pessoal intransferível”, “marcha à revisão”, “a morte ataca”, “assunto

²⁸ Disponível no Arquivo Público do Estado de São Paulo: www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/uh_digital/index/903.

²⁹ Essas e outras informações sobre os jornais da época são encontradas em BARBOSA, Marialva. *História cultural da imprensa*. Brasil 1900-2000. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

peçoal”, “alô, idiotas”, “baixo astral”, “miedo de perder-te”, “mala direta” e “na corda bamba”. Na maioria dos textos, percebemos que o poeta dá um acento particular à língua, apresentando experimentalismo na forma da crônica, como composição literária e também proposital para fugir da censura, fazendo crítica como militância. Exemplo disso é a crônica denominada “por hoje, acabou” que começa da seguinte maneira:

* O dia seguinte de repente antes do sim. Não faço a menor questão de fazer sentido. Basta o meu amor redivivo.

* Número dois desta seleta: agora, aqui e agora. Citação: leve um boi e um homem ao tal matadouro. O que berrar menos merece morrer. É o boi.
(TORQUATO NETO, 2004b, p. 306).

A forma, além dos tópicos, chama a atenção. Torquato inicia o texto com uma frase sem verbos que liguem as palavras ou as relacione com alguma ação, mas “o dia seguinte” figura como a ação improvisada e repentina. O leitor não sabe exatamente o que seria o “sim”. Ele deixa claro que sua ideia é justamente não apresentar sentido. No terceiro enunciado, também sem o uso dos verbos, surge o amor ressuscitado.

Se, no primeiro tópico, ele faz ressalva para o futuro que se antecipa e para um amor que ressurge, no segundo, ele chama a atenção para o presente com a repetição por duas vezes da palavra “agora”. Ainda sem saber claramente do que se trata, o leitor é apresentado com uma “citação”, que aumenta o tom cifrado do texto: “leve um boi e um homem ao tal matadouro. O que berrar menos deve morrer. É o boi” (TORQUATO NETO, 2004a, p. 227). Esse trecho aparece de outra forma, em outro texto do poeta: “Leve um homem e um boi ao matadouro, aquele que berrar é o homem, mesmo que seja o boi”. Se o homem for levado à morte, tem a capacidade de gritar. O boi segue desconhecedor da sua sina ao ser encaminhado ao matadouro. Torquato Neto está nos dizendo mais que isso. Adverte que o homem não deve agir como o boi quando lhe for oferecida a imagem do matadouro, sua missão é lutar, e gritar mais alto e mais forte, pois se assim não for, esse homem não merece viver. A linguagem agressiva nos remete à peça *A Santa Joana dos Matadouros* (1929-1931), em que Brecht faz uma reflexão sobre as mazelas do capitalismo e ressalta que a miséria não pode ser um destino certo e comum, colocando em jogo o ser e o não-ser, numa exaltação do homem que luta. Em uma de suas passagens, um trabalhador exclama: “Eles estão pensando o quê?/Que somos gado/Que aceitamos tudo? Nós/Somos trouxas?/Antes morrer! Nós/Vamos embora daqui imediatamente” (BRECHT, 2009, p. 24). Outrossim, não podemos deixar de relacionar os berros do boi no matadouro aos variados tipos de tortura que houve durante a ditadura no Brasil e a animalização

do homem, enquanto ser que perdia sua condição de sujeito para ser humilhado, restando apenas a “carne em sofrimento”³⁰.

A fragmentação do texto é uma das suas características, não há uma sequência de assuntos, fatos ou reflexões. O autor nos vai apresentando cacos de ideias, num mosaico obscuro, em que os vocábulos vão contribuindo para essa colagem de visões iluminadoras (dia, sim, amor) e angustiantes (grito, morte, matadouro). É em meio a esse clamor de ação e a essa postura enigmática que os textos da coluna “Geleia Geral” vão se compondo ao longo dos meses em que é produzida.

A primeira crônica, de 19 de agosto de 1971, igualmente, foi nomeada “cordiais saudações”³¹, como aquela que iniciou a coluna “Música popular”, no *Jornal dos Sports*. Podemos perceber claramente se tratar de outra forma de escrever, mais cifrada e com um tom de alerta máximo:

Há muitos nomes à disposição de quem queira dar nomes ao fogo, no meio do redemoinho, entre os becos da tristíssima cidade, nos sons de um apartamento apertado no meio de apartamentos. Você pode sofrer, mas não pode deixar de prestar atenção. Enquanto eu estiver atento, nada me acontecerá. Enquanto batiza a fogueira – tempo de espera? Pode ser – o mundo de sempre gira e o fogo rende. O pior é esperar apenas. O lado de fora é frio. O lado de fora é fogo, igual ao lado de dentro. [...] É que, enquanto você curte lá o seu tempo de espera, enquanto você espera um dilúvio que apague o fogo, seu ídolo, nosso ídolo, vem reafirmar tranquilamente, para o Brasil inteiro, que estar vivo significa estar tentando sempre, estar caminhando entre as dificuldades, estar fazendo as coisas, e sem a menor inocência (TORQUATO NETO, 2004b, p. 199).

Com o recrudescimento da violência e da censura por parte do poder militar, a forma de fazer crítica e os assuntos tratados vão tomando outros rumos. Naquele período, o silêncio era imposto e o movimento tenderia a ser de reflexão feita por quem ainda tinha alguma possibilidade de falar. Toda palavra poderia ser uma arma contra o poder instituído e, neste caso, o intelectual amador Torquato Neto era aquele que ainda podia articular, testemunhar, representar em nome daqueles que não tinham voz.

O texto começa com uma série de imperativos. Mais do que sugestões, eles funcionam como um apelo de ação frente “ao fogo, no meio do redemoinho”. Não importa ao autor que nome se dê a essas diversas atitudes, elas vêm como um pedido de ação gradativa: ligue o rádio, ponha discos, veja a paisagem, sinta o drama. Estar atento³² é sua palavra de ordem. E para

³⁰ No livro *O que resta da ditadura: a exceção brasileira* (2010), Edson Teles e Vladimir Pinheiro Safatle reúnem ensaios sobre o legado deixado pelo regime ditatorial em diversos setores da vida social brasileira, entre os quais está a violência institucionalizada.

³¹ “Cordiais saudações” é nome de um samba de Noel Rosa.

³² Essa expressão “estar atento” já circulava na vida de Torquato desde a composição de “Divino maravilhoso”, com letra de Caetano Veloso e música de Gilberto Gil, que foi lançada na voz de Gal Costa, em 1969: “é preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte”.

Torquato Neto, estar atento não era esperar apenas, deveria ter uma relação com “estar fazendo” algo em meio claustrofóbico. Esse trauma do fechamento dos espaços é expresso tanto na imagem do apartamento apertado no meio de outros apartamentos³³ – o fechamento das pessoas em suas caixinhas de morar –, como também na aparição dos becos de uma triste cidade. Acrescenta-se a imagem do redemoinho – que revolve as coisas no espaço e vai levantando toda a sujeira, deixando visível que a situação não era das melhores. Nessa expressão “no meio do redemoinho” reconhecemos uma citação implícita de Grande Sertão: Veredas, de João Guimarães Rosa, “o diabo na rua, no meio do redemoinho”. Esse diálogo com a cultura literária, em que se amalgamam camada erudita e fluência coloquial, confirma a tentativa de inserção no projeto cultural brasileiro proeminente no século XX, nesse campo de cruzamento entre o entretenimento e a criação.

Duas imagens significativas aparecem nessa crônica. Uma delas é a imagem do “fogo”, que se relaciona com o momento de inquietação e desassossego em que o autor e o leitor, provavelmente, se encontravam num drama e numa tristeza de viver num sistema opressivo. O fogo que saía dos revólveres, dos canhões. O fogo dos incêndios de prédios, de livros, de documentos. A chama do tempo que poderia se apagar a qualquer momento. A outra imagem, na verdade, é um duplo: o lado de dentro e o lado de fora. O lado de fora pode ser o mundo que se apresenta, cheio de problemas, de dor, de conflitos. Ele é frio, sem sentimentos, sem humanidade. Mas ele também é fogo como o lado de dentro, que concebe o meio pelo qual a subjetividade encara a realidade. Interno e externo do indivíduo comungam do mesmo sentimento de angústia. Assim como em outros textos, do lado de dentro também significa aquilo que ocorre no Brasil e, do lado de fora, aquilo que ocorre no estrangeiro. Ao longo dos textos produzidos na “Geleia Geral”, ao focar nos músicos e acontecimentos culturais no Brasil, Torquato usa o subtítulo “do lado de dentro”; quando ele remete aos músicos e discos estrangeiros, “do lado de fora”³⁴.

³³ Pouco tempo depois, em 1973, outro poeta da canção popular brasileira, lançaria uma canção manifesto contra a classe média que se contentava com o dito milagre econômico: Raul Seixas em sua canção “Ouro de tolo” exclama “Eu que não me sento/No trono de um apartamento/Com a boca escancarada cheia de dentes/Esperando a morte chegar”.

³⁴ Isso fica claro quando Torquato diz que Caetano provou “para nós todos aqui do lado de dentro”, sendo que Caetano acabara de vir do lado de fora. E em coluna posterior, quando vai falar das viagens de Glauber Rocha pelo mundo, cita “Notícias do lado de fora”, bem como o nome da coluna de 21 de agosto de 1971 foi “do lado de dentro”, versando sobre Milton Nascimento e “do lado de fora” para falar dos grupos e cantores estrangeiros lançados no Brasil.

Essas imagens e os pedidos de atenção servem para introduzir o assunto principal do texto: a vinda de Caetano Veloso ao Brasil³⁵ e o programa³⁶ da TV Tupi que ele fez com João Gilberto e Gal Costa. Sem nomear os “inocentes” que “curtiavam o tempo da espera” reclamando, Torquato ressalta que aqueles que antes vaiavam Caetano, estavam naquele momento o aplaudindo. E responde, a quem provavelmente recriminava a aparição de Caetano Veloso na televisão, com o argumento de que o cantor não usava os meios de comunicação de maneira ingênua. Aquele encontro com João Gilberto e Gal Costa não seria apenas produto de mercado, mas sim uma forma de “reafirmar que estar vivo” significava “estar tentando sempre” (TORQUATO NETO, 2004b, p. 200). Essa argumentação de Torquato é fortalecida, se nos atentarmos para algumas músicas escolhidas por Caetano Veloso para o programa de TV: “Asa branca”, “Triste Bahia”, “Saudosismo” (cantada por Gal).

Outra constante, nos textos de 1971 e 1972, é falar da censura ou tentar mostrar que estava ficando cada vez mais complicado dizer alguma coisa. Nas crônicas anteriores, muito pouco se falou de censura ou propriamente da ditadura. Em agosto de 1967, Torquato Neto expõe sutilmente essa questão, ao falar de órgão do governo, do patrocínio da música e sua promoção no exterior: “isso tudo sem falar nos chamados ‘órgãos governamentais’, Ai então nem se fala e está proibido pensar sobre o assunto” (TORQUATO NETO, 2004b, p. 171).

Em crônica de 06 de setembro de 1971, o autor fala abertamente sobre censura. O assunto do texto é “Seu Sete da Lira”, uma manifestação de Exu, que aparecia incorporada pela mãe-de-santo Dona Cacilda de Assis, no início da década de 1970, nas emissoras Globo e Tupi. O Jornal da Tarde, de 03 de setembro de 1971, explica o que aconteceu:

Logo em seguida, no dia 29, último domingo de agosto [de 1971], aconteceu o episódio que mexeu de vez com a suscetibilidade e os brios dos partidários da censura. A disputada mãe-de-santo Dona Cacilda de Assis (que dizia receber o espírito do 'Seu Sete da Lira', um exu da Umbanda) transformou os estúdios da Globo e da Tupi em verdadeiros terreiros de espírita. 'Embora as apresentações diferissem', relatou o Estado de São Paulo (3 Set. 1971), 'o espetáculo em si foi o mesmo: os umbandistas de 'Seu Sete' invadiram o palco (baianas, cantores, pessoas bem vestidas, em 'relações públicas'...) num tumulto indescritível.' A Censura qualificou a apresentação de 'Seu Sete' de 'baixo espiritismo, exploração da credence popular e favorecimento da propaganda do charlatanismo'; a Igreja [Católica], por intermédio do secretário geral da CNBB, declarou que a 'inclinação à transcendência do povo brasileiro' estava sendo utilizada por 'indivíduos sem escrúpulos, em atividades pseudo-religiosas' (Apud MIRA, 1995, p. 36).

A crônica de Torquato, intitulada “Transemos em videotape”, apresenta um tom irônico para falar de quem era a culpa da censura na TV, a partir do episódio descrito no jornal:

³⁵ Em 1968, poucos dias depois do AI-5, Caetano foi detido em São Paulo e foi levado ao Rio de Janeiro logo em seguida, onde ficou preso por dois meses. Já em Salvador, passou mais quatro meses em prisão domiciliar. Sem ter outra saída, foi obrigado ao exílio em Londres, onde permaneceu por três anos.

³⁶ O programa só foi ao ar no mês de outubro.

[...] E a presença de “Seu Sete da Lira” na televisão deu no que deu – agora vamos ter até um “código de honra” patrocinado pela censura e assinado pelos dirigentes das maiores redes de TV do país. Por causa do “Seu Sete da Lira” a televisão vai passar baixo agora. É o mesmo que estar vendo os meus tempos de escola primária. O final do recreio, o bedel, o bedel, o apito... [...]

Então, fica como? Ficando. A censura agora é total na televisão do Brasil. Por causa do “Seu Sete da Lira”. “Seu Sete” existe? “Seu Sete” é charlatão? Um exu charlatão ou um médium charlatão? Não interessa: somente os noticiários e o futebol podem ser levados aos nossos vídeos, agora sem o imprimatur da censura. O resto só gravado e censurado. Oráitis. Falou. E a culpa é de “Seu Sete”, como é tão fácil de demonstrar... Saravá, seu moço, eta! (TORQUATO NETO, 2004b, p. 219).

O texto se inicia demonstrando que não havia, no Brasil, liberdade religiosa, que ela só constava no papel e mesmo não sendo oficial, apenas o catolicismo se configurava com legitimidade. Ao trazer para a crônica o assunto de “Seu Sete da Lira”, Torquato Neto questiona a censura na TV, dispara um tom irônico e jocoso em direção aos censores, representados pelo bedel da escola primária e seu apito, e salienta que a “entidade” apareceu como desculpa para que a censura fosse instituída na televisão de maneira ostensiva e indiscriminada.

Naquele período, em que o silêncio foi imposto, era papel legítimo do intelectual não se calar. A palavra, mais do que pausa na angústia, poderia ser uma arma contra o poder instituído. A ironia e o tom questionador continuam presentes nos textos de Torquato. Em outubro, na crônica “cante com eles”, ele inicia fazendo uma série de perguntas se estava tudo hiperbolicamente bem com o leitor (“Tudo cor-de-rosa? Muito sol tropical na cuquinha? Muito anil? Tudo bom?”). Logo depois, ao apresentar que Roberto Carlos e Caetano Veloso lançariam uma música juntos, novamente a ironia ressurge, ao dizer que, em Londres, Caetano havia cantado muita paz e amor, para em seguida transcrever a letra da canção “Como dois e dois”:

Quando você me ouvir cantar
Tente, não cante, não conte comigo
Digo, não digo, deixo no ar
Eu sigo apenas porque eu gosto de cantar;
Tudo vai mal, tudo
Tudo é igual quando eu canto e sou mudo
Mas eu não minto, não minto
Estou longe e perto
Sinto alegria, tristezas, mas brinco;
Meu amor, tudo em volta está deserto, tudo certo
Tudo certo como dois e dois são cinco;
Quando você me ouvir chorar
Venha, não creia, eu não corro perigo
Digo, não digo, não ligo, deixe sangrar
Algumas lágrimas bastam pra consolar;
Tudo vai mal, tudo
Tudo é igual não me iludo e contudo
A mesma porta sem trinco
O mesmo teto
A mesma lua a furar nosso zinco
Meu amor, tudo em volta está deserto, tudo certo

Tudo certo como dois e dois são cinco³⁷
(TORQUATO NETO, 2004b, p. 254).

A escolha da canção não é aleatória. Caetano Veloso compôs “Como dois e dois” no exílio londrino, em 1970, e enviou para Roberto Carlos³⁸. Este gravou a música em estúdio dos Estados Unidos, com uso de gaita, num estilo blues. A canção fez muito sucesso e poucos não entenderam a crítica feita à conjuntura brasileira da época: tudo ia mal, as pessoas estavam tristes e mudas. Caetano faz um jogo com as palavras, “deixando no ar”, que o canto do sujeito lírico, mesmo quando silenciado, deveria ser ouvido, pois, ainda que distante, estava atento aos acontecimentos. A atmosfera opressiva vai se mostrando nos versos, a partir das expressões “não conte comigo”, “sou mudo”, “me ouvir chorar”, “deixo sangrar”, “lágrimas”. E assim como a crônica de Torquato Neto, na qual os questionamentos sobre tudo estar bem indicavam exatamente o oposto, o refrão da canção, mais do que corromper a “verdade” matemática, remete ao desconcerto vivido: “Meu amor, tudo em volta está deserto, tudo certo/Tudo certo como dois e dois são cinco”.

Na última parte da canção, há intertextualidade com a clássica “Chão de estrelas”, letra de Orestes Barbosa e música de Silvio Caldas, lembrando os versos “A porta do barraco era sem trinco/E a lua furando o nosso zinco/Salpicava de estrelas nosso chão”. Além disso, a canção também remete à “Barracão de zinco”³⁹, eternizada na voz de Elizeth Cardoso, usando o barracão como metonímia do país. Menos que uma exaltação à vida no morro, ao trazer para a sua composição ícones da nacionalidade, Caetano Veloso demonstra que esses ícones prosseguiram insuficientes, bem como a insuficiência material do morro e das condições gerais da sociedade brasileira que vivia um dos seus momentos mais sombrios. Ao escrever essa crônica e apresentar a canção de Caetano, Torquato demonstra que não havia saída, não havia certezas, não havia ilusão, mas falar ainda soava, mesmo que fosse um canto mudo de dor para consolar.

³⁷ Na gravação, há algumas mudanças na letra, que trazemos aqui em itálico: Quando você me ouvir cantar/*Venha, não creia, eu não corro perigo/Digo, não digo, não ligo*, deixo no ar/Eu sigo apenas porque eu gosto de cantar/Tudo vai mal, tudo/Tudo é igual quando eu canto e sou mudo/Mas eu não minto, não minto/Estou longe e perto/*Sinto alegrias, tristezas e brinco*/Meu amor, tudo em volta está deserto, tudo certo/Tudo certo como dois e dois são cinco/Quando você me ouvir chorar/*Tente, não cante, não conte comigo/Falo, não calo, não falo, deixo sangrar*/Algumas lágrimas bastam *pra* consolar/Tudo vai mal, tudo/Tudo *mudou*, não me iludo e contudo/É a mesma porta sem trinco/O mesmo teto/E a mesma lua a furar nosso zinco/Meu amor, tudo em volta está deserto, tudo certo/Tudo certo como dois e dois são cinco.

³⁸ Caetano é visitado por Roberto Carlos e recebe como presente “Debaixo dos caracóis”. Grato, Caetano faz três músicas: “Como dois e dois”, “Força estranha” e “Muito romântico”. A relação entre eles estrema quando o governo Sarney é cumprimentado – 1986 – por telegrama de Roberto Carlos, pela censura de *Je vous salue Marie*, filme de Jean Luc Godard. Cf. WISNIK, José Miguel, “O minuto e o milênio” in *Sem receita*.

³⁹ Parceria de Luiz Antônio e Oldemar Magalhães: “Vai Barracão/Pendurado no morro/Me pedindo socorro/A cidade a teus pés/Vai Barracão/Tua voz eu escuto/Não te esqueço um minuto/Porque sei que tu és/ Barracão de zinco/Tradição do meu país/Barracão de zinco/Pobretão infeliz.

2.5 O lado de fora é fogo igual ao lado de dentro

Em texto de 19 de janeiro de 1972, Torquato Neto expõe diversos nomes que tiveram uma importância muito significativa não só na sua vida de artista, mas também foram e continuam sendo relevantes para a cultura brasileira. A importância desse texto ainda é maior ao trazer em si a história de uma composição, as motivações e influências do lado de dentro e do lado de fora que proporcionaram a criação de “Let’s play that”, letra da canção que dá nome à crônica.

Papo comprido com Rogério Duarte num botequim da Rua Siqueira Campos, pleno setenta, numa noite que me lembrou do segundo *Curtisom* (Naná: *Africadeus*). Mesa de garrafas e Rogério Duarte sobre umas pessoas de branco:

- Let’s play that?

Era um cerco cerrado de brancos e pretos vestidos de branco, um papo de corredores compridíssimos, um coro antigo no muro das lamentações em BG. E uma sugestão:

- Let’s play that.

* Uma outra conversa muito tempo antes, nos sessenta e oito de tantos, com Augusto de Campos, em São Paulo. Desafinar o coro dos contentes, desafinar o coro dos contentes, desafinar.

* E depois umas tardes de fogo no mormaço de outubro e de novembro pelos corredores de um hospital no Engenho de Dentro, chamado Pedro II. Quibe com Fanta uva debaixo de mangueiras e uns homens de branco e uma multidão de azul em fila indiana com um prato na mão. Onde andarão os outros? Waly Sailormoon numa barra em São Paulo, Hélio Oiticica quase numa bolsa em Nova York, Rogério Duarte lá pela Bahia, Luiz Otávio Pimentel em transas com São Tomé, Macalé e Duda em transações com gravadoras e teatros: escombros e migalhas em diversas celas separadas células, vinhos azedos, metais: últimas notícias.

* Pleno setentão.

* Fim de semana conseguir permissão e sair na rua com o papelzinho na mão, pra mostrar para os homens. Pintava: *Africadeus* era um sonho com Naná e Luiz Otávio e Maurício Maestro e uns e outros. Não pintaria. Na segunda, de volta, eu me sentava e escrevia:

Agora não se fala nada

Toda palavra guarda uma cilada

E qualquer gesto é o fim do seu início.

Agora não se fala nada

E tudo é transparente em cada forma

Qualquer palavra é um gesto

E em sua orla

Os pássaros sempre cantam nos hospícios.

* Na Bahia, em 1960, Homero Mesiara declamava pelo quarto o poema de sete faces de Carlos Drummond de Andrade.

* Macalé me beija, Macalé me abraça, Macalé me liga na televisão e me dá presentes quando eu apareço no fim de semana que me resta, me restava. Sailormoon reaparece carregando um fardo e uma fúria. José Carlos Capinam é um magnata superoito, Duda dirige o show de Gal, Deixa Sangrar. Tudo isso e uma sugestão: *Let’s play that*.

* E de bater na máquina como se fosse com a ponta da cabeça, uma letra pra Naná e uma música com Macalé – dois anos depois do desastre, pleno setenta.

* Eis a cantiga:

Quando eu nasci
 Um anjo morto
 Louco solto louco
 Torto pouco morto
 Veio ler a minha mão:
 Não era um anjo barroco:
 Era um anjo muito pouco,
 Louco, louco, louco, louco
 Com asas de avião,
 E eis que o anjo me disse
 Apertando a minha mão
 Entre um sorriso de dentes:
 Vai bicho:
 desafinar o coro dos contentes.

* Agora então: Let's play that? Let's play that? Let's play that? Câmbio, Macau. (TORQUATO NETO, 2004b, p.352-354).

A crônica reúne fragmentos de histórias, sem uma ordem cronológica, indo de 1960 até o ano de sua publicação, 1972, dando ao leitor uma sensação de que essas idas e vindas levam às motivações para a composição de “Let's play that”. Pode parecer que isso seja aleatório, no entanto, ao remontar os cacos dos acontecimentos, percebemos que há uma montagem, quase cênica desse enredo.

Podemos dividi-la em duas partes. A primeira, entre os anos de 1968 e 1970, traz memórias que desembocam na escrita dos versos de “literato cantabile”. E a segunda, remonta às reminiscências de 1960 até a escrita da cantiga.

Vários são os nomes de personalidades citados que envolvem a vida e a produção artística do poeta: Rogério Duarte, Naná Vasconcelos, Augusto de Campos, Waly Salomão, Hélio Oiticica, Luís Otávio Pimentel⁴⁰, Jards Macalé, Duda Machado, Maurício Maestro⁴¹, mais Homero Mesiara e Carlos Drummond de Andrade.

No *Correio da Manhã*, de 15 de agosto de 1970, na seção “Balaio”, foi publicada uma pequena notícia sobre o evento *CurtiSom*:

“Macalé e Bruce do conjunto Soma vão estar juntos outra vez na segunda-feira, no Teatro Cimento Armado. É o CurtiSom número dois. Sergei, Charanga, Equipe Mercado e LSE garantiram que também fazem som da pesada. Pediram para ir. Deixaram”⁴².

É desse evento que Torquato se lembra, em noite posterior, numa conversa com Rogério Duarte, num bar, no Rio de Janeiro. Ele escreve o nome de Naná e de seu projeto *Africadeus*, entre parênteses, para só mais adiante voltar a falar sobre isso.

⁴⁰ Músico, pianista, figurou na cena underground carioca, com alguns projetos no cinema, em Super -8, como *Dirce & Helô* e *O evangelho segundo São Tomé*, que não chegou a ser concluído.

⁴¹ Cantor, baixista, arranjador, fundador do grupo Boca Livre, em 1978.

⁴² O periódico está digitalizado e pode ser conferido no site:

http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_08&pagfis=10312&pesq=&url=http://memoria.bn.br/docreader#

No primeiro ambiente citado no texto, além das “mesas de garrafas”, irrompem na conversa pessoas de branco que induzem à questão: “let’s play that?”. As vozes variadas – de pretos e brancos vestidos de branco, trazem para o ambiente fechado “Cercos cercados, corredores compridíssimos” – suas reclamações e, novamente a sugestão, agora como afirmativa: “let’s play that”.

Voltando ao ano de 1968, o ambiente sendo São Paulo, uma conversa com Augusto de Campos, na qual o poeta Sousândrade deve ter aparecido se não como assunto, com certeza na retomada de sua poesia. Desafinar a orquestra é uma das premissas em “O inferno de Wall Street”, muito significativa na caminhada do poeta maranhense, que traz nos cantos de “O Guesa” – o errante, sem lar – a impossibilidade da representação, daquele exilado de sua própria língua, que se vê diante de fragmentos dissonantes de ruptura e combate. O coro dos contentes diz respeito àqueles que se afinam com as pessoas que estão no poder para conseguirem algum tipo de vantagem ou simplesmente não terem as suas situações modificadas. Tanto o coro do antigo muro das lamentações quanto o coro dos contentes são vozes que não possibilitam ações contra o instituído, são as vozes da inércia, da falta de vontade, o oposto do chamamento “let’s play that”.

Retornando a 1970, entre outubro e novembro, a terceira ambientação se dá no Hospital Psiquiátrico Pedro II, no Engenho de Dentro, lugar onde o poeta se internou para cuidar de problemas com o alcoolismo. Mais uma vez, aparece o cerco cerrado de corredores compridíssimos, o lado de dentro é fogo igual ao lado de fora. Novamente pessoas de branco, mas agora em contraste com uma multidão vestida de azul, numa movimentação que o poeta vai descrever em seu diário⁴³ como a cena de uma prisão, em 10 de outubro de 1970:

pela primeira vez estou sentindo de fato o que pode ser uma prisão. aqui, as portas que dão para as duas únicas saídas existentes estão permanentemente trancadas – e há uma pequena grade em cada uma delas, de onde se pode ver os corredores que dão para as outras galerias. Depois delas, uma espécie de liberdade. não se fica trancado em celas aqui dentro: é permitido passear até rachar por um corredor de aproximadamente 100 metros por 2,5 de largura. somos 36 homens aqui dentro, 36 malucos, 36 marginais – de qualquer maneira esperamos a “cura” no sanatório como a sociedade espera que os bandidões das cadeias se “regenerem” etc, etc. aqui, o carcereiro é chamado de plantonista – e são aqueles homens de branco sobre os quais rogerio se referiu um dia, há pouco tempo [...] (TORQUATO NETO, 2004a, p. 323).

Esse trecho parece elucidar quem seriam os homens de branco e quais seriam os corredores na conversa com Rogério Duarte, no bar da Siqueira Campos. Rogério havia sido torturado nos porões da ditadura e, por isso, internado mais de uma vez, inclusive no Hospital

⁴³ Na página 319, de *Torquatália – Do lado de dentro*, consta que a internação foi em 1971, no entanto, as datas no caderno constam 1970. De 1971 são apenas quatro anotações do mês de abril.

Pedro II, entre 1968 e 1970⁴⁴. Ele não era só amigo de Torquato Neto, como foi também um dos pesquisadores e pensadores do movimento tropicalista. Damos aqui um salto no tempo e vamos ao ano de 1986, quando a Tropicália completava 20 anos e Rogério participou de um evento no Sesc Pompeia. Em sua fala, procura defender não só Torquato Neto, mas outros que morreram jovens e precisavam, segundo ele, ter justiça histórica, como Hélio Oiticica e Glauber Rocha. Sobre Torquato, procura desfazer a ideia reducionista de “poeta suicida”, elevando suas qualidades líricas e a grande delicadeza.

A mensagem de vida dele é a única mensagem que interessa. [...] Torquato era um Dom Quixote, ele era um magrelinho que se lançava contra os moinhos de vento com uma coragem total. [...] Eu também vivi barras pesadas em minha vida. Próximo da época em que Torquato se suicidou, entre 1968 e 1970, eu passei entre prisões e hospícios. Por isso Torquato disse que só eu lhe entenderia. Cheguei a ficar no mesmo hospício que ele, no Engenho de Dentro, com cabeça raspada! Fui condenado à morte também. Fui jogado no hospício. E eu escapei!!! É como se ele me autorizasse a dizer: “Eu e Torquato, nós gostamos da vida. Nós gostamos de sexo. Nós gostamos de Chico Buarque, de Vinícius de Moraes, do Brasil, de tudo. Mas sem abrir mão da inteligência lúcida e crítica” (DUARTE, 2009, p. 98).

Rogério Duarte, com seu depoimento, nos ajuda a recuperar não só a importância da obra e da postura de Torquato Neto enquanto estava aqui, lutando e não se entregando, como também possibilita sondar o espaço de terror em que viviam artistas dessa época, mesmo que gostassem e quisessem estar vivos. Os dois parceiros de reflexões sobre a vida e a cultura brasileira dividiam a experiência do que eram aqueles “escombros e migalhas em diversas celas separadas células”, que pareciam se repetir do lado de dentro – dos hospícios – e do lado de fora – onde vivenciavam separações de seus grupos, representada na crônica pela pergunta “onde andarão os outros?”. As últimas notícias indicam que os amigos e parceiros estavam espalhados: São Paulo, Nova York, Bahia, São Tomé.

Ainda nos escritos do Engenho de Dentro, Torquato registra “aqui dentro – e é óbvio – os piores dias são os sábados e os domingos. [...] lá fora, os piores dias são todos” (TORQUATO NETO, 2004a, p. 322). Na crônica, o tempo livre, que teve do lado de fora no final de semana, serviu para mais uma frustração, marcada pela expressão “não pintaria”, sobre as ideias discutidas com Naná Vasconcelos e outros sobre o projeto *Africadeus*, que só seria lançado em LP no ano seguinte, 1971. Após esse ir e vir, ele produz os versos tão preciosos de “literato cantabile”, poema que será motivo de análise posterior desse trabalho.

A parte da crônica que convencionamos chamar de segunda volta-se para o ano de 1960, na Bahia, trazendo a figura de Homero Mesiara. Nascido em Guaxupé, Minas Gerais, era

⁴⁴ É forte e cortante como uma navalha o depoimento de Rogério Duarte sobre as torturas que sofreu, em “A grande porta do medo”, escrito em 1968, publicado originalmente em *Tropicaos*.

professor, em Salvador. Ao buscar informações sobre ele, na internet, foram encontrados diversos depoimentos de pessoas que se dizem influenciadas por sua personalidade. No blog do escritor Carlos Ribeiro, encontramos dois dos mais belos e sinceros textos sobre o professor, que era adepto da alimentação macrobiótica, mas fumava quatro carteiras de cigarro por dia. Carlos Ribeiro escreve que Homero tem grande significado em sua vida “no sentido de ter revolucionado suas ideias e concepções de vida e de mundo”⁴⁵. O escritor traz também descrição interessante de Homero: “Era magérrimo, com um nariz pontiagudo, quebrava todos os protocolos, tinha uma cultura imensa e agia de forma totalmente diferente dos padrões com os quais estávamos habituados”. Morava em Itapuã, Salvador, em 1960, mesma época em que Torquato Neto viveu na cidade. Contraditório, ligado à contracultura, um declamador de poemas, que nos nossos dias seria considerado “performer”.

No livro *Torquatália – Do lado de dentro*, nos “Inéditos da juventude”, há um texto chamado “Poema”, em que Homero Mesiara aparece dando um conselho: “O sinal fechado, atravesse” (TORQUATO NETO, 2004a, p. 48). É essa figura que Torquato Neto recupera em 1972, declamando nada menos que “O poema de sete faces”, de Carlos Drummond de Andrade.

Corte. Retornamos ao ano de 1970, e a persona de Jards Macalé surge no texto trazendo a dos outros, como se fosse uma forma de responder à pergunta anterior “onde andarão”? Capinam envolvido com superoito, Waly com “um fardo”, que era o original do livro *Me segura qu’eu vou dar um troço* (lançado apenas em 1972), Duda Machado envolvido com o show de Gal Costa, *Deixa sangrar*. Novamente, a ideia: “let’s play that”. Costurando as pontas da história, marcando que aquilo ocorria dois anos depois do desastre – o ano de 1968, trágico por motivos já apresentados anteriormente – o poeta escreve, pensando na letra para Naná Vasconcelos, com música de Jards Macalé⁴⁶. O texto publicado por Torquato Neto na crônica sofreu algumas variações⁴⁷. Segue como ele foi gravado por Jards Macalé, em 1972:

Quando eu nasci
Um anjo louco
Um anjo solto
Um anjo torto muito
Veio ler a minha mão
Não era um anjo barroco
Era um anjo muito solto, solto, solto
Doido, doido

⁴⁵ No blog, além do depoimento de Carlos Ribeiro sobre a importância de Homero Mesiara, há declarações da jornalista Rosângela Felipe e de sua breve vivência com o professor, em Guaxupé.
http://www.carlosribeiroescritor.com.br/correspondencia_rosangela.html

⁴⁶ A canção só foi gravada pelos dois músicos em 1994, em disco de Jards Macalé, intitulado *Let’s play that*.

⁴⁷ No livro *Torquatália – Do lado de dentro*, o texto vem da seguinte maneira: “Quando eu nasci/Um anjo louco muito louco/Veio ler a minha mão/Não era um anjo barroco/Era um anjo muito louco, torto/Com asas de avião/Eis que esse anjo me disse/Apertando a minha mão/Com um sorriso entre dentes/Vai bicho desafinar/O coro dos contentes/Vai bicho desafinar/O coro dos contentes/Let’s play that”.

Com asas de avião
 E eis que o anjo me disse
 Apertando a minha mão
 Entre um sorriso de dente
 Vai bicho
 Desafinar o coro dos contentes
 Let's play that

Com exceção de “um anjo morto”, “pouco morto”, que não aparece na gravação feita por Macau, nem na versão de *Torquatália*, as demais variações não modificam o sentido geral do texto. É provável que tenha havido discussão posterior à composição entre Torquato e Macalé para chegarem à versão que foi gravada.

A letra se inicia em um diálogo com os versos de Carlos Drummond De Andrade: “Quando nasci, um anjo torto/ desses que vivem na sombra/ disse: Vai Carlos! ser *gauche* na vida”. O infortúnio do anjo torto parece atravessar a poesia brasileira por meio dessa intertextualidade. Registro aqui outros dois textos que também incorrem nesse diálogo: “Com licença poética”, de Adélia Prado, poema que abre seu primeiro livro, *Bagagem*, de 1976, e “Até o fim”, de Chico Buarque, canção lançada no álbum de 1978. Anjo da predestinação: “ser *gauche*”, “carregar bandeira”, “ser errado”.

Além da influência das declamações de Mesriara, na juventude, Torquato era leitor assíduo de Drummond e escreveu outros poemas em que mantém essa intertextualidade, por exemplo, em “Fixação do momento”, em que finaliza com os versos “... penso que o trem esqueceu/de que minas não há mais” (TORQUATO NETO, 2004a, p. 44), fazendo uma referência ao poema “José” (“quer ir para Minas, Minas não há mais”), além de “Tema”, em que entra num embate direto com “José”: “José do Carlos Drummond:/Tu és um ladrão./Roubaste a minha poesia./Deixaste-me só./Abandonado, nu/Sem poesia, sem nada” (TORQUATO NETO, 2004a, p. 39).

Há nessa atitude, uma tônica antropofágica também, pois não é apenas com o poeta de Itabira que esses diálogos ocorrem ao longo da obra de Torquato Neto. Outros textos, da “Canção do exílio” ao Hino à Bandeira são incorporados, com menções que vão do elogio à ironia.

Mais do que ser torto – e o “gauchismo” de Drummond está presente – esse anjo é louco e solto, desprendido de qualquer compromisso. Não é um anjo resplandecente, exuberante, cheio de glórias, descendo das nuvens. Sua principal característica é a loucura. É moderno, pois suas asas são de avião e contemporâneo, pois usa gíria (“bicho”). E por fim, é um anjo vidente, anjo da predestinação, mas que não é dada de forma direta, pois antes de pronunciar sua sentença, utiliza duas formas de comunicação não verbais. Primeiro, o aperto de mão,

exprimindo identificação e empatia com o eu-lírico, além de representar demonstração de confiança na missão dada. Depois, um sorriso de dentes, que também pode indicar aprovação da incumbência: “Vai bicho, desafinar o coro dos contentes”. Algumas leituras dessa composição reconhecem um “sorriso entre dentes”, que pode traduzir um tom de ironia, num riso fraco⁴⁸, em que a partir da sua manifestação, procura ser capaz de produzir humor. De uma forma ou de outra, há uma inclinação do anjo a pactuar com o eu-lírico de sua sina. Desafinar pode ser lido também como desafiar, discordar, provocar. O que não faltava eram coros de contentes a serem desafiados, desafinados.

Como música, com quase seis minutos, foi lançada no primeiro LP de Jards Macalé, considerada na época como psicodelia. Com Macalé na voz e no violão, Lenny Gordin no baixo, Tutty Moreno na bateria e os três responsáveis pelo arranjo, somos apresentados a distorções das imagens e dos fonemas, com uma voz que parece ir se asfixiando entre o ganido e o esganiçado, numa inquietação artística que buscava liberdade de criação e experimentação. “Let’s play that”, portanto, é uma chamada aos ânimos, “Vamos tocar isso!”, não no sentido de deixar apenas soar ou colocar para tocar o coro, mas de fazer algo diferente, colocando a voz para ressoar, compondo esse coro, fazendo parte dele, e assim, agitá-lo, abalando suas estruturas e causando tensão.

A partir dos textos apresentados nesse capítulo, podemos inferir que há uma diversidade de formas, tamanhos, temas que compõem o que chamamos de crônicas, produzidas por Torquato Neto entre 1967 e 1972. É bem verdade que aquela crônica narrativa a qual estamos muito acostumados não é contemplada, havendo uma produção mais voltada para acontecimentos, críticas, reflexões, bem como uma atitude de trazer à tona as angústias individuais e coletivas numa linguagem coloquial e prosódica mesclada a arranjos poéticos.

Trabalhando de maneira independente e como forma de ganhar a vida com dignidade, Torquato Neto mapeia características culturais locais, ultrapassando uma postura de classe, ao mesmo tempo em que articula e dá voz aos artistas. Há outra postura que se atrela a essa, sem necessariamente se opor, de exilado como sinônimo de sujeito deslocado, que recusa a sociedade da qual participa, por isso a ideia de não se sentir em casa, seguro e completo. Essa recusa também tipifica o amadorismo na atuação jornalística.

⁴⁸ Sobre riso fraco e riso forte e suas relações com o cômico ver BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*. Lisboa: Guimarães, 1993. Sobre o humor e sua relação com o riso, o pensamento de Umberto Eco nos leva a refletir sobre a aproximação entre personagem e indivíduo e na transformação do sorriso que leva ao questionamento e à identificação com o outro. ECO, Umberto. O cômico e a regra. In: *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Apesar de escrever em época posterior e de outro lugar, em que as questões de identidade nacional, exílio, marginalidade e amadorismo têm vieses diferentes do período em que Torquato Neto escreve, as ideias do intelectual Edward Said são pertinentes para pensar o intelectual brasileiro como amador, sempre levando em conta as contradições e tensões que essa qualidade impõe. O que mais interessa de suas conferências é a defesa de que o intelectual deve ser um “outsider”, aquela pessoa com qualidades desconcertantes, que apresenta auto ironia e no final das contas é um solitário.

Na análise das crônicas, percebemos a mudança na postura dos grupos para uma atividade individual, reforçada por conta dos acontecimentos histórico-sociais que não possibilitavam outras formas de manifestação. Torquato Neto se compromete a não desistir do seu papel, sendo um desestabilizador da ordem. Mais do que uma testemunha, mais um “espírito de oposição do que de acomodação” (SAID, 2005, p. 16). Torquato não vai agir para que seu público se sintam bem, mas vai se comportar como um intelectual que pertence ao seu tempo, um indivíduo com “vocação para a arte de representar”, numa posição alternativa, que lhe permitiu falar a verdade ao poder, mesmo alijado pelas estruturas.

3 O ABANDONO NA NOITE ESCURA

Quando os homens são privados do espaço público, recolhem-se para sua liberdade de pensamento.

(Hannah Arendt, *Homens em tempos sombrios*)

El nombre del hombre muerto

Antes que a definitiva

Noite se espalhe em Latino América

El nombre del hombre

Es pueblo, el nombre

Del hombre es pueblo...

(Capinam e Caetano Veloso, “Soy loco por ti, América”)

Aqui meu pânico e glória

Aqui meu laço e cadeia

Conheço bem minha história

Começa na lua cheia

E termina antes do fim

Aqui é o fim do mundo

(Torquato Neto, “Marginália II”)

3.1 Tropical melancolia, negra solidão

No prefácio de *A melancolia diante do espelho*, Yves Bonnefoy justifica a importância do estudo contínuo de Jean Starobinski sobre a melancolia, ressaltando que ela seja, provavelmente, uma das principais características da cultura ocidental.

Nascida do esvaziamento do sagrado, da distância crescente entre a consciência e o divino, refratada e refletida pelas situações e pelas obras mais diversas, ela é o espinho na carne dessa modernidade que, desde os gregos, está sempre nascendo, sem jamais chegar a se livrar de nostalgias, pesares, sonhos (BONNEFOY in STAROBINSKI, 2014, p. 7).

Esse desarranjo do ser ao qual, em alguns momentos da literatura brasileira, aludimos a uma herança romântica⁴⁹, pode ser visto como uma das características da modernidade, reconhecida, por exemplo, em Baudelaire, numa imagem profundamente melancólica que é aquela que surge frente ao espelho, demonstrando, a partir de uma condenação explícita e de autoexame, precariedade, aflição e desalento.

Era sobretudo no verão, quando os chumbos se fundiam,
Que aquelas altas paredes enegrecidas abundavam em tristeza [...]
Estação de devaneio, em que a Musa se aferra
Um dia inteiro ao bater de um sino;

⁴⁹ Uma das possíveis causas para essa relação se dá porque é durante o Romantismo que a melancolia aparece como uma forma de estar no mundo e entender a existência humana, surgindo como réplica ao retirar-se da sociedade. No entanto, não podemos deixar de dizer que estamos tratando de uma perda de esperança no futuro diferente daquela romântica em que a memória dolorida do tempo perdido é relacionada a uma infância idealizada e entrelaçada à natureza, por exemplo.

Em que a Melancolia, ao meio-dia, quando tudo dorme –
 A mão no queixo, ao fundo do corredor,
 O olho mais negro e mais azul que o da Religiosa
 De quem todos sabem a história obscena e dolorosa –
 Arrasta um pé carregado de tédios precoces,
 A fronte ainda úmida dos langores da noite.
 (BAUDELAIRE in STAROBINSKI, 2014, p. 17).

A imagem do poema de Baudelaire se traduz nas obras de Albrecht Dürer (*Melancolia I*, 1514), de Virgil Solis (*O melancólico*, 1550), de Georges de la Tour (*Madalena em vigília*, 1640-1645) e até na fotografia de Pierre Verger que figura na capa do livro de Moacyr Scliar, *Saturno nos trópicos* (2003). Aqui, podemos, igualmente, relacionar essa imagem ao “Spleen” baudelairiano, em que a escuridão acompanha essa tristeza e esse torpor do meio-dia.

Quando o céu plúmbeo e baixo pesa como tampa
 Sobre o espírito exposto aos tédios e aos açoites,
 E, unido toda a curva do horizonte, estampa
 Um dia mais escuro e triste do que as noites
 (BAUDELAIRE, 1985, p. 297).

Não estamos próximos daquela ideia hipocrática⁵⁰ da melancolia como doença, tampouco daquela que na Idade Média – acédia – foi vista ainda como algo maligno, em que o melancólico era um abandonado por Deus e com o passar do tempo, já na Renascença, fez-se a distinção entre a acédia atribuída ao demônio e aquele que era inspirado por forças divinas. Estamos mais próximos da ideia de gênio aristotélico⁵¹ em que o temperamento possa levar ao ato criativo. O interesse é retirar a melancolia dessa relação apenas associada à loucura, ao aspecto degradante do indivíduo e associá-la ao que Klibansky (1991) chama de “força intelectual positiva”. Além disso, podemos deslocar a característica “melancólica” para os objetos, o que é possível, a partir dos estudos de Robert Burton, em *A anatomia da melancolia* (2011), volumes que concentram mais de mil páginas para analisá-la desde as suas origens até as criações artísticas feitas pelo mundo.

Em nossa leitura, buscamos na obra de Torquato Neto os momentos em que essa desmedida se transmuta em procedimento de linguagem, de quem mesmo frente ao abismo não

⁵⁰ Toda a genealogia do conceito de melancolia pode ser estudada a partir do livro *Saturno y la melancolía*, de Raymond Klibansky, Erwn Panofsky e Fritz Saxl. A ideia de melancolia surge na Grécia, a partir das quatro características da matéria (úmido, seco, frio e quente) e das quatro estações do ano. Foram destacados por Hipócrates os quatro humores que ditavam a doença ou a saúde do corpo e da alma. A bile negra seria a principal responsável pela melancolia. Disso vem a ideia de relacionar a cor negra ao sofrimento. Outra correspondência com a melancolia se dá a partir de Saturno, o astro das contradições, do sacrifício e da renúncia, sendo ao mesmo tempo o astro responsável pela criatividade e a sabedoria. Ao longo do tempo, a melancolia passa a ser vista pela medicina e pela ciência como uma doença, a qual hoje alguns insistem em chamar de depressão.

⁵¹Em *O homem de gênio e a melancolia*, o Problema XXX, Aristóteles indaga: “Por que razão todos os que foram homens de exceção no que concerne à filosofia, à poesia ou às artes são manifestamente melancólicos?” Assim, ele apresenta a melancolia que torna o seu portador genial. Essas e outras explicações sobre a genealogia da melancolia estão em SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos*.

se entrega à queda. Em vez de destruir, a melancolia serve à composição e transforma-se numa possibilidade de consciência.

A palavra em si – melancolia – não aparece nos textos de Torquato, a não ser no verso da canção “Marginália II”: “tropical melancolia”. No entanto, as imagens do caminhante solitário, sem caminhos à vista, as cidades e ruas abandonadas, o abismo podem ser consideradas expressões com sentidos aproximados a um significado melancólico.

Levando em conta as devidas diferenças e não querendo de forma alguma equiparar Torquato Neto a Charles Baudelaire, é possível dizer que tanto um quanto outro viveram em ambientes de alargamento de uma sociedade excludente, tiveram que enfrentar relações alienantes, a arte como mercadoria e a margem como resposta e recusa ao mundo que se lhes apresentavam. O poeta das *Flores do mal* possuía “experiência subjetiva da melancolia e conhecia os recursos retóricos e iconológicos a que uma longa tradição recorria para interpretá-la” (STAROBINSKI, 2014, p. 16); já o poeta brasileiro não se distancia tanto emocionalmente dos acontecimentos ou apresenta evocação a ícones da tradição melancólica. Podemos afirmar, mesmo assim, que Torquato Neto é um homem mergulhado no seu tempo e num espaço denso de derrotas coletivas e individuais. Acrescentamos que essa margem não deve ser vista como uma escolha tranquila. Ela é marcada pela violência, pela dor e pelo desespero. É uma luta incessante contra a ordem vigente das coisas, que tende a ser injusta e de imposições de valores.

Torquato Neto foi o artista que vivenciou bruscas mudanças entre um momento de muita euforia e outro de muita tristeza, que estabeleceram insegurança em relação ao futuro. Essa insegurança e todos os sonhos e projetos destruídos não ocorrem sem culpa, e esta gera melancolia. A “tropical melancolia” traz consigo uma assimilação do instável consciente, ou melhor, a “negra solidão” se espalha pelo espaço, invade o sujeito. “Deu meia-noite no meio do dia” são versos da composição “Jardim da noite”, e “o escuro é límpido sob o sol do meio-dia”, é trecho de produção intitulada “Marcha à revisão”, com figurações que também acompanham a epígrafe (“Marginália II”) escolhida para esse texto, revelando que além da dor e da solidão, há um reconhecimento dos infortúnios e uma crítica a eles, gerando também uma confissão:

Minha terra tem palmeiras
Onde sopra o vento forte
Da fome do medo e muito
Principalmente da morte
(TORQUATO NETO, 2004a, p. 124).

Essa experiência humana específica ocorre em um determinado espaço: Brasil, considerado pelo sujeito como “o fim do mundo”⁵². Esse reconhecimento de situação de medo e morte, nesse lugar específico, em que há perda e inadequação, torna o sujeito incapaz de vislumbrar propósitos ou conquistas. Apesar de a melancolia ser o próprio fim, sem perspectivas, pode ser sublimada pela criação artística. A arte brasileira evocada, no poema de Gonçalves Dias, “Canção do exílio” ou na canção popular de Braguinha, “Yes, nós temos banana”, ironicamente apresenta o dilema da história que “acaba antes do fim”. É como se o veneno fabricasse seu próprio antídoto. O que se mostra em plena luz do dia é a escuridão de uma realidade hostil, terra que comporta uma natureza exuberante (“minha terra tem palmeiras”), no entanto, junto a ela, há os sintomas claros (“o escuro é límpido”) da tragédia brasileira.

Sob os impactos da Primeira Guerra Mundial, Freud escreve *Luto e melancolia*, procurando esclarecer a essência da melancolia ao compará-la com o luto. “O luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc. Sob as mesmas influências, em muitas pessoas se observa em lugar do luto uma melancolia” (FREUD, 2011, p. 47).

Para ele, luto é uma reação que acomete aqueles que perdem um ente querido. Após um tempo de luto, o sujeito percebe que nada que faça trará a pessoa querida de volta. Essa reação de dor que permanece durante um tempo determinado, é considerada por Freud como algo saudável, normal. Há uma resposta dada pelo indivíduo durante o trabalho de luto que o compele a desistir daquele objeto perdido e prosseguir, continuando a viver.

A melancolia, vista como patologia da tristeza, é reconhecida pelo psicanalista como abatimento profundo e doloroso, ausência de interesse pelo mundo externo, rebaixamento do sentimento de autoestima. Mas, diferente do luto, Freud explica que a natureza da melancolia é mais ideal do que concreta. Ou seja, não precisa ser necessariamente a perda de alguém que morreu; pode ser a perda de uma pessoa amada que foi simplesmente embora. “Sabe-se quem se perdeu, mas não se sabe o que perdeu nela” (FREUD, 2011, p. 49).

No caso de Torquato Neto, não há configurada a suspensão do interesse pelo mundo externo, pois ele busca contato com o mundo por meio de sua obra. Assim, temos uma aporia:

⁵² Este verso aparece antes na *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, no Canto da desapareição: “Aqui é o fim do mundo,/aqui é o fim do mundo/em que até aves vêm cantar para encerrá-lo./Em cada poço, dorme um cadáver, no fundo,/e nos vastos areais – ossadas de cavalo./Entre as aves do céu: igual carnificina:/ se dormires cansado, à face do deserto,/quando acordares hás de te assustar. Por certo,/ corvos te espreitarão sobre cada colina./E, se entoas teu canto a essas aves (teu canto/que é debaixo dos céus, a mais triste canção),/vem das aves a voz repetindo teu pranto./E, entre teu angustiado e surpreendido espanto,/ tangê-las-ás de ti, de ti mesmo, em que estão/esses corvos fatais. E esses corvos não vão”.

ao mesmo tempo em que há uma busca por ocupação do espaço, há um sujeito extremamente melancólico que se vê na inércia diante de projetos destruídos, que sofre com a não superação da perda de liberdade e com a privação de direitos que deveriam ser reivindicados. Há uma inadequação do sujeito porque sua experiência existencial carece de atributos essenciais, porque perdeu coisas significativas.

Torquato não cumpre o trabalho do luto, melhor dizendo, ele não age de maneira a substituir o objeto perdido, a apaziguar a dor e seguir em frente. Sua obra e seu gesto possibilitam inferir que tinha urgência, no entanto, não sentia força suficiente para vencer. As suas perdas são ao mesmo tempo coletivas e individuais. Dessa maneira, elas são potencializadas e não são superadas.

Se no luto, é o mundo que fica vazio porque não está mais ali o ente querido e na melancolia, é o próprio ego que se torna pobre e vazio, na poesia torquatiana ego e mundo – juntamente – tornam-se pobres e vazios. Assim, a perda do objeto se transforma também em perda do ego. Nessa situação de desânimo extremo, há uma tendência a se comunicar, a partir de um “autodesnudamento”, outra característica melancólica presente em Torquato. Assim sendo, ao mesmo tempo em que parece totalmente desmotivado, o sujeito busca vias de se fazer mostrar, de tentar descrever todo o tempo quem é esse “eu” que fala.

[...] gostaria muito, portanto, de deixar claro que hoje é hoje e que amanhã a briga recomeça. gostaria de escrever isto, mas é difícil e eu me sinto culpado de estar aqui nesta cidade e cansado de viver como vivo [...]. e eu estou escrevendo porque é a única coisa que posso fazer agora e porque me apraz [...]. devo continuar observando o escuro. De qualquer modo penso, e estou vivo. (TORQUATO NETO, 2004a, p.297).

Ainda inserido nessa contradição, por mais que, em alguns momentos, o poeta tenha demonstrado entusiasmo com acontecimentos culturais, logo era tomado pelo desencanto que o levou a uma descrença naquilo que acreditava concretizável no plano social e histórico. O ato de resistência configura-se pelo ato da escrita, da linguagem.

Eduardo Lourenço não fala em patologia, mas marca o sentimento melancólico em medidas de tristeza, angústia e tédio, identificando que a angústia é reconhecida com maior nitidez já que “a vida é subtraída ao futuro, asfixiada por um presente sem dimensões” (LOURENÇO, 1999, p. 16). Ele diz que o angustiado é um ser impaciente.

De certa maneira, o angustiado tem excesso de vida e de impaciência; não pactua com o futuro nem projeta nele as cores da sua angústia. Ao contrário da melancolia, a angústia não comporta o “jogo” com o tempo – tudo é urgência, a própria memória fica como em suspenso. O campo próprio da angústia é o da imaginação, imaginação do pior, em que o real fica de fora (LOURENÇO, 1999, p. 17).

Se o sentimento de melancolia comporta a angústia, como nos diz Lourenço, é possível afirmar que além do tempo melancólico que leva o sujeito para uma realidade que se mostra

viva, mesmo que seja no interior da memória, há também na obra de Torquato Neto o “excesso” e a “urgência” de que nos fala o crítico português, unindo, assim, a insatisfação com a condição humana com a necessidade de se fazer algo emergencialmente, mas não apenas no campo da imaginação. Nesse sentido, o poeta chama a sociedade a responder por sua hipocrisia, busca nessa urgência desvalorizar valores instituídos, menos como um criador e mais como destruidor de ideias estabelecidas.

Escrever e refletir sobre os acontecimentos ao seu redor se configura como ato de resistência, numa atitude melancólica de quem concebe não ter força suficiente para enfrentar o pavor do tempo, mas concentra todas as energias para não ser destruído por elas.

3.2 Imagens noturnas

Ao acompanhar a trajetória do poeta, percebemos uma recorrência significativa da imagem da “noite” em sua obra. Há, todavia, um feixe amplo de sentidos, desdobrando-se a partir dessa imagem única. É, então, possível tentar detectar os influxos externos que motivam os câmbios semânticos. Em sua ambivalência, a noite pode ser repouso, prazer, refúgio, mas pode ser também dor, carência, imprecisão, ausência, negação.

O confronto com um mundo em que os espaços estão bloqueados e o tempo de ação se faz urgente representa um problema para o sujeito lírico. Essa dificuldade básica é traduzida na forma do poema. A imagem da noite, em menor ou maior alcance, constitui uma expressão do estado de alma do sujeito lírico desafiado a agir e sem condições viáveis de atuação. Além disso, a noite figura também a situação histórico-social em que há a passagem da caminhada na direção da utopia para o bloqueio e a estagnação inesperada. À imagem, agrega-se uma escolha política de ocupação dos espaços cujos focos de luz foram apagados pelo poder. Pode ser ainda a demonstração do lado boêmio, supondo, na noite, confluência entre amor e música. Por último, a noite é correlato objetivo do próprio poema, impreciso, feito de silêncio e ausência. Nesse enfoque, podemos ver nessa subjetividade, não uma forma de escape, e sim maneira outra de se contrapor aos males de sua época.

Centralizando a imagem da noite, buscamos perceber como a angústia e a melancolia são expressões dos estreitamentos dos caminhos, constituindo respostas dadas por Torquato ao mundo em colapso, ao mesmo tempo em que configuram uma derrota, sendo alusivas aos projetos libertários que antecederam sua poesia. Procuramos dimensionar essa noção a partir

da leitura de “Três da madrugada”, fazendo referências a outros textos que apresentem temas ou questões análogas.

Entre 1960 e 1972, são marcantes as ambiguidades das imagens torquatianas. Elas tornam-se evidentes no tratamento dessa metáfora noturna. Em um primeiro momento, poderíamos dizer que há a possibilidade de ver a noite atravessando todas as fases da poesia de Torquato Neto. Ao fazer o levantamento tanto da palavra noite, como de outras que pertencem ao mesmo campo semântico e que às vezes surgem como sinônimos – caso da palavra madrugada, que apesar de diferir de noite, vai sugerir, em alguns casos, o tempo da escuridão e não do amanhecer –, acompanhamos a constância de figurações para melancolia. Ao longo de sua obra, o pessimismo ligado à noite, contamina outras imagens.

As composições de Torquato Neto, tanto aquelas que foram escritas em parcerias para música popular brasileira, como aquelas que foram escritas a priori como poemas e posteriormente musicadas, caso exemplar de “Go back”, serão tratadas ao longo do texto como composições poéticas. Aqui, não se processa um embate do lugar da poesia e da música – em que se considera a música pertencente à esfera mercadológica, tampouco se coloca o poema em lugar elevado frente à letra da canção. É bem verdade que os recursos da poesia e da música popular divergem muitas vezes, e se isso for motivo de análise será levado em consideração. Augusto de Campos, em “Como é, Torquato” ressalta essa característica na abertura do livro *Os últimos dias de paupéria*, primeira edição, de 1973:

estou pensando
no mistério das letras de música
tão frágeis quando escritas
tão fortes quando cantadas
por exemplo “nenhuma dor” (é preciso reouvir)
parece banal escrita
mas é visceral cantada
a palavra cantada
não é a palavra falada
nem a palavra escrita

José Miguel Wisnik já apontou que há, na música popular brasileira, desde a bossa nova, um campo em que se entrecruzam o entretenimento e a forma criativa, bem como a existência de um “diálogo intenso” não só com a literatura, mas também com as artes plásticas, o teatro e o cinema, o que levou a canção a ser um “modo de pensar a cultura do país” (WISNIK, 2009, p. 215).

Tomando, como ponto de partida, a trajetória de Vinícius de Moraes, que saiu do mundo livresco para o samba-canção, Wisnik passa pela Bossa Nova e pelo Tropicalismo, relacionando a estética antropofágica oswaldiana no Teatro Oficina e a alegoria barroca presente nos filmes do Cinema Novo de Glauber Rocha. Assim, o ensaísta vai demonstrando ao longo do seu texto,

“A gaia ciência”, como a trama de citações e deslocamentos dos registros constitui característica de nossa cultura. Ao citar uma série de nomes em que a música e a poesia se fundiram, inclui o poeta de Teresina: “Torquato Neto, que participou do Tropicalismo como letrista, produziu uma poesia que circula entre a canção e o livro, o que acontecerá também com uma série de poetas surgidos nos anos 1970, como Waly Salomão, Paulo Leminski [...]” (WISNIK, 2009, p. 217).

A música popular ganhou um estatuto que ultrapassou a sonoridade e passou a um produto escrito. Não apenas a voz tem importância, mas a letra é motivo de estudo marcado com equivalência e identidade literária. A composição promove uma densidade musical e poética, assim como política e social. A preocupação de muitos, como Gil e Torquato era buscar uma música cada vez mais aproximada do grande público, apresentando a simplicidade das paradas de sucesso e, ao mesmo tempo, dando prioridade à feitura de uma “arte de bom nível” (TORQUATO NETO, 2004b, p. 156).

O que vai ocorrer na poesia e na música brasileira, segundo Wisnik, é um intercâmbio impressionante, em que os lastros literários contaminam as formas musicais e as formas poéticas não deixam de ser o que são por se contaminarem por marcas mais elementares, sendo esta fusão de música e poesia algo extremamente frutífero e consequente para a nossa vida cultural.

Seguindo os itinerários noturnos, pretendemos, a seguir, fazer um breve levantamento da diversidade da imagem da noite na poesia de Torquato, não cabendo análise detida de todos os textos citados, pois a ideia é demonstrar como a noite, podendo representar semanticamente um ambiente festivo, na tradição da música popular brasileira, é imagem que vai se adensando com a passagem dos anos. Absorvendo esse campo semântico, a noite, desde as produções mais remotas de Torquato Neto, apresenta nuances melancólicas.

Em 1966, Torquato Neto escreve “Zabelê”, “Vem menina”, “Vento de maio”, “A rua”, “Lua nova”. Nessas letras⁵³, o onírico, o luar e o lado bom da vida vivenciado num ambiente noturno são força motriz das composições, até a chegada da incerteza e da escuridão.

Minha sabiá
 Minha Zabelê
 Toda meia-noite
 Eu sonho com você
 Se você duvida
 Eu vou sonhar pra você ver
 [...]

Mas anda logo
 Vem que a noite

⁵³ Todas as letras e poemas citados têm como referência o livro *Torquatália – Do lado de dentro*, organizado por Paulo Roberto Pires, em 2004. Assim sendo, citarei apenas o número da página em que consta o texto.

Já não tarda a chegar
 Vem correndo
 Pro meu sonho escutar
 Que eu sonho falando alto
 Com você no meu sonhar
 (p.115)

“Zabelê”⁵⁴ foi gravada no álbum de 1967, *Domingo*, por Caetano Veloso e Gal Costa. A noite traz a possibilidade de o sujeito lírico sonhar com a amada, representada pela ave (zabelê), e assim estar mais próximo dela. É um sonho bom (“Que riso largo é o meu sonho”) potencializado como prova desse amor.

Essa imagem se liga à tradição boêmia, à parte da alegria, das festividades proporcionadas nas altas madrugadas, que podemos relacionar diretamente ao samba, marcado por nomes como Noel Rosa e Ataulfo Alves⁵⁵. Basta lembrar versos como os de “Vida da minha vida”, de Ataulfo: “Minha musa inspiradora/Minhas noites de luar/Agradeço ao criador/Que me fez tão sonhador/Pra melhor te exaltar”. Como momento de devaneios, a noite opõe-se ao tempo do relógio que dita a hora do trabalho. Ela marca o tempo do prazer.

Ainda seguindo essa figuração da noite como ambientação do prazer, é possível pensar em “Vem menina”: apesar de não aparecer “noite” na letra, é no período noturno que o lado bom da vida se manifesta, pois, quando o dia começa, o samba (lado bom) termina. Aqui podemos perceber também uma absorção da convenção literária da alba medieval⁵⁶, tão forte no Romantismo brasileiro. A alba descreve o desgosto da separação entre os amantes com a chegada da manhã. O texto de Torquato traz, como legado da alba, o registro da passagem inevitável do tempo, ameaçando o prazer.

Vem princesa
 Da madrugada
 Vem correndo
 [...]
 Olha que o samba é pra valer
 Mas logo o dia vai nascer
 Olha que tudo termina
 Vem, não demora, menina
 Quem não samba nunca vai saber
 Que ainda é tão bom se viver.⁵⁷

⁵⁴ “Minha zabelê”, canção de domínio público, cantada por Jackson do Pandeiro, apresenta-se da seguinte forma: “Ô, minha Zabelê/Toda madrugada eu sonho com você/Se você tá duvidando/vou sonhar pra você ver”.

⁵⁵ Em crônicas de 1967, Torquato Neto escreve sobre os dois compositores. Sobre Ataulfo é criada uma polêmica acerca de um disco do qual o jornalista não gosta e considera menor dentro da obra do sambista, gerando inclusive o samba “Não cole cartaz em mim”. E, a respeito de Noel, Torquato escreve um texto belíssimo falando do dia de sua morte. Os textos encontram-se em *Torquatália – Geleia Geral*, p. 39, 51, 87.

⁵⁶ DRONKE, Peter. *El alba*. La lírica en la Edad Media. Barcelona: Seix Barral.

⁵⁷ Essa letra não consta no livro de Torquato, mas sim em *Todas as letras*, de Gilberto Gil, p. 72.

A cadência bonita do samba⁵⁸ que ocorre à noite e se acaba com o raiar do dia, já fora assinalada em versos de Noel Rosa. Em “Feitiço da Vila”, por exemplo: “O sol da Vila é triste, samba não assiste/porque a gente implora/ Sol, pelo amor de Deus não vem agora/que as morenas vão logo embora”.

Em “A rua”, outra composição em parceria com Gilberto Gil, assim como as duas anteriores, há luminosidade e beleza, mesmo que estejamos frente a versos repletos de nostalgia.

Toda rua tem seu curso
Tem seu leito de água clara
Por onde passa a memória
Lembrando histórias de um tempo
Que não acaba

De uma rua de uma rua
Eu lembro agora
Que o tempo ninguém mais
Ninguém mais canta
Muito embora de cirandas
(oi de cirandas)
E de meninos correndo
Atrás de bandas

Atrás de bandas que passavam
Como o rio Parnaíba
Rio manso
Passava no fim da rua
E molhava seus lajedos
Onde a noite refletia
O brilho manso
O tempo claro da lua
[...]
(p. 119)

Importante ressaltar que aqui estamos diante do tempo da memória, o tempo que não acaba. Representado pela “rua”, ele que só se faz presente no íntimo do poeta, pois “ninguém mais canta”. A saída nostálgica recupera um tempo feliz de criança, dos lugares e pessoas que povoaram esse ser “menino”. Essa exaltação do passado por meio de reminiscências da infância vai de certa forma serenar o presente desse “menino crescido/que tem o peito ferido/anda vivo, não morreu”. A evidência de que, na objetividade, o passado ficou para trás vem nos versos da penúltima estrofe “meu tempo de brincar/já foi-se embora”, mas ele volta para matar a saudade, agora não mais por meio de lembranças e sim da presença. É diante dessas reminiscências que a noite se faz mais clara; claridade esta proporcionada pela luz da lua. A tranquilidade e a calma que se revigoram na memória do sujeito lírico são possibilitadas pela mansidão da noite.

⁵⁸ Referência a Ataulfo Alves, em “Na cadência do samba”, canção que ficou ainda mais famosa nas vozes dos Novos Baianos.

Em “Vento de maio”⁵⁹, também é uma noite iluminada pelo luar que dá ao caminhante cansado a garantia de uma alegria vindoura e a certeza que possibilitará um regresso seguro. Saímos do campo da nostalgia para esperança num futuro melhor. A noite não chega a ser uma ameaça, justamente porque não é uma noite escura.

[...]
 Oi meu irmão fique certo
 Não demora e vai chegar
 Aquele vento mais brando
 E aquele claro luar
 Que por dentro dessa noite
 Te ajudarão a voltar
 [...]
 (p. 121)

Interessante é perceber que ainda em 1966, em “Lua nova”, parceria com Edu Lobo, o poeta traz a noite como momento final, de morte (a noite derradeira) e de escuridão, uma vez que, na lua nova, a face da lua iluminada pelo sol é oposta àquela observada na Terra, por isso, visualizamos a lua ‘apagada’.

É lua nova
 É noite derradeira
 Vou passar a vida inteira
 Esperando por você

Andei perdido
 Nas veredas da saudade
 Veio o dia, veio a tarde
 Veio a noite e me cobriu
 É lua nova
 Nesta noite derradeira
 Vou-me embora dentro dela
 Perguntar por quem te viu
 [...]
 Essa noite é que é meu dia
 Essa lua é quem me guia
 E você é meu amor
 Vou pela estrada tão comprida
 Quem me diz não ser perdida
 Essa viagem em que eu vou
 [...]
 (p. 104)

A priori, não há caminhada, mas espera, o que se transforma ao longo do texto num andar perdido na escuridão. “Essa noite é que é meu dia/Essa lua é quem me guia”. Ora, se não há claridade da lua e o dia transformou-se em noite, há uma potência da noite como algo indistinto e lúgubre. Enquanto em “Vento de maio”, o claro luar ajudava o caminhante na sua volta, o sujeito lírico de “Lua nova” não tem quem lhe mostre a certeza de que sua vida terá um

⁵⁹ Há uma música homônima de Telo Borges e letra de Márcio Borges, gravada primeiro por Lô Borges, em 1978, no disco *Via Láctea*, e depois por Elis Regina, em *Trem Azul*. A composição de Torquato Neto (música de Gil) foi gravada por Wilson Simonal, em *Vou deixar cair*, no mesmo ano em que foi escrita, 1966.

fim próspero, pois quem o guia é uma lua opaca, também não havendo outra opção porque a noite é que é seu dia. A visão teleológica que orienta o projeto utópico sofre aqui a dúvida, o choque. “Vou pela estrada tão comprida/Quem me diz não ser perdida/Essa viagem em que eu vou”. Ele está na estrada (História), rumo a um fim que lhe parece distante, inalcançável.

Essa relação entre o dia e a noite é bem diversa daquela apresentada, por exemplo, em “Aroeira”, de Geraldo Vandré (“Vim de longe, vou mais longe/quem tem fé vai me esperar/escrevendo numa conta/pra junto a gente cobrar/no dia que já vem vindo). Não há certeza do dia, nem profetas espalhando a notícia de que a história será diferente e que mudanças ocorrerão em pouco tempo, com esperança no porvir⁶⁰.

Além da noite e seus derivados, há alguns elementos recorrentes nesses textos, a começar pela caminhada. Em “A rua”, “Vento de maio” e “Lua nova”, os caminhos e descaminhos são permeados pela espera, pela nostalgia, pela viagem de ida sem certeza de rumo certo nem de caminhos de volta. Outro elemento é a figura da amada, que aparece nos sonhos, causa uma espera durante a vida inteira, mas não se faz presente, sendo o sujeito lírico sempre um solitário, ocasionando, assim, uma relação com a História refletida também na questão amorosa.

Essa última afirmação pode bem ser exemplificada a partir dos versos de “Nenhuma dor”, de 1967, parceria com Caetano Veloso, também gravada no álbum *Domingo*. Os três elementos: caminhada, amada e noite (aqui, semanticamente, representada pela madrugada) se revelam a partir de mágoa, tristeza e dor.

Minha namorada tem segredos
Tem nos olhos mil brinquedos
De magoar o meu amor
Minha namorada muito amada
Não entende quase nada
Nunca vem de madrugada
Procurar por onde estou

É preciso ó doce namorada
Seguirmos firmes na estrada
Que leva a nenhuma dor
Minha doce e triste namorada
Minha amada idolatrada
Salve salve
O nosso amor
(p. 91)

Implicitamente, ele cita um dos maiores poemas de amor de todos os tempos, “O cântico dos cânticos”: “Em meu leito, durante a noite,/busquei o amor de minha alma:/ procurei, mas não o encontrei./Hei de levantar-me e percorrer a cidade,/as ruas e praças,/procurando o amor

⁶⁰ Ver ANDRADE, Paulo. *Torquato Neto: uma poética de estilhaços*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002, p. 35.

de minha alma:/Procurei, mas não o encontrei” (LEON, 2013, p. 17). Em Torquato, o sujeito lírico permanece perdido, sem a atenção da amada. Já não está mais no mundo dos sonhos, há desilusão. O desejo dele é encontrar um lugar em que a angústia tenha um fim.

“Marginália II”⁶¹ (1967), canção⁶² manifesto do momento tropicalista, apesar de não trazer a palavra “noite” em seus versos, contém referência à lua cheia. Trata-se de um canto de dor e desespero que contrapõem a melancolia à utopia. E a morte representa a história caminhando para o fim. É uma estrada que termina antes do fim; a estrada é para nenhuma dor, como se o caminho da viagem estivesse fadado à interrupção.

Eu, brasileiro confesso
 Minha culpa meu pecado
 Meu sonho desesperado
 Meu bem guardado segredo
 Minha aflição
 Eu, brasileiro confesso
 Minha culpa meu degredo
 Pão seco nosso de cada dia
 Tropical melancolia
 Negra solidão

Aqui é o fim do mundo
 [...]
 Aqui meu pânico e glória
 Aqui meu laço e cadeia
 Conheço bem a minha história
 Começa na lua cheia
 E termina antes do fim
 [...]
 (p. 124)

Nesse processo interrompido, o Brasil surge como a promessa que não se cumpre. Nos anos 1950, acreditava-se que o país assumiria um lugar de destaque e que superaria certas contradições sociais. Junto a isso, a busca por uma expressão artística que se afinasse às tendências internacionais, levou o menino Torquato a sair da “Tristeresina”, à procura de um Rio de Janeiro mais livre e cheio de possibilidades.

Em seu artigo “Torquato Neto: começa na lua cheia e termina antes do fim”, Viviana Bosi, refletindo sobre as mudanças sociais, políticas e estéticas com as quais Torquato dialogou,

⁶¹ Esse título pode estar ligado ao texto “Marginália”, de Lima Barreto, publicado na *Gazeta de Notícias*, em 2 de janeiro de 1921, mas também pode ser relacionado à palavra “tropicália”, utilizando no lugar de tropical, a palavra “marginal”, muito usada na época, para indicar os artistas que estavam às margens da indústria cultural, como exemplo o Cinema Marginal, que tinha como um de seus representantes Rogério Sganzerla.

⁶² Jonas Sares Lana, no artigo “Rogério Duprat arranjador da Tropicália e o arranjo da canção Marginália II”, ressalta o trabalho de citação dos hinos da independência do Brasil e dos fuzileiros navais norte-americanos, que servem de recontextualização irônica: “as imagens poéticas da palavra cantada estão a serviço de uma argumentação conceitual. Nesse caso, os climas criados pelo arranjo fortalecem o poder retórico-persuasivo de um discurso entoado para convencer o ouvinte de que nos anos 1960 vivia-se o apocalipse em um Brasil-terceiro-mundo”, *Revista Contemporânea – Dossiê Regimes Autoritários e Sociedades*, Ano 3, n. 3, 2013, p. 18.

conclui que o poeta não conseguiu abandonar suas origens e voltou a elas de forma traumática. Seu texto colabora com nossa leitura. Ao citar “Marginália II”, Viviana enfatiza que a modernização brasileira ocorreu de modo “excepcionalmente autoritário”. Ao estudar essa letra, sustenta sua natureza altamente melancólica, lastreada na inversão da “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias. Mas, no caso de Torquato Neto, trata-se de um exílio que vai acontecer dentro do seu próprio país, num destino que “não se desenvolve nem avança, em que não há progresso nenhum” (BOSI, 2014, p. 50).

As imagens vão ficando mais densas, e os paradoxos sociais parecem confirmar a insatisfação por meio das palavras “culpa, pecado, aflição, pânico, cadeia, fome, medo”. Contrário a qualquer ufanismo, fosse brasileiro ou latino-americano, que se ligasse ao discurso difundido pelo regime militar, resta ao sujeito lírico a herança de culpa. O tom é apocalíptico. Ao mesmo tempo em que aponta algumas belezas naturais, Torquato Neto descortina a ingenuidade de quem ainda acreditava nas promessas de progresso. O Brasil é a margem, “Aqui é o fim do mundo”, e o fim do mundo também é o fim da história do sujeito lírico, “Começa na lua cheia/ e termina antes do fim”. Como visto anteriormente, os indícios de melancolia e derrota são desvelados nos versos “Tropical melancolia/negra solidão”, que apontam para uma metáfora histórica de uma noite difícil de amanhecer.

Os “sonhos desesperados” dos versos de “Marginália II” se repetem em “Ai de mim, Copacabana”⁶³, de 1968, da mesma forma que em “Lua nova”, tudo é engano, indiferença, sem rumo certo a seguir.

Um dia depois do outro
 Numa casa abandonada
 Numa avenida
 Pelas três da madrugada
 [...]
 Neste país que me engana
 Ai de mim, Copacabana
 [...]
 Um dia depois do outro
 Talvez no ano passado
 É indiferente
 Minha vida tua vida
 Meu sonho desesperado
 Nossos filhos nosso fusca
 Nossa butique na Augusta
 O Ford Galaxie, o medo
 De não ter um Ford Galaxie
 O táxi o bonde a rua
 Meu amor, é indiferente
 (p.92)

⁶³ Parceria com Caetano Veloso, sendo a primeira gravação de 1968, em compacto simples da Philips, e depois reeditada para a compilação de músicas de Torquato Neto no LP *Um poeta desfolha a bandeira e a manhã tropical de inicia*, em 1985. O título faz uma alusão paródica à crônica de Rubem Braga, “Ai de ti, Copacabana”.

Não importa o progresso (regresso) nos produtos obtidos nas lojas de grife ou o carro do ano. A nostalgia, a família, a noite, tudo está inserido nesse estado convulsionado, nesse país que não é mais o Terceiro Mundo, é o fim do mundo.

A canção “A coisa mais linda que existe” (1968), gravada por Gal Costa, em 1969, consta da seguinte forma:

Coisa linda neste mundo
É sair por um segundo
E te encontrar por aí
E ficar sem compromisso
Pra fazer festa ou comício
Com você perto de mim

No volume, organizado por Paulo Roberto Pires, não consta o verso “E ficar sem compromisso”, como consta na ordem cantada por Gal. Por conta disso, acreditamos que valha aqui a transcrição completa do texto que consta em *Torquatália – Do lado de dentro*, acrescentando o verso que falta, uma vez que, além de ter sido eternizado por Gal Costa dessa forma, há uma frase musical que se perderia caso não houvesse o verso. Além do mais, “e ficar sem compromisso” é vital, pois diz respeito à liberdade de compartilhar os dois momentos de rebelião: festa e comício. Nesses espaços, há alegria e perigo.

Coisa linda nesse mundo
É sair por um segundo
E te encontrar por aí
E ficar sem compromisso
Pra fazer festa ou comício
Com você perto de mim
Na cidade em que me perco
Na praça que me resolvo
Na noite da noite escura
É lindo ter junto ao corpo
Ternura de um corpo manso
Na noite da noite escura
Coisa linda nesse mundo
É sair por um segundo
E te encontrar por aí
E ficar sem compromisso
Pra fazer festa ou comício
Com você perto de mim
O apartamento, o jornal
O pensamento, a navalha
A sorte que o vento espalha
Essa alegria, o perigo
Eu quero tudo contigo
Com você perto de mim
Coisa linda nesse mundo
É sair por um segundo
E te encontrar por aí
E ficar sem compromisso
Pra fazer festa ou comício
A coisa mais linda que existe
É ter você perto de mim
(p. 129)

Se conseguimos destacar, em textos anteriormente citados, um descompasso do sujeito lírico e o encontro com a amada, talvez em “A coisa mais linda que existe” haja a exaltação de um oásis encontrado diante da “noite da noite escura”.

O verso “na noite da noite escura” remete-nos ao exemplo da “noite escura da alma”. Na literatura mística, a noite associa-se à ascese, como agente; priva o sujeito de seus sentidos, para lhe conduzir a um conhecimento espiritual. Em meio à escuridão, há a preparação para o encontro com a luz. Em San Juan de la Cruz, a “noite escura” prepara a aventura da alma na direção de Deus; a passagem pela noite é essencial ao amante em sua demanda do Amado. Amarga e terrível para os sentidos, a noite leva à luz, e só imergindo no campo noturno, o ser pode andar com os próprios pés e ter a união da alma com Deus.

Em Torquato Neto, a noite também é terrível, mas não leva o sujeito a uma redenção. Se há oásis, há também o deserto. Por isso, não é possível situá-lo fora do fracasso histórico. O encontro com a amada dá-se dentro da noite, sem conseguir anular a penumbra que os cerca, é lampejo de ternura na escuridão.

Mesmo festa e comício sendo instâncias compartilhadas coletivamente, sem oposição entre si, em ambientes em que o eu lírico quer compartilhar sua inserção, há a presença da navalha e do perigo, marcando que não existe apenas a “ternura de um corpo manso”. O mundo lá fora é mau, a noite é mais escura que a própria noite. O amor – por um segundo – traz um pouco de beleza, e a ausência de compromisso contrapõe-se ao medo da experiência limite vivenciada pelo sujeito lírico. Vida e morte ocupam o mesmo espaço: alegria/perigo, calor de um corpo manso/noite da noite escura.

Há um contato com o espaço urbano que nos é caro, pois é retomado em “Três da madrugada”. A praça é o lugar público em que é possível o encontro com a amada, a festa e o comício; proporciona o momento de liberdade em contraposição à cidade que não apresenta caminhos seguros, pois o eu lírico se perde nela, durante a noite “da noite escura”. Isso demonstra que o otimismo está presente, lado a lado com o pessimismo. A praça não resolve o conflito, porém, funciona como alívio, ao lado da amada.

Se, em “A coisa mais linda que existe”, o momento que poderia ser efêmero é marcado como o mais significativo em oposição ao negrume da noite, em “Jardim da noite”, de 1972, parceria com Carlos Galvão, a ausência da amada será tão significativa que dia, madrugada, noite vão se misturar e se transformar numa coisa só.

Repara a cor do dia
 Reparo a torre de tevê
 Não há madrugada mais fria
 Do que esses dias sem você
 Deu meia-noite
 No meio do dia
 Casa vazia
 Entre pra ver
 [...]
 (p. 98)

Aqui, retornamos ao verso de Baudelaire, “Um dia mais escuro e triste do que as noites”, para recuperar essa presença da imagem melancólica que vai se adensando nas composições de Torquato Neto: o dia revela condição tão negativa que se transforma em frio, vazio e escuridão.

Ainda gostaria de citar dois poemas – sem datas exatas – “Go back”⁶⁴ e “Um dia desses eu me caso com você”. No primeiro, um amor que não deu certo (“o nosso amor mixou”) e seu fim.

Você me chama
 Eu quero ir pro cinema
 você reclama
 meu coração não contenta
 você me ama
 mas de repente a madrugada mudou
 e certamente
 aquele trem já passou
 e se passou
 passou daqui pra melhor,
 foi!
 [...]
 (p. 179)

No segundo, a perda e o caminhar sem destino certo levam o sujeito lírico para longe, para uma estrada sem volta. Os sonhos ficam para trás, juntamente àquilo que o sujeito perdeu pelo caminho, dando abertura à noite derradeira.

de tanto me perder, de andar sem sono
 por essa noite sem nenhum destino
 por essa noite escura em que abandono
 uns sonhos do meu tempo de menino
 de tanto não poder mais ter saudade
 de tudo o que já tive e já perdi
 dona menina, eu me resolvo agora
 a ir-me embora pra longe daqui.
 [...]
 (p. 181)

⁶⁴ Parte do poema “Go back” foi musicada por Sérgio Brito e se transformou num grande hit do grupo de rock brasileiro, Titãs, em 1988. O trecho final que não foi musicado consta na primeira edição de *Os últimos dias de paupéria*, datada de agosto de 1971.

3.3 Noite alta madrugada

Buscada e invocada constantemente em seus textos, a imagem da noite produz uma relação com a passagem do tempo e com o espaço, o que se faz presente de maneira muito expressiva nos versos de “Três da madrugada”⁶⁵, escrita em 1971. A escolha desse texto, entre todos aqui citados, deu-se por ser escrito em um dos momentos mais conturbados social e culturalmente. Também porque condensa em seus versos tensão entre utopia e melancolia dando maior densidade à imagem da noite que absorve o estreitamento do espaço de ação do sujeito. Num embate com o espaço urbano, a cidade, o eu-lírico caminha para a destruição, como se houvesse, nessa caminhada, solidariedade ao contexto histórico, também em declínio.

Três da madrugada
 Quase nada
 Na cidade abandonada
 Nessa rua que não tem mais fim
 Três da madrugada
 Tudo e nada
 A cidade abandonada
 E essa rua não tem mais
 Nada de mim...
 Nada
 Noite alta madrugada
 Na cidade que me guarda
 E esta cidade me mata
 De saudade
 É sempre assim...
 Triste madrugada
 Tudo é nada
 Minha alegria cansada
 E a mão fria mão gelada
 Toca bem de leve em mim.
 Saiba:
 Meu pobre coração não vale nada
 Pelas três da madrugada
 Toda palavra calada
 Nesta rua da cidade
 Que não tem mais fim
 Que não tem mais fim...
 (p.103)

⁶⁵ Essa versão consta no livro organizado por Paulo Roberto Pires, lançado em 2004, *Torquatália - Do lado de dentro*. Há algumas gravações dessa composição, em parceria musical com Carlos Pinto, que apresentam variações. A primeira é de Gal Costa, no compacto gravado para a primeira edição de *Os últimos dias de Paupéria*, de 1973, e reeditada, em 2002, na coletânea “Todo dia é dia D”. Verônica Sabino gravou em 1993, Nouvelle Cuisine em 1995 e Lu Horta em 2013. Os versos “Na cidade abandonada/Nessa rua que não tem mais fim” são cantados “A cidade abandonada/E essa rua que não tem mais fim”. “Na cidade que me guarda/ E esta cidade me mata/De saudade” passa a “Nessa cidade que me guarda/que me mata de saudade”. “Tudo é nada/Minha alegria cansada/E a mão fria mão gelada/Toca bem de leve em mim” muda para “Tudo e nada/A mão fria mão gelada/Toca bem de leve em mim”. Nos originais disponibilizados em site, pelo primo do artista, George Mendes, ainda há uma mudança no texto datilografado. No lugar de “Tudo e nada” cantado pelos diversos artistas, consta “Tudo em nada”. Essas variantes podem significar uma leve mudança no efeito de sentido, no entanto, não implicam problema ou dificuldade para a leitura que se pretende fazer do texto. A priori, a leitura feita aqui, leva em consideração os textos compilados no livro de 2004.

No mesmo ano em que “Três da madrugada” foi escrita, mais um país latino-americano⁶⁶ sofria com golpe militar: na Bolívia o governo foi derrubado, com apoio da ditadura brasileira. Em território nacional, prisões, condenações, assassinatos – entre eles o de Carlos Lamarca – foram ocorrendo de maneira sistemática. Nesse mesmo ano, Rubens Paiva foi preso, torturado e morto, constando, até hoje, na lista de desaparecidos políticos durante esse período de terror. A definitiva noite da qual nos fala Caetano Veloso em “Soy loco por ti, América” parecia se espalhar por todos os cantos.

O estado de desassossego e desencanto e o embate do sujeito com uma realidade ameaçadora revelam-se na poesia, transformando-a em arma de combate, também possibilitando um recolher-se na subjetividade que não chega a ser abrigo, pois o mal estar da História invade o espaço interior.

Refletindo sobre as imagens na poesia de Mário de Andrade, João Luiz Lafetá faz relações entre “o lado de dentro” e “o lado de fora” do sujeito. Ao falar do jogo de máscaras do indivíduo, Lafetá infere que talvez a face mais verdadeira e mais enigmática seja a face íntima, “a imagem da intimidade”. Nos poemas de Mário de Andrade que ele examina no livro *Figuração da intimidade*, essa face vem dissimulada e revestida pela linguagem poética. “O espaço de dentro não é mais do que o espaço do poema” (LAFETÁ, 1986, p. 35).

Entre os poemas de Mário, Lafetá lê “Canto do mal de amor”, ressaltando uma noite solitária em que o sujeito percorre várias ruas da cidade num sofrimento extremo e numa *busca* (grifo nosso) em que “a caminhada pela cidade não se dá apenas dentro do sofrimento, mas dentro de um determinado sofrimento sempre repetido, especificado ainda como de mal de amor” (LAFETÁ, 1986, p. 39).

Esse sofrimento devastador que acompanha o sujeito lírico no caminhar solitário vai se transformar, nas palavras de Lafetá, “no inferno simbólico da tortura, da mutilação e da castração, obsessivamente vividos e/ou fantasiados” (LAFETÁ, 1986, p. 41) passando à ideia de morte.

O crítico aponta que “Canto de mal de amor” tem como tema mais profundo “a crise do ser à procura da própria identidade, ou seja, por mais que haja uma busca, esse sujeito tem sua afirmação negada, mesmo passando pela mutilação”. No poema de Mário de Andrade, portanto, não há uma recomposição ou renascimento, apenas algumas nuances da possibilidade de vida nova, mas que são logo desmanteladas.

⁶⁶ Argentina já havia sofrido golpe em 1962. Peru sofreu em 1968. Em 1973, o golpe ocorreu no Uruguai e no Chile, dando início à sangrenta ditadura de Pinochet.

A partir dessa busca na cidade, o sujeito faria uma passagem do espaço privado para o espaço social, concebendo o encontro como modo de encontrar a si mesmo. A partir de suas análises, Lafetá vê a maneira como Mário de Andrade “funde as inquietações e as dores do indivíduo – seu despedaçamento – à utopia de uma sociedade capaz de recompor de forma harmoniosa a vida humana” (LAFETÁ, 1986, p. 62).

Torquato Neto parece nada representar de si em “Três da madrugada”, pois parece nada ter restado, seja por conta do abandono, daquilo que ficou para trás ou do emudecimento. O mal que aflige o sujeito lírico não se restringe ao amor, por outro lado, o sofrimento (assim como a rua) parece não ter mais fim.

A cidade perde o valor de mãe, de quem cuida, ela já não é mais espelho (“não tem mais nada de mim”). Ocorre a perda da *filia* e a tristeza se dá por uma não realização no plano do pertencimento ao lugar que ao mesmo tempo guarda e provoca nostalgia. Se, em Mário de Andrade, a possibilidade amorosa se mistura com tortura, aqui a caminhada solitária pela noite transforma-se em tortura por não apresentar saídas, escape dessa escuridão que não finda. A busca por si mesmo, pelos restos de si, leva ao reconhecimento de um despedaçar da experiência que está fadada a não ter valor algum.

O instrumento analítico de Lafetá vem de Northop Frye (2014), em *Anatomia da crítica*: o modelo arquetípico do mito da procura, com os aspectos de conflito (ágon), morte (páthos), despedaçamento (sparagmós) e reconhecimento (anagnórisis). Ele surpreende, no texto de Mário de Andrade, um revigoramento do mito da procura cuja conclusão sempre coincide ao renascimento final do herói. Em “Três da madrugada”, o despedaçamento é insistente, refletido metonimicamente pelo coração que não vale nada, não há ressurreição. Em Mário de Andrade, o renascimento também não ocorre e nem há indícios de que venha a ocorrer. Resta no texto do poeta piauiense a constatação da tristeza, sem superação ou conciliação com relação à morte ou à continuidade.

Simbolicamente, a “viagem na noite” é o estágio que precede ao renascimento; é a busca propriamente dita, a formulação simbólica da crise em que o “eu” se debate, à procura das soluções que lhe permitam ressurgir, ao “sangue da aurora”, como um novo ser (LAFETÁ, 1986, p. 46).

A madrugada parece ser o centro – como promessa de amanhecer –, no entanto, levando em consideração as relações semânticas com a palavra “noite”, e a leitura que nos propomos a fazer de desmantelamento da utopia, somos induzidos, pela própria voz do poeta no verso “noite alta madrugada”, a supor que estamos no ambiente noturno, a hora mais escura, sem promessas de porvir. Assim, três horas pode ser a metade da madrugada, se considerarmos esse período de tempo a partir de meia-noite até seis horas da manhã. Não é o ápice da noite, porém também

não chega a ser seu fim, configura-se como um encaminhamento para um amanhecer que não ocorre.

Existe evocação ao movimento cíclico do tempo, a passagem da noite para o resplandecer do dia. Na lírica de Torquato há uma dissonância nesse percurso, estamos diante de um “eu” órfão e de uma noite sem desenlace, na qual a presença consciente da morte nos é trazida de forma pouco sutil.

A palavra “madrugada” ocorre repetidamente no texto. Primeiro, por duas vezes, ressaltando o momento exato em que se pronuncia: são três horas. A seguir, no verso já mencionado em que o ápice da noite surge (“noite alta madrugada”). Encaminha-se para uma gradação de tristeza e de incerteza (“pelas três da madrugada”).

Além do ambiente de alta escuridão, marcado pela repetição da expressão que delimita o tempo da noite alta, “três da madrugada”, há a repetição da palavra “nada” que indica um vazio que colabora tanto estilisticamente (ressoando, ecoando na palavra “abandonada”), nas rimas e no ritmo, como se enfatizasse a ausência. Mas essa ausência vai se configurar sendo tanto do sujeito, quanto do outro, culminando, ao final, num esvaziamento de identidades. Há uma gradação que vai do quase, passa pelo somatório de oposições, atravessa o ser, passa a uma equivalência até a chegada à face mais íntima já sem valor.

Quase nada
Tudo e nada
Nada de mim
Tudo é nada
Meu pobre coração não vale nada

Por outro lado, se há esse esvaziamento de valor, de pertencimento, de ausência, algo parece querer permanecer a partir do “quase” e das relações de oposição em que aparece “tudo”. A letra da canção vai se compondo de oposições, de tensões que desembocam num desfecho de mudez.

Numa linguagem aparentemente simples, o texto poético volta-se para o tempo presente, havendo uma correlação entre o espaço (lado de fora) e o sujeito (lado de dentro), ambos vazios, abandonados, calados. Não dando margem ao encontro do outro, o cenário possibilita apenas encontro com a morte (“a mão fria mão gelada”); tampouco é possibilitado regresso, há, sobretudo, imobilidade frente à busca, como se os relógios quebrassem. Essa interrupção dos ciclos vitais dando lugar à inércia liga-se ao imaginário melancólico.

Três da madrugada
 Quase nada
 Na cidade abandonada
 Nessa rua que não tem mais fim
 Três da madrugada
 Tudo e nada
 A cidade abandonada
 E essa rua não tem mais
 Nada de mim...
 Nada

Alguns paradoxos vão se construindo ao longo do texto, entre eles, estão os que dizem respeito à cidade e à rua. A cidade que deveria ser povoação, lugar de aglomeração, transforma-se em deserto, sede de abandono e solidão. Uma das consequências de se viver numa grande cidade pode ser a solidão. Uma massa desordenada ocupa aquele ambiente sem, no entanto, desenvolver relações entre si. Para além disso, não podemos nos esquecer que numa cidade em que se vive em estado de exceção há períodos em que as vivências nos espaços públicos, abertos, nas ruas, ficam limitadas. O Ato Institucional nº 02 (1964) estabelecia que o presidente poderia decretar estado de sítio por 180 dias sem consultar o Congresso. Mesmo sem o seu estabelecimento, as cidades, depois de um determinado horário, ficavam esvaziadas.

A rua tornar-se infundável pode conotar que não é possível seguir em busca de algo que tenha término, um ponto de chegada. Outra leitura seria vê-la como algo que não tem mais finalidade, não serve mais. Em algum momento, anterior, já houve algo do sujeito em relação a essa rua, que não há mais, isso tudo ecoando nas palavras “nada” e “abandonada”, intensificando o vazio, a pequenez, a insignificância, a ausência de teleologia.

O sujeito lírico não aparece para comprovar seu pertencimento a outro lugar, mas aparece para negar-se. Não se trata de alguém com ânimo de exilado, isto é, alguém cuja *filia* volta-se para longe. A ausência de *filia* toma o centro do discurso e o nutre. O uso das reticências, primeira pontuação que ocorre no texto, marca uma suspensão na frase que poderia indicar uma hesitação, mas que é substituída imediatamente pela presença solitária da palavra “nada” no verso seguinte.

Noite alta madrugada
 Na cidade que me guarda
 E esta cidade me mata
 De saudade
 É sempre assim...

A mesma cidade que, em determinado momento, guarda o sujeito, que o protege, funcionando como “mãe”, é aquela que ocasiona a dor da saudade (“e esta cidade me mata”), não configurando alívio para os dramas íntimos. É chegado o ápice da noite (“alta madrugada”). Nesse trecho, a rua desaparece e o externo vai dando vasão ao interno (eu), para logo em seguida

tudo se unir (“rua da cidade”) e o espaço ser tomado totalmente pela tristeza, pela frieza, pela palavra calada, pela impossibilidade do canto. Essa reincidência é marcada pelo verso “é sempre assim”.

Triste madrugada
Tudo é nada
Minha alegria cansada
E a mão fria mão gelada
Toca bem de leve em mim

Faz-se presente a hora melancólica. Mais do que mostrar o lado escuro do sujeito, mostra aquilo que está do lado de fora. A tristeza invade a noite e “tudo” equivale a “nada”. Tudo passa a ser insignificante. Se alguma alegria houve, está desgastada, numa insatisfação mesmo no contentamento (“alegria cansada”). Se, em algum momento, havia a possibilidade de um “quase”, mesmo a cidade o guardando, não há aurora, tudo é só desencanto.

Surge nesse momento um outro do qual nada sabemos, pode ser a personificação da triste madrugada, mas o mais provável é a presença da morte, num toque passageiro, rápido, sem permanência. Acompanhando esse outro que é representado pela metonímia da mão fria, ocorre de súbito uma apóstrofe. O eu lírico fala a um suposto interlocutor, como se buscasse nesse contato surdo partilhar sua solidão. Provavelmente, ele se dirige ao leitor, exortando-o a conhecer o seu coração e a perceber sua condição negativa.

Saiba:
Meu pobre coração não vale nada
Pelas três da madrugada
Toda palavra calada
Nesta rua da cidade
Que não tem mais fim
Que não tem mais fim...

“Saiba” é um chamamento, uma maneira de dividir com o outro a sua angústia e nesse sentimento de pânico ocorre o esmagamento da linguagem, seu canto fica mudo, pela incapacidade de dizer o que sente, pois esse arrebatá-lo pelo sofrimento o deixa sem palavras, ao mesmo tempo que convoca uma reciprocidade com o leitor.

Se, ao longo do texto, rua e cidade figuravam separadamente, a partir da constatação da desvalorização total do sujeito, vão figurar como uma fazendo parte da outra, e se antes a rua não tinha mais fim, essa característica passa a pertencer à cidade, como um todo maior, da mesma maneira que se estende o calar, o silêncio. O texto se inicia, apresentando “quase nada/ na cidade abandonada/ nessa rua que não tem mais fim”; em seguida, a cidade continua abandonada, mas a rua – da cidade – não carrega mais nada do sujeito, desamparo vai tomar conta do lugar e da pessoa, até que toda palavra seja calada “nesta rua da cidade”.

Ocorre um transbordamento do “eu” e de sua insignificância (não vale nada) e a ausência total de voz (toda palavra calada). Sendo assim, não há abrandamento do vazio ou claridade vindoura de um amanhecer, havendo sim a demonstração da impotência humana diante do esvaziamento. O ciclo do tempo parece impossibilitar a retração da noite escura, de modo que o sujeito, que dentro da noite escura caminha, está agonizando, porém não morre. Também a cidade parece condenada a essa agonia. A letra se constitui, portanto, numa espécie de espiral angustiante, sem retorno, sem recomeço. Essas imagens sugeridas amplificam e problematizam as contradições e ajudam a perceber como a experiência vira matéria de poesia.

A partir do silêncio enquanto fala, do não dito como potencial de comunicar, o verso “toda palavra calada” parece apontar para um silenciamento imposto, contudo, nele a censura denunciada torna-se forma poética. Curioso lembrar que há nesse verso uma contradição sonora, pois a assonância nos leva a pensar num grito, mesmo que seja surdo, aprisionado em seu próprio eco.

Apesar de haver na obra de Torquato, em certa medida, um lirismo ao qual André Bueno chama de “lirismo populista”, com uma relação de esperança de que tudo pudesse mudar, como é o caso de “Louvação” (“Louvando o que bem merece/Deixa o que é ruim de lado”), ainda num momento em que se acreditava que a história brasileira caminharia para soluções democráticas, sua poética é marcada pela derrota, apresentando elementos de um mundo de violência, numa realidade sufocante e sufocada, que se relaciona à experiência da ditadura militar.

Essas oscilações são acompanhadas pelas mudanças ocorridas no país, dizem respeito ao processo conservador de modernização desigual e violenta, ao “milagre brasileiro”, à cooptação dos movimentos artísticos pela indústria cultural e pelos meios de comunicação de massa, atrelados ao momento repressivo já mencionado. “Fragmentos e ruínas de uma época excessiva e violenta, repressiva e autoritária, que minou e destruiu vidas”, nas palavras de André Bueno, que vê em Torquato, assim como Artaud viu em Van Gogh, um suicidado da sociedade (BUENO, 2005, p. 20).

Num primeiro momento da escrita de Torquato Neto, conseguimos até perceber um pensamento voltado a um ideal coletivo. Isso é visível nos seus textos tropicalistas e em crônicas de 1967, quando exalta as ideias de Gilberto Gil de institucionalizar a música popular brasileira. Depois, com a pressão da “época excessiva”, sua atitude poética vai se mostrando mais desarticulada e individual, o que não significa conformismo ou desistência. As formas poéticas também se configuram como uma resposta política. Talvez, por causa disso, André Bueno reconheça que “a relação entre lírica e sociedade foi cada vez mais mediada pela violência”, o

que possibilita a análise do problema a partir da “própria formação do Brasil moderno e seus impasses” (BUENO, 2005, p. 152).

A reflexão sobre o processo criativo, que nos textos de Torquato vai se adensando até um descontentamento e pessimismo, pode ser conduzida pela verificação da recorrência significativa da noite e seus derivados. Trata-se de apreender as variadas possibilidades interpretativas oferecidas pela obra do poeta.

Se conseguimos ver raízes românticas na atitude do poeta brasileiro, serve-nos pensar, a partir do texto de Antonio Candido, “A educação pela noite” (2006), em que ele se centra na imagem da noite como correlato objetivo do estado de alma de Álvares de Azevedo, a relação entre o interno e o externo e a hora melancólica. No plano social, sobressai uma vertigem das ruínas, em que cidade e indivíduo encontram-se abandonados. E, se lá, em Álvares de Azevedo, havia uma pedagogia que inicia o sujeito no lado negro do homem, aqui, em Torquato Neto, a escuridão é imposta, derrota sem escapatória possível, um desencanto, beco sem saída. A noite da cidade abandonada é, ao mesmo tempo, o estado de espírito do sujeito, num presente carregado de agouros que parecem culminar numa realidade sem salvação.

No Romantismo, a noite aparece nas mais diversas formas, principalmente naquele momento que se costumou chamar de ultrarromantismo, representado por Lord Byron, na Inglaterra, e tendo seus ecos no Brasil na figura de Álvares de Azevedo.

Não só essa influência como também a descrença nas Luzes e no ser humano levam o autor de “Lembranças de morrer” a uma perspectiva diferente dos nossos autores indianistas, e de outros românticos, mostrando que o conhecimento também pode acontecer por meio do trágico e do lado “mal” do homem, da dimensão que se furta ao domínio da moral.

Ao reconhecer que, na primeira parte de *Macário*, se concentram as linhas de força de Álvares de Azevedo, Antonio Candido ressalta que quase toda essa parte se passa à noite, desenvolvendo-se num jogo de cenas exteriores e interiores, em que há relação do amor com a doença e o tédio e do gemido noturno da Natureza com remorso e redenção. Além disso, a noite paulistana aparece como um espelho dos mistérios da psique. Candido lembra ainda que essa noite urbana e paulistana que aparece em *Macário* vai ressurgir com novas nuances na obra de Mario de Andrade e nos sambas de Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini (CANDIDO, 2006, p. 16).

A instrução do jovem *Macário* pela figura de Satã, no duplo homem/diabo, se inicia na peça teatral e parece ter continuidade em *Noite na taverna*, quando Satã vai mostrar o lado negro, satânico do homem (“Espia nessa janela”) e passa do drama à narrativa. “[...] Perdida a possibilidade de pureza ideal, resta essa via feroz onde o homem procura conhecer o segredo

da sua humanidade por meio da desmedida, na escala de um comportamento que nega todas as normas” (CANDIDO, 2006, p. 19).

Ao analisar a peça teatral *Macário* e a narrativa *Noite na taverna*, Antonio Candido reflete sobre uma “educação pela noite”, em que há expressão do lado escuro do homem. Candido busca inspiração para o título do ensaio – “A educação pela noite” em “A educação pela pedra”. Poeta consciente da sua forma, João Cabral de Melo Neto discursa sobre ela, indicando, como correlato objetivo de seu poema, a pedra. Em sua nitidez, na definição dos seus contornos, a pedra entra em correlação com a forma apolínea eleita pelo poeta pernambucano. Já a expressão do lado escuro, dos estados de alma em que impera a confusão e falta nitidez, teria como correlato objetivo a noite. Assim sendo, o lado interior do sujeito tem uma afinidade com a sua poética, sendo a noite a melhor figuração desta poesia.

Na obra de Torquato Neto, mais do que tomada de consciência do lado obscuro do homem e de seu estado confuso da alma, existe a emersão da angústia associada a uma alteração no ciclo vital, como se a existência pudesse ser invadida pela morte. Agregada a essa herança, a imagem da noite é relacionada ao momento histórico em que a obra torquatiana desenvolve-se.

Em “Três da madrugada”, há uma sondagem de si, uma tentativa de se reconhecer em meio à cidade, o que também vai suscitar uma melancolia enorme, já que o eu lírico se encontra frente a sinais de insegurança e solidão. Apesar de o estado melancólico refletir-se na dor, num desconcerto do “eu” que não se transfigura em ação, tampouco se lança à renúncia, mesmo frente ao abandono. Nesse sentido, a recorrência do “nada” representa a angústia insistente, consequência do desamparo.

Essa experiência, retida pela ausência e pela desvalorização do sujeito, não se separa da representação da cidade que se mostra adversa, e da passagem do tempo que dificulta qualquer esforço em direção ao porvir, o que se converte num acréscimo externo à tristeza interna. A comprovação do irreparável vem metonimicamente na expressão “meu pobre coração”, trazendo o ser fragmentado, partido, num compasso danoso entre o “eu” e a cidade.

Se atentarmos para a sonoridade, há uma recorrência das rimas finais em “a”, na maioria dos versos e apenas algumas incidências do som “im” ao final. Principalmente pensando no último verso, que se repete duas vezes, “Que não tem mais fim”, sendo a última vez acompanhada das reticências, podemos inferir que há um sentido musical que não se encaminha para a conclusão, mesmo apresentando a palavra “fim”. O som fica retumbando como se a própria letra refletisse essa condição de inacabada. Esse sentimento é recobrado na escuta da

música, cantada por Gal Costa, e as diversas repetições do verso que contradiz a ideia dos acordes que levam ao fim da canção.

De tempos em tempos, a opacidade barra a vista, as sombras vão e vêm, ditaduras se acabam e se iniciam. E os homens sentem a necessidade de tomadas de posição frente aos absurdos que ocorrem. Em 1971, quando o poeta escreve “Três da madrugada”, parecia mesmo que uma definitiva noite se espalhava pela América Latina. O país tornava-se cada vez mais inóspito às necessidades dos brasileiros. Mas a poesia de Torquato Neto não se desvia para mundos imaginários. Afinal, para ele era preciso “ocupar espaço” e, se havia um recolhimento imposto, a palavra serviria como arma em tempos sombrios.

o inimigo é o medo no poder, força. [...] só se mata o inimigo. eu não devo ser meu inimigo, podes crer. quando você me ouvir cantar, são coisas do passado, mas também sei chorar. não sei por que me canso tanto na manhã de hoje: nem sol está pintando, merda. que noite é esta? que fogo eu perco? eu quero viver sem grilos e ultimamente eu tenho visto muito pouca gente, porque a maioria não há quem aguente. me lembro: o poeta é a mãe das armas & das artes em geral. alô poetas, poesia do país do carnaval, aqui, agora. não dá pé de sair morrendo só assim. é entregação. tenho que dormir e levantar, todos os dias, um dia depois do outro. [...] basta olhar o desfile dos mortos pela rua, não há nada mais vergonhoso do que a morte dos estúpidos. que dia é hoje? que hora é essa? e essa história? (TORQUATO NETO, 2004a, p. 310).

Esse trecho consta em um dos cadernos de anotações que Torquato não conseguiu destruir antes de morrer. Fica muito evidente o medo causado pela condição de vigília. Em outra passagem, ele diz estar sendo observado por três homens que estão numa Kombi. Disso, vem a constatação do inimigo que está no poder. Há um esforço de continuidade, de viver um dia de cada vez, ao mesmo tempo em que há um isolamento, em momento que se fez noite (“que noite é esta?”), em que a ameaça de morte desfila pelas ruas.

O contexto histórico foi vivenciado de maneira intensa, levando Torquato e outros artistas a um sofrimento e fracasso próprios dessa “época excessiva”, expressão utilizada por Paulo Leminski e André Bueno. Do turbilhão até a queda, estamos diante do que Beatriz Moraes Vieira chamou de “geração interrompida”⁶⁷. Portanto, sua obra é afetada pelo ambiente histórico da segunda metade do século XX, pelo dia que não nasce, e mais precisamente pela ditadura militar no Brasil. Podemos considerá-lo como um representante da sua época, dos artistas e jovens que compartilharam uma época sombria.

Quando a atitude ditatorial se fez mais cruel, a catástrofe foi encoberta pelos representantes oficiais, com suas justificativas contra os rebeldes que transformariam o Brasil

⁶⁷ No texto “O cogito e os dentes”, Beatriz enquadra a obra de Torquato como uma “espécie de para-raios social”, de uma experiência histórica que fracassou, a autora cita o poema de Paulo Leminski, “Coroas para Torquato”, em que o poeta curitibano fornecia as possíveis razões do sofrimento de toda uma geração de artistas no modo como o contexto histórico era sentido: “um dia as fórmulas fracassaram/[...] abaixo o senso das proporções/pertence ao número/dos que viveram uma época excessiva”.

em Cuba. Nosso sistema silenciava de todas as formas possíveis, com censura, prisões, desaparecimentos e assassinatos. Em acordo com o raciocínio de Hannah Arendt, podemos dizer que os governos brasileiros sucedâneos ao golpe militar de 1964 só produziram dores e sombras.

Se a função do âmbito público é iluminar os assuntos dos homens, proporcionando um espaço de aparição onde podem mostrar, por atos e palavras, pelo melhor e pelo pior, quem são e o que podem fazer, as sombras chegam quando essa luz se extingue por “fossos de credibilidade” e “governos invisíveis”, pelo discurso que não revela o que é, mas o varre para sob o tapete, com exortações, morais ou não, que, sob o pretexto de sustentar antigas verdades, degradam toda a verdade a uma trivialidade sem sentido (ARENDR, 2008, p. 8).

Nos tempos sombrios em que a obra de Torquato Neto se desenvolve, nem a privacidade do eu vale mais, não há liberdade de movimento no espaço e conseqüentemente, não há liberdade de ação. Há o recolhimento forçado do pensamento de que nos fala Hannah Arendt. A obra de Torquato nos leva a acreditar que não era suficiente voltar-se para si, mas para o outro e isso só seria possível ocupando espaços com corpo e voz, com música e poesia. Sendo assim, é contra essa noite, que vozes como as do poeta se lançam e trazem a nós o direito de ver alguma possibilidade de novo dia nas circunstâncias em que lhe coube viver e produzir.

4 UM POETA DESFOLHA A TROPICÁLIA

Nem todos estão entendendo a atuação do grupo da Tropicália (prefiro falar em Tropicália, em vez de Tropicalismo, como sempre preferi falar em poesia Concreta em lugar de Concretismo). “Ismo” é o sufixo preferentemente usado pelos adversários dos movimentos de renovação, para tentar historicizá-los e confiná-los.

(Augusto de Campos, “É proibido proibir os baianos”)

estamos na ruína. somos uns malditos para nossos irmãos e para o povo da América. horas amargas estão reservadas para o nosso país. dias sombrios aguardam a América Latina. é preciso bater forte, constantemente, no lugar onde dói. este crime vergonhoso, hoje, nos deixa com vergonha. (Waly Salomão, *Me segura qu’eu vou dar um troço*)

4.1 Alegria e perigo, festa e navalha

Torquato Neto inseriu-se na Tropicália grifando a feição melancólica e desesperada do movimento. Seus trabalhos apresentam predomínio desse viés que vindo ao lado da festa, traz uma descrença no futuro. Desse modo, é preciso demarcar a natureza melancólica subjacente às alegorias tropicalistas e o acento peculiar de fracasso e catástrofe que reconhecemos em sua obra.

Na festa pop tropicalista, além da celebração catártica, do espetáculo efêmero, há um compromisso com o fazer artístico que diz respeito ao presente histórico. Os envolvidos não queriam se aliar a um grupo de protesto ou de veia nacionalista, porém, a partir do momento que se ligam a ideias internacionalizantes, estão comprometidos com a mudança de perspectivas frente à cultura brasileira.

Estas ideias ligam-se ao feminismo, ao amor livre, à libertação de valores da tradição ocidental. No Brasil, a assimilação da festa dos anos 1960 (e sua utopia de Eros contra Thanatos⁶⁸) exige derrubada da tradição patriarcal oriunda da colonização. Assim sendo, a festa responde aos novos rituais da sociedade industrial e “ao processo de imposição de identidade, operada por todos os meios de reprodução técnica da indústria cultural que se propagava no contexto brasileiro” (HOISEL, 1980, p. 33). Ao mesmo tempo em que esse ritual funcionou como denúncia, possibilitou a dessacralização dos valores impostos anteriormente.

⁶⁸ Ressalto aqui as ideias de Herbert Marcuse, sua crítica aos efeitos de dominação e controle e seu protesto contra guerras, em defesa da vida, principalmente no livro *Eros e Civilização* (1999), que influenciou os ativistas franceses e também os brasileiros.

Mesmo sem a preocupação de sistematizar uma cartilha a ser seguida, os artistas da Tropicália desconstruem o instituído, fazendo parte do processo de ressignificar a tradição. Não se tratava apenas de uma celebração. Por esse ângulo, se a alegria tropicalista é apresentada como impulso vital, ela, do mesmo modo, é resistência.

Recusando o discurso populista, desconfiando dos projetos de tomada de poder, valorizando a ocupação dos canais de massa, a construção literária das letras, a técnica, o fragmentário, o alegórico, o moderno e a crítica de comportamento, o tropicalismo é a expressão de uma crise (HOLLANDA, 1992, p. 55).

A atitude de recusa e desconfiança se agrega aos gestos de agressividade que funcionam como atos críticos e políticos. Nessa trajetória, percebemos que nos textos de Torquato Neto não há harmonização dos conflitos; ao contrário, há um tensionamento permanente das relações na geografia geral brasileira, em uma justaposição do canto desesperado do poeta ao ritmo sombrio do período, que se mostra num crescente, até o momento de mudez profunda deflagrada pela tragédia maior do país, com o recrudescimento da ditadura militar.

Além da inquietação com uma linguagem que conseguisse representar o tempo presente, a leitura da experiência do homem no mundo cindido é aprofundada nos textos tropicalistas. A isso somamos as questões ligadas à modernização brasileira que não se deu propriamente, num cenário em que os projetos foram suspensos e a alegria, como desejo, poder de impacto e encantamento, cedeu lugar ao olhar melancólico e desesperado.

Nesse sentido, como a alegoria mostrou-se um recurso expressivo potente, é possível recorrer a teorias que apreendem sua natureza afinada à melancolia para melhor interpretar as obras do período. Walter Benjamin, em *Origem do drama trágico alemão* – mais conhecido entre nós como *Origem do drama barroco alemão* –, reconhece um mundo que não pode mais ser representado de maneira totalizante, sendo a alegoria mais propícia à expressão da fragmentação. Apesar de a alegoria barroca não ser propriamente aquela que vai se desenvolver durante a Tropicália, vale trazê-la para a discussão pois há alguns pontos de contato, muitos deles próprios à composição alegórica.

Toda alegoria tem duas faces: verdade (ideia abstrata que o autor traz sobre o mundo) e a aparência sensível. Na alegoria clássica, algumas continuidades preservam-se, já que cada elemento da “verdade” corresponde a um elemento da “aparência”, sendo fácil ver a forma e chegar à “verdade”.

A alegoria moderna instala-se numa cultura (Modernidade) marcada pela instabilidade de qualquer verdade. Ao discursar sobre o mundo, o autor da alegoria não tem a verdade porque não lê a história com parâmetros seguros. No extremo, temos o vazio. Assim, a correspondência entre todos os pontos é impossível. Entre a “aparência sensível” e a “verdade” existem lacunas.

Ora, quando Caetano Veloso escreve “O monumento é de papel crepom e prata/Os olhos verdes da mulata/A cabeleira esconde atrás da verde mata/O luar do sertão”, há um trânsito entre fragmentos. Com isso, a Tropicália surge como uma colagem de imagens (fragmentos) que não se conectam (forma) e, no plano da ideia, não há Brasil como unidade, não há nação, portanto, não há como pensar uma utopia nacional.

No trabalho desenvolvido para diferenciar os conceitos de “tragédia” e “drama trágico”, Benjamin reconhece uma concepção barroca da história. Nos dramas do Barroco alemão, ele identifica a expressão do desespero, da tristeza e do direcionamento ao trágico; no entanto, o drama trágico se difere em vários aspectos, principalmente em se tratando do herói. Na tragédia, herói e objeto são absolutos. Em contrapartida, no drama trágico, não é possível um homem absoluto, já que se mostra a ele uma multiplicidade de personagens. Entendendo a história como natureza, o crítico apresenta o homem enlutado, já que este é permanentemente triste, reconhecendo desde sempre seu destino na morte, não por suas ações heroicas, mas pela sua condição de criatura. “O drama trágico muito mais do que servir para apresentar um estado de perturbação, serve antes a descrição do luto. Eles não são de fato, peças que nos ponham tristes, mas antes um espetáculo para um público em luto (ou tristeza)” (BENJAMIN, 2016, p. 121).

A criatura é impotente diante de seu destino, sem qualquer contato com a transcendência, uma vez que a morte é certa. Dessa forma, Walter Benjamin nos mostra um mundo sem teleologia. A articulação que ele faz entre história e alegoria traz uma crítica melancólica do homem representado no drama trágico. A história exprime-se num rosto humano. Mas quando o drama trágico coloca em cena a caveira, nessa imagem está o cerne da visão alegórica: história como sofrimento (BENJAMIN, 2016, p. 89). A história, como sucessão de catástrofes, se apresenta no palco a partir da escrita, marcada pela ameaça do transitório e da situação do homem.

Para o autor de *Rua de mão única*, o símbolo não poderia figurar o drama trágico alemão porque a estrutura do símbolo particulariza e unifica. Ao contrário, a alegoria não tem uma apresentação imutável, e por isso ela é ambivalente diante do real, dando formas às coisas, “vestindo-as de personagens”. Enquanto o símbolo é orgânico e traz em si uma totalidade de sentido, a alegoria é passível de interpretação e desvaloriza o mundo aparente, aparecendo como um estilhaço retirado da totalidade do contexto social.

Georg Lukács não legitima esse conceito de alegoria benjaminiana, por se referir exclusivamente ao campo estético e tratá-lo como expressão melancólica, recorrendo a uma finitude do homem. Ele vê a categoria alegórica presa ao fetichismo e à alienação. Seguindo Lukács, o reconhecimento de uma transcendência vazia, que glorifica “o campo de ruínas”,

implica atitude que não deixa de ser social e, por isso, assume conjuntamente uma posição hostil frente à realidade e uma acomodação ao mundo. O uso da alegoria traduz uma sociedade descontente com o presente, no entanto, esse descontentamento não produz uma vontade de modificar, e sim reafirma um inconformismo presente apenas na forma, que se desvia das demandas práticas da vida (LUKÁCS, 1982).

Walter Benjamin vê na alegoria uma possibilidade de exposição de tudo o que a história tem de fracasso. Porém, para Georg Lukács, ela valoriza uma representação abstrata, negando a realidade e beirando a frivolidade. Com sua leitura feita dentro do marxismo ortodoxo, Lukács sente falta, na alegoria, de uma composição que indique o futuro, o que a leva para um descaminho e para a perda na crença de um porvir, apresentando, assim, uma linguagem desesperada, o que, na sua visão, não supre as necessidades históricas da arte. Benjamin, ao abraçar a alegoria, instala um marxismo a ele específico. Ele vê nas alegorias de Kafka, uma maior fidelidade à história do que a existente no discurso realista. Para ele, Kafka revela, então, a descontinuidade histórica. Evidente que Benjamin anseia, no meio dessas ruínas e desses fragmentos, o exalar justamente de uma “verdade”, recalcada nas descontinuidades que a alegoria, em sua “aparência sensível”, traz à tona. Logo, ao modo de uma aparição, aprisionada numa “construção falsa”, essa verdade só pode aparecer quando a construção é mostrada como ruína. É a iluminação profana que Benjamin viu em Kafka e no surrealismo.

No tempo em que a Tropicália se desenvolveu, procedimentos alegóricos foram utilizados de maneira significativa, uma vez que as contradições, no que diz respeito à modernização, à industrialização de um Brasil pleno de arcaísmos ideológicos e sociais, se mostraram mais evidentes. Diante desse panorama, Roberto Schwarz escreve “Cultura e política, 1964-1969”. Ao fazer incursões sobre arquitetura, teatro e Tropicalismo, o crítico reconhece nas movimentações culturais um amadurecimento extemporâneo – reflexo dos anos de democratização – e que não conseguiu se desenvolver, porque, com a ditadura, as circunstâncias propícias se extinguíram. Além disso, o que para ele é mais grave, todo o esforço da esquerda não se traduziu em ações para tomada do poder, resultando apenas em força ideológica.

Durante esses anos, enquanto lamentava abundantemente o seu confinamento e a sua impotência, a intelectualidade de esquerda foi ensinando, estudando, editando, filmando, falando etc., e sem perceber contribuíra para a criação, no interior da pequena burguesia, de uma geração maciçamente anticapitalista (SCHWARZ, 2005, p. 9).

Schwarz vê um ponto fraco no modo como a difusão das ideias foi feita desde antes de 1964, quando o Partido Comunista converteu suas alianças em teoria e ideologia. Sendo as

condições arcaicas do país – o latifúndio principalmente – uma das principais aliadas do imperialismo capitalista, o povo deveria se erguer e lutar contra elas. Era preciso romper com o sistema para escapar de ser apenas deformação ideológica. No entanto, se antes do golpe havia problemas, depois dele tudo ficou pior. O que se viu, segundo Schwarz, foi uma pequena multidão de profissionais e intelectuais que não se desligaram nem do capital nem do estado, mesmo insatisfeitos, e que, ao mesmo tempo, se mostravam “sensíveis politicamente ao horizonte da revolução” (SCHWARZ, 2005, p. 17). Para se desprender da pura ideologia, a produção cultural deveria dissolver as conciliações. Como exemplos positivos, ele cita as ligas camponesas, o Movimento de Cultura Popular em Pernambuco, o método Paulo Freire. Por outro lado, ocorria a “revanche da província” (SCHWARZ, 2005, p. 23) em marchas como a da família com Deus pela liberdade.

Pensando nesse cenário, ele apreende, na expressão tropicalista, uma combinação do arcaico e do moderno, de forma desacertada, criando uma imagem absurda, que submete elementos tradicionais e ultrapassados ao que havia de mais moderno entre as formas mundiais, resultando em uma “alegoria do Brasil”. A forma escolhida pelos tropicalistas não lhe parece nítida em relação ao que pretende, quer apresentando um vigor crítico, ou almejando sucesso a partir do novo que aparecia nos grandes centros.

Essa indiferença, esse valor absoluto do novo, faz que a distância histórica entre técnica e tema, fixada na imagem-tipo do Tropicalismo, possa tanto exprimir ataque à reação, quanto o triunfo dos netos citadinos sobre os avós interioranos, o mérito irrefutável de ter nascido depois e ler revistas estrangeiras. Sobre o fundo ambíguo da modernização, é incerta a divisa entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração (SCHWARZ, 2005, p. 30).

Na compreensão do crítico, o que torna mais problemática a alegoria tropicalista é a consolidação de uma ideia de país fora do tempo histórico, numa realidade surrealista, sem apontar saídas. Assim, em sua óptica, o Tropicalismo nos dizia que o Brasil estava condenado a olhar apenas para o passado e admitir que todas as contradições continuariam a existir como destino. Sua ressalva, logo, se dá pelo fato de o momento cultural e artístico não apresentar saídas para as aberrações e contradições do capitalismo brasileiro.

Para obter o seu efeito artístico e crítico o Tropicalismo trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contra-revolução cristalizou, ou por outra ainda, com o resultado da anterior tentativa fracassada de modernização nacional. [...] nós, os atualizados, os articulados com o circuito do capital, falhada a tentativa de modernização social feita de cima, reconhecemos que o absurdo é a alma do país e a nossa” (SCHWARZ, 2005, p. 32, 33).

O raciocínio parece próximo ao de Lukács que não aceita a fragmentação formal da alegoria. Alegoria é outra linguagem e, portanto, o outro da história. Enquanto para Benjamin pode haver nessa outra expressão da história uma iluminação profana que revele o que o

discurso da história recalca, Lukács vê a paralisia, pois, em seu caráter de fragmento, a alegoria é anti-utópica. A utopia vem na leitura marxista – a partir da dialética tese x antítese. Esse jogo é contínuo: a aristocracia superada pela burguesia, que seria superada pelo operariado. Porém, a alegoria, ao quebrar as continuidades, suspende a possibilidade de se ler, no texto, essas tensões dialéticas e chegar à utopia. Dessa maneira, embora se apresente como seguidor de Benjamin, ao julgar e condenar a alegoria tropicalista, Schwarz segue Lukács, exigindo um prisma diferente que indicasse a possibilidade das utopias nacional e socialista.

Uma das questões tropicalistas é exatamente esta: apesar de haver uma sintonia com a celebração das forças vitais, a alegoria não adere a uma verdade e agrega a isso, desespero pelo fracasso das utopias anteriores. O discurso de esquerda também é colocado à prova pelos tropicalistas. Há uma descrença na proposta de esquerda de “tomada de poder”. Há uma recusa à celebração de um futuro libertador. As inquietações e a atenção estavam voltadas para o presente.

A Tropicália vai privilegiar uma ação multifacetada, modificando as tendências, redesenhando o real. Não apresenta uma identificação direta com o “povo”, mas com tudo que poderia envolver a cultura brasileira e suas contradições. Eles não poderiam mostrar uma possibilidade de utopia que em sua óptica a história não mostrava. Além disso, estavam “fora” dos parâmetros clássicos da arte de esquerda. Atos de marginalidade, transgressão corporal e comportamental surgem como uma maneira de contestação, e essa atitude não deixa de ser política. Nesse ambiente fragmentário e desagregador, tornou-se possível o uso dos mais variados canais de comunicação, para mostrar os mais variados produtos, como forma de experimentação artística e “estratégia de vida”, para citar Waly Salomão⁶⁹. Essa posição dos artistas demanda uma atitude crítica frente ao instituído socialmente, que se evidenciou também em outras artes, por exemplo, no cinema, como bem evidencia Ismail Xavier, em *Alegorias do subdesenvolvimento*:

O contexto de rápidas transformações culturais e estéticas nos anos 60 marcou um cinema que internalizou a crise política da época na sua construção formal, mobilizando estratégias alegóricas marcadas pelo senso da história como catástrofe, não como uma teleologia do progresso técnico-econômico ou da revolução social, nem como promessa de estabilização de uma cinematografia no médio ou longo prazo, muito menos como sugestão de contato com uma transcendência capaz de definir um campo de esperanças (XAVIER, 2012, p. 12).

⁶⁹ “não tenho a virtude mesquinha de acreditar nas torturas sofridas por um velho comunista de 70 anos que leva a sério um sonho frustrado de tomada de poder. [...] Morte às linguagens existentes. morte às linguagens exigentes - experimento livremente, estratégia de vida: mobilidade no EIXO rio são paulo bahia. viagens, dentro e fora da BR. deixar de confundir minha vida com o fim do mundo” (SALOMÃO, WALY. *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 45, 46).

A partir de uma multiplicidade de acepções da alegoria, oriundas das formulações de Walter Benjamin, Ismail Xavier analisa a crise política e social de maneiras diversas em cada filme estudado, levando em conta também o período histórico em que houve uma derrocada nos projetos do país e uma experiência repleta de contradições entre as questões relacionadas ao progresso e ao desastre nacional.

A descontinuidade característica da organização das imagens propicia uma postura analítica do receptor/espectador, solicitando reflexão. Num cenário político em que a censura impera, o caráter cifrado da alegoria converte-se em artifício estratégico, num jogo em que existe uma significativa luta por espaço. Portanto, a alegoria possibilita, no eixo temporal, atravessar as distâncias entre passado e presente, não contemplando fases de um caminho para ascensão e dirigidas a um fim. Por isso, a alegoria não aponta para um conjunto orgânico e um mundo completo e pleno de sentido. “Ela traz a marca do inacabado, do trabalho minado por acidentes de percurso, por imposições, truncamentos de toda ordem, tudo que assinala o quanto a obra humana se dá no tempo [...]” (XAVIER, 2012, p. 470).

Xavier analisa as formas que os cineastas brasileiros utilizaram para superar as expectativas frustradas e o descompasso que possibilitou uma revolução cultural, por exemplo, em *Terra em transe*, que antecipa a condição periférica “como destino e não como um estágio da nação” (XAVIER, 2012, p. 30). Apesar das adversidades, a discussão se dá sobre uma “estética da violência”, em um cinema que vai elevar os radicalismos contra a situação propriamente apenas de mercadoria. Nesse sentido, as alegorias estabelecem a ligação entre a esperança de um futuro promissor e a visão do abismo. Talvez por isso não haja a possibilidade de acenar para a construção de uma realidade plena, e sim reconhecer na forma e no conteúdo o inacabado, negando a ideia ilusória de totalidade e reconhecendo a crise.

4.2 Tropicália, Torquatália

É inegável que até os dias de hoje, o que se chamou de Tropicalismo ou Tropicália suscita olhares críticos e sempre que algum de seus personagens se manifesta, seja em entrevista, lançamento de disco ou comemoração de aniversário desta movimentação artística, revigora-se a discussão, iniciada muito antes, sobre as utopias de se fazer um país melhor, nos âmbitos cultural e sociopolítico, ou ainda, sobre os traumas acumulados e mal curados da sociedade brasileira, acompanhados por uma crença na nação criativa que subverte seus males em procedimentos fecundos.

Entre 1967 e 1968, a Tropicália foi o ápice de diversas produções, envolvendo não só a música, como também a literatura, o cinema, as artes visuais, o teatro. Aqui, leia-se o Cinema Novo de Glauber Rocha de 1967, com *Terra em transe*; a peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, trazida à tona pelo Teatro Oficina; e a instalação *Tropicália*, do artista plástico Hélio Oiticica, como alguns exemplos dessa convergência.

Uma das características significativas dessas manifestações diversas foi a colagem de gêneros, entre o arcaico e o novo, entre o erudito e o popular e, ao aproximar os elementos, esses produtos culturais conseguiram causar sensações ambíguas e incômodo no público, levando a um estranhamento, uma vez que lugares comuns da cultura brasileira eram revitalizados e ressignificados. Ao mesmo tempo em que essa postura possibilitou diálogos, mexeu com a crítica, que enxergou todas as contradições possíveis nas posturas dos artistas e em suas obras. As aporias foram muito importantes para que a discussão sobre diversos aspectos do período fosse feita num nível que possibilitou ver mais profundamente as contradições do próprio país. Essa extensa bibliografia – escrita tanto no calor da hora como nos anos subsequentes – buscou ver na Tropicália desde suas discrepâncias até a sua seiva na abertura para a contracultura.

A palavra Tropicália foi usada primeiramente por Hélio Oiticica no seu trabalho exibido em 1967, na mostra Nova Objetividade Brasileira, MAM/RJ. *Penetrável* foi o nome dado pelo artista às suas obras que postulavam a saída do espectador de uma posição contemplativa e passava à interatividade, ficando dentro da obra e manipulando suas cores e espaço. Se Oiticica já havia discutido nas suas produções anteriores o sentido da arte construtiva e abstrata, a partir de uma pesquisa espacial, formal e da cor, levando a pintura para fora do quadro, com os penetráveis, o sentido estético ganha uma dimensão de se pensar a experiência brasileira. O sentido de construtividade da arquitetura⁷⁰ popular, oriunda de sua vivência no morro da Mangueira, deixa de ser ilustração e passa a método de construção. Assim, *Tropicália* é a construção de um cenário com plantas, papagaios, pedrinhas, areia, poemas espalhados⁷¹, que formam um caminho, uma espécie de labirinto sensorial, em que o participante percorre para adentrar nos penetráveis PN2 – “A pureza é um mito” – e PN3 – “Imagético”. Neste último, fim do percurso, constituído no formato de uma grande caixa, nas cores azul, amarela,

⁷⁰ Essa construtividade favelar, como maneira de construir o espaço a partir da experiência das camadas populares, é trabalhada em *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através das obras de Hélio Oiticica*, de Paola Berenstein Jacques.

⁷¹ Os “poemobjetos” são de Roberta Camila Salgado e foram lançados em livro em 2015, pela Editora Azougue, no Rio de Janeiro. Um dos poemas: “Cama azul de minha terra verde/Pontos ocres/Vermelhos de tristeza/Negros de preocupação/Em suas tramas a humanidade luta/Azul será um dia”.

vermelha, preta e uma estampa florida, há uma passagem por cortinas coloridas de plástico, que levam a uma televisão ligada, mas sem programação alguma, apenas com chiado e a tela cheia de chuviscos.

Como artista, Oiticica estava preocupado com a manifestação cultural que não deixasse de ser nacional, mas que não estivesse em descompasso com a arte de vanguarda produzida na época e que, ao mesmo tempo, trouxesse um posicionamento em relação às questões éticas, políticas e sociais. Seus trabalhos reivindicam uma utilização do espaço aberto, em construção, a ser percorrido pelo público, sem necessariamente chegar a um final, buscando principalmente o experimental e o rompimento com a arte estabelecida, questionando o pop derivado da produção europeia e o construtivismo tardio.

Tropicália é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente “brasileira” ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional. [...] Como se vê, o mito da tropicalidade é muito mais do que araras e bananeiras: é a consciência de um não-condicionamento às estruturas estabelecidas, portanto altamente revolucionário na sua totalidade. Qualquer conformismo, seja intelectual, social, existencial, escapa à sua ideia principal (OITICICA, 1986, p. 106,109).

No texto “Tropicália”, Oiticica mostra sua preocupação com a moda da época em usar os nomes Tropicália e Tropicalismo, bem como a sua tentativa de evidenciar que a antropofagia oswaldiana estava presente e era necessária para criar uma arte verdadeiramente brasileira, que absorvesse as culturas europeia e americana de modo a derrubar qualquer submissão, além de lutar por não transformar em consumo o que ele chama de “elemento vivencial direto”. Existia uma preocupação e uma necessidade de injetar na elite cultural brasileira o que havia de mais popular no país.

A moda da qual nos fala Oiticica ganha força a partir da sugestão dada a Caetano Veloso, pelo produtor e cineasta Luis Carlos Barreto, de intitular uma canção de “Tropicália”, que foi lançada no disco de janeiro de 1968. Mesmo ainda não conhecendo Oiticica e seus penetráveis, Caetano aceita a ideia. Outro fator, que contribuiu fortemente para a apropriação dos termos, foi a publicação do texto “A cruzada tropicalista”, de Nelson Motta, em 05 de fevereiro do mesmo ano. Logo, começaram a relacionar os cantores e suas músicas ao termo “Tropicalismo”, lembrando os *-ismos* das vanguardas europeias do início do século XX.

Em resposta a Nelson Motta, Torquato Neto escreve “Tropicalismo para principiantes”. Ao iniciar o texto praticamente repetindo as frases de “A cruzada tropicalista”, Torquato aproveita o mesmo tom humorístico e a jocosidade para chamar Nelson Motta de porta-voz do tropicalismo, apresentando-o como escritor do primeiro manifesto do movimento e, apesar de reconhecer no crítico alguém que caminha na mesma direção, vai corrigindo suas ideias. Por

exemplo, Nelson diz que está surgindo um grupo de “cineastas, jornalistas, músicos e intelectuais”, Torquato reconhece todos como “intelectuais”, mostrando uma visão inclusiva e agregadora. “A cruzada tropicalista” traz uma série de ditados, frases feitas sobre alguns clichês e preconceitos que eram frequentes no país da época, como “Os melhores perfumes estão nos menores frascos”, “Filha minha jamais fará isso”, “Desquitada e vagabunda pra mim é tudo a mesma coisa”, “Arte moderna é para enganar os trouxas”. Torquato não deixa isso passar em branco, em vez de aspas, usa o travessão e apresenta uma das críticas que surgiu na época sobre os tropicalistas: “– É brasileiro, mas é muito pop”. Ele parece responder a essa afirmativa e a todas as provocações feitas por Nelson Motta com a parte final de “Tropicalismo para principiantes”:

O que no fundo é uma brincadeira total. A moda não deve pegar (nem parece estar sendo lançada para isso), os ídolos continuarão os mesmos – Beatles, Marilyn, Che, Sinatra. E o verdadeiro, grande tropicalismo estará demonstrado. Isso, o que se pretende e o que se pergunta: como adorar Godar e Pierrot le fou e não aceitar Superbacana? Como achar Fellini genial e não gostar de Zé do Caixão? Porque Mariaaschi Maeschi é mais místico do que Arigó? O tropicalismo pode responder: porque somos um país assim mesmo. Porque detestamos o tropicalismo e nos envergonhamos dele, do nosso subdesenvolvimento, de nossa mais autêntica e imperdoável cafonice. Com seriedade (TORQUATO NETO, 2004a, p. 59).

O que importava daquilo, a que Torquato vai chamar de “brincadeira”, era apresentar novas propostas, brasileiras e pop, que não excluíssem o produto nacional ou só dessem credibilidade ao que fosse estrangeiro, reconhecendo o subdesenvolvimento e o atraso brasileiro.

Caetano também não se relaciona bem com essa nomenclatura, pois acreditava que mais se resumia a uma série de clichês.

A ideia de que se tratava de um movimento ganhou corpo, e a imprensa, naturalmente, necessitava de um rótulo. O poder de pregnância da palavra tropicália colocou-a nas manchetes e nas conversas. O inevitável ismo se lhe juntou quase imediatamente. Nelson Motta [...] escreveu um texto em que batizava o movimento com esse nome de “tropicalismo”. [...] As imagens passadistas me desgostavam [...], mas sobretudo eu achava que, ao contrário de tropicália, uma palavra nova, tropicalismo me soava conhecida e gasta, [...] de todo modo algo que parecia excluir alguns dos elementos que mais nos interessava ressaltar, sobretudo aqueles internacionalizantes, antinacionalistas, de identificação necessária com toda a cultura urbana do Ocidente (CAETANO, 1997, p. 191).

As posturas de Oiticica, Torquato e Caetano aproximam-se na busca de uma arte preocupada com o que acontecia no mundo e, ao mesmo tempo, em transformar o que estava instituído. No livro *Brutalidade Jardim*, Christopher Dunn (2009) traz algumas dessas explicações. Ao comparar “Tropicália” e “Tropicalismo” para justificar a escolha pelo uso do primeiro termo, ele cita um texto de Mário Chamie, do qual faz uma interpretação um tanto

entusiasmada. O trecho que Dunn cita, da maneira como vem em seu livro, leva-nos a entender que Chamie vê positivamente o que estava acontecendo. No entanto, este faz uma leitura altamente problematizada do que foi a movimentação tropicalista. O trecho de Dunn diz o seguinte: “Na época do movimento, um crítico argumentou que a designação Tropicália era melhor, já que “todo –ismo é um programa extensivo, carregado de princípios e de normas, e toda –ália é um compósito cruzado de elementos díspares e heterogêneos” (DUNN, 2009, p. 25).

No texto de Chamie, “O trópico entrópico da Tropicália”, publicado originalmente no jornal *Estado de S. Paulo*, em 6 de abril de 1968, há uma comparação entre o Tropicalismo de Gilberto Freyre e a Tropicália de Caetano Veloso. Chamie não vê saída muito produtiva em ambos, fazendo algumas inferências depreciativas ao movimento:

Caetano se alimenta de uma substantiva incoerência barroca porque o LSD é barroco tanto quanto a alucinação psicodélica. [...] A Bahia tem a tradição gorda e redonda do fumo e do cacau, cuja metaforização anárquica sopra em Jorge Amado e se expande com violência em Glauber Rocha;

E termina da seguinte maneira:

“De tudo isso, porém, pode nos restar uma dúvida: a de que “ismo” e “ália” sobrevivam e se alimentem, apenas de sua bossa, sem tirar ninguém da fossa. Seja a fossa histórica crônica e diacrônica, seja a fossa momentânea, sintomática e sincrônica”⁷² (CHAMIE, 1976, p. 139).

É possível entender os porquês que levaram Christopher Dunn a ver no trecho de Chamie uma afinidade com a sua própria leitura. No trecho citado, podemos reconhecer que Chamie qualifica com exatidão aspectos da proposta dos artistas da época, na medida em que não se tratava realmente de um –ismo. Ao contrário, era a ideia de um desmonte do instaurado. Pretendia-se não algo homogêneo, puro e simples, mas uma combinação, uma mescla cultural, que fosse multifacetada e, por isso, a expressão isolada “compósito de elementos díspares e heterogêneos” pode soar como algo positivo e produtivo. Mas não era positiva a visão que Mário Chamie tinha do movimento.

Aliás, ao empregar o termo entropia, utilizado por Umberto Eco, no livro *Obra aberta* (1962), para dizer que a Tropicália era “entrópica de ponta a ponta”, Chamie considera apenas a “medida da desordem e do inesperado”. Ora, não fazemos aqui da entropia defesa do pragmatismo e do relativismo absoluto, sabemos bem que há limites de interpretação. Mas sabemos também do esmero desses artistas em experimentar e combinar elementos díspares, fragmentários, resignificando a arte e a vida, o que pode ser visto por alguns como “fenômeno

⁷² Esse texto de Mário Chamie e outros de extremo interesse para quem estuda o período estão no livro organizado por Carlos Basualdo, *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*, bem como no site tropicália.com.br.

pop-kitsch” (CHAMIE, 1976). Se a entropia ocupa o espaço pela desordem, é essa desordem que leva a interpretações diversas e significações várias do contexto cultural brasileiro e Chamie vê apenas um modo de ser da Tropicália, a partir de seus próprios pressupostos.

Podemos pensar que só mesmo o calor da hora pode levar um crítico a não perceber que, ao fazer a justaposição de imagens como a mulata do carnaval e a criança feia e morta, urubus e girassóis, “A banda” e Carmem Miranda, os acordes dissonantes da Tropicália conseguem captar num mesmo espaço – o da desordem entrópica – a pluralidade de sentidos do país, seu caráter multifacetado e transmitir esses sentimentos por meio da canção.

Mario Chamie não foi o único que utilizou o sufixo –ália para designar algo com tom pejorativo. No dia 04 de agosto de 1968, Sanches Olarius publica no jornal *Última Hora*, do Rio de Janeiro, um texto intitulado “A torquatália”⁷³, no qual diz ser Torquato Neto “nordestino treinado na fome”. Dizendo que Torquato não é baiano, Olarius demonstra desinteresse e ignorância, afirmando não saber se Torquato veio do Piauí ou de Sergipe e expõe que o poeta diz imbecilidades na defesa do Tropicalismo. Além disso, desmerece Torquato e seu desejo de ser cantor, considerando que, para ele, sobraram apenas camisas coloridas.

Em contrapartida, a palavra Marginalia também ganhou força nesse cenário, não só como título da canção de Torquato e Gilberto Gil – “Marginalia II” –, mas designava aquela arte feita às margens, pela escassez de dinheiro e espaço nas mídias, aquelas produções mais radicais e transgressoras, que ganharam força nos bólides⁷⁴ e parangolés⁷⁵ de Oiticica; no filme *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla ou em jornais como *Flor do Mal*. Nesse contexto, Torquato Neto publica “Torquatália III” no jornal *O estudo*, do colégio São Fernando (RJ), editado por Ivan Cardoso.

⁷³ Esse texto está igualmente disponível no site tropicália.com.br.

⁷⁴ Os Bólides foram considerados pelo artista Hélio Oiticica como “transobjetos”. A partir de materiais prontos – frascos de vidros, plásticos, bacias, caixas com areia, conchas, terra, ele incorpora ideias não só ligadas ao trabalho com a cor, mas também questões políticas. Exemplo disso é o *Bólido 33 Caixa 18*, no qual traz fotos de Manuel Moreira, conhecido como Cara de Cavalo, morto com 52 tiros pela polícia, em 1964, e as frases “Aqui está e ficará. Contemplai seu silêncio heroico”; além deste, o *Bólido 44 Caixa 21*, em que há a foto do corpo de Alcir Figueira da Silva, ladrão de banco que se suicidou às margens do rio Timbó, após cerco da polícia. Nesta caixa, Hélio escreve a frase “Por que a impossibilidade?”. Esta mesma fotografia serviu para a bandeira “Seja marginal, seja herói”, de 1968. Em vídeo sobre a exposição *Museu é o mundo*, ocorrida em 2010, no Itaú Cultural/SP, César Oiticica Filho diz equivocadamente que a fotografia é de Mineirinho, outro bandido morto com muitos tiros pela polícia. Podemos constatar que a informação não procede em texto do próprio Hélio Oiticica, “O artista brasileiro e a iconografia de massa”. O livro *Cena do crime*, de Karl Erik Schollhammer, discorre sobre esse assunto no capítulo “A violência como desafio para a literatura contemporânea”.

⁷⁵ Os Parangolés são pinturas espaciais vestidas, formadas por corpo, movimento e arte. Pedacos de tecidos formam capas para vestir, estandartes, bandeiras em camadas, que só se revelam a partir da ação do público que, sendo mais do que participante, passa a co-autor. A cantora e compositora Adriana Calcanhoto, em seu álbum *Marítimo*, homenageia Hélio Oiticica, apresentando-se na capa vestida com um Parangolé, além de trazer fotos de como fazer, com instruções do próprio artista, e a música de abertura: “Parangolé Pamplona”.

1 – na geleia geral brasileira um monumento pop-tropicalista é fotografado em vila Isabel, rio de janeiro. tem como pedestal uma passeata reivindicatória de estudantes universitários (i.e. pequeno-burgueses), e por cume o recorte em tamanho natural de um soldado da pm com suas máquinas. a polícia dispersa o pedestal a tiros. A Praça é do Povo. derrubar as prateleiras e as estátuas: sim.

2- a tropicália é o que for preciso. alguém o fará. o assobio não me interessa; a canção que o povo canta (c.f. vandrê & etecétera) é pouca e frouxa e não importa: a mãe da virgem diz que não. e não.

3- mas ninguém escapa de uma boa cantada?

4- na geleia geral brasileira, a repressão é um fenômeno muito mais amplo do que geralmente se vê. na música popular brasileira (1968), a repressão é absolutamente evidente: ninguém, a bem da verdade, esconde o seu jogo. estamos todos ao redor da mesa, a mesma mesa, e somos vistos. pois: é preciso *virar a mesa* (hélio oiticica).

5- e somos, baby. por detrás dos vidros e do vídeo somos vistos e julgados. tropicália/marginália. mas você não vê que o buraco fica mais embaixo e por isso estamos aí, bicho. a tropicália é a medida mais justa do possível, no coração surrealista do brasil. porque é a opção mais natural e ampla.

6- escolho a tropicália *porque não é liberal* mas porque é libertina. a antifórmula superabrangente: o tropicalismo está morto, viva a tropicália. todas as propostas serão aceitas, menos as conformistas. (seja marginal). todos os papos, menos os repressivos (seja herói). e a voz de ouro do brasil canta para você.

7- soy loco por ti, américa. pela vereda tropical eu vou, em busca da vereda tropical. ainda sem lenço/sem documento, inédito, anônimo e livre. exercito minha liberdade possível, pois para isso fomos feitos. e canto todos os hinos no banheiro, para não cair em tentação. viola enluarada! a tropicália é pornográfica, como convém. vitrola enxovalhada! varíola. e não me visto de bom moço, porque o mundo é muito novo em latino américa. (TORQUATO NETO, 2004a, p. 64).

Dessa forma, ao tomar para si o termo Torquatália, inclusive por ele ter sido usado de maneira depreciativa, Torquato ironiza a postura do crítico do jornal e relaciona o termo à Tropicália e Marginália, palavras que se aproximavam na época. Nesse sentido, o sufixo –ália – assim como traz Chamie ou leu Dunn – na sua heterogeneidade e nas suas formas díspares, conseguiu fazer uma incorporação daquilo que se consolidava como comunicação de massa, como cultura pop, sem relegar influências literárias do modernismo e da poesia concreta, em um movimento de neoantropofagia. Provavelmente, quem usou esse termo “neoantropofagismo”, pela primeira vez, tenha sido Caetano Veloso, em conversa com Augusto de Campos, sobre a institucionalização da Bossa Nova, seus primeiros contatos com a obra de Oswald e o Tropicalismo como “movimento musical e comportamento vital” (CAETANO in CAMPOS, 1974, p. 202).

Os termos, Tropicália e Torquatália distanciam-se de imagens programáticas – tanto da arte como de uma visão ufanista do país. É uma energia cinética de “virar a mesa”, “fundir a cuca”, mostrar as contradições do cotidiano brasileiro. O país não era um “-ismo”, estava muito mais para “-ália”. Por isso também, escolhemos para o título de nosso trabalho – da mesma maneira que Paulo Roberto Pires na compilação da obra de Torquato Neto em dois volumes –, a palavra Torquatália, num gesto de ressignificar o termo, aproximando-o de Tropicália e

Marginália, palavras que nos levam a pensar em artistas como Hélio Oiticica⁷⁶ e sua frase “Seja marginal. Seja herói”⁷⁷, emblema de resistência, de revolta contra o instituído não só no mundo das artes plásticas, mencionado no texto de Torquato Neto.

Em vez de apresentar – e aqui serve tanto para a Tropicália quanto para a Torquatália – saídas coesas ou utopia guiante das massas, numa visão de totalidade, Oiticica, Caetano, Torquato invocam o país em suas manifestações fragmentadas, diversas, em tamanho micro, relendo o “cafona”, quebrando tabus, desviando da normatividade da lógica cultural e mercadológica.

Vendo Torquato Neto como um poeta da modernidade brasileira e todo seu propósito de libertação estética e vital, principalmente em escritos do período da Tropicália, não nos furtamos de lembrar poetas como Mário de Andrade e sua superposição de palavras e frases, que se apresentavam como períodos elípticos, reduzidos ao mínimo telegráfico, em combinações de sons harmônicos. Mário cita o poeta alemão Gorch Fock, em seu “Prefácio Interessantíssimo”: “Toda canção de liberdade vem do cárcere”. Ou, Manuel Bandeira e sua “Poética”, anunciando não querer saber de lirismo que não fosse libertação. Mais ainda, Oswald de Andrade, que não admitia “nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo” e buscou todo o tempo “ver com olhos livres”. Lembramos também, os concretistas Augusto de Campos e Décio Pignatari, com outras formas de ocupação da página em branco e todas as leituras e traduções de outros poetas que, junto a esses, se fizeram presentes na formação da Torquatália.

Escrito em 1968, “Torquatália III” é dividido em sete partes (ou “sete faces”, para não olvidar Carlos Drummond de Andrade). O texto pode ser visto como um pequeno manifesto contra o estabelecido nas artes e na vida cotidiana do país. Os procedimentos de colagem e justaposição ganham força, revelando influências da vanguarda.

I – na geleia geral brasileira um monumento pop-tropicalista é fotografado em vila Isabel, rio de janeiro. tem como pedestal uma passeata reivindicatória de estudantes universitários (i.e. pequeno-burgueses), e por cume o recorte em tamanho natural de um soldado da pm com suas máquinas. a polícia dispersa o pedestal a tiros. A Praça é do Povo. derrubar as prateleiras e as estátuas: sim.

A expressão “na geleia geral brasileira” foi criada por Décio Pignatari, em 1963. Como vimos nos capítulos anteriores, Torquato Neto a utilizou para nomear sua coluna jornalística e a canção manifesto da Tropicália. Esse termo surge justamente como crítica a um país preso às

⁷⁶ Um de seus parangolés tem o título de “Guevarquália”. Trata-se de um parangolé branco, com a imagem de Che Guevara de um lado e, do outro, estampa tropical.

⁷⁷ O artista leva a marginalidade para a discussão como forma de transgressão e debate sobre as contradições da sociedade ditatorial e burguesa brasileira dos anos 1960.

visões totalizadoras vindas de arcaísmos vários, no exato instante em que o país submergia em suas tentativas de modernização.

A imagem da “geleia geral” é produzida como se fosse uma fotografia, em que há o recorte de uma cena composta de contrastes: “um monumento pop-tropicalista”, que nos remete imediatamente ao “monumento de papel crepom e prata”, da canção “Tropicália”, de Caetano Veloso. O monumento é erguido no bairro Vila Isabel (de Noel Rosa e Martinho da Vila), que ganhou esse nome em homenagem à libertação dos escravos pela princesa Isabel e foi fundado por um abolicionista, tendo em uma de suas ruas principais o logradouro Boulevard 28 de setembro, em referência ao dia de criação da “Lei do Ventre Livre”. No entanto, o espaço traz uma figura de opressão, marcada por um soldado da PM, suas máquinas e tiros. O poeta elabora uma relação entre fortes e fracos e quem está acima e abaixo. No cume, ou seja, no alto está a força representativa do Estado, enquanto a sustentação para ela, o que está como pedestal, embaixo, são os estudantes; quem consegue elevar e colocar a PM em evidência são justamente aqueles a quem ela ataca. Por cima, a polícia que não consegue seguir o critério de ser condensada no tamanho da foto, mas aparece “em tamanho natural”. Importante ressaltar, ainda, que o ambiente, palco das reivindicações, dos negros antes escravos, passa a ser ocupado por uma classe social, ressaltada entre parênteses e representada pelos estudantes universitários. Torquato expõe a fragilidade da sociedade que não consegue por meio da intelectualidade (estudantes na Universidade) se sobrepor à força e ao poder policial.

Ao mesmo tempo em que apresenta a dispersão, o texto lembra, com ironia, o verso de Castro Alves: “A Praça é do Povo”. Torquato Neto escrevia muitos textos em letras minúsculas. Faço presente aqui também o poeta ee cummings, traduzido por Augusto de Campos, que na sua poética utilizava a letra minúscula para representar seu deslocamento para o menor. Torquato coloca no mesmo nível gráfico os elementos, até a sigla da polícia – pm. Porém, ressalta o espaço público, que deveria ser ocupado livremente pelo povo. Talvez por isso, o verso introduza maiúsculas: “A Praça é do Povo”.

O poeta apresenta um diálogo com Caetano Veloso, criando intertextualidade com a canção “É proibido proibir”: “Derrubar as prateleiras/As estantes, as estátuas/As vidraças, louças, livros, sim”. Como última sentença desta parte o “sim”. Fica afirmada a ação de destruir propositadamente o instituído nas prateleiras – símbolo do consumo – e nas estátuas – símbolo que representa homenagem geralmente a figuras históricas, quase sempre ligadas ao Estado.

2- a tropicália é o que for preciso. alguém o fará. o assobio não me interessa; a canção que o povo canta (c.f. vandrê & etecétera) é pouca e frouxa e não importa: a mãe da virgem diz que não. e não.

3- mas ninguém escapa de uma boa cantada?

Esse tópico – composto por dois períodos curtos, acompanhados por um período mais longo, finalizando com a frase “e não” – mostra-se como resposta às muitas perguntas que surgiam no momento e que podem ser resumidas em: o que é a Tropicália? Mesmo assim, parte da resposta é pouco conclusiva, afinal, o que é preciso e o que se fará ficam indefinidos. Por outro lado, o poeta coloca em oposição a Tropicália e a música de protesto, representada pela “canção que o povo canta (c. f. Vandr  & etcétera)”. Ele não determina, mas sim demonstra aquilo que não interessa ao movimento. A este respeito, Torquato Neto levanta uma discussão muito pertinente sobre o manique simo que envolvia a música de protesto, uma vez que aqueles que não se enquadravam nesse grupo de esquerda eram hostilizados, considerados alienados ou omissos. A Tropicália seria, portanto, uma forma de interferir no autoritarismo que discernia categoricamente o que deveria ser julgado como música popular brasileira e o que não deveria. Por isso, o texto de Torquato não proclama “o que” ou “quem”, já que o intento maior da Tropicália seria agregar os eventos culturais do mundo, ao contrário do que faziam músicos como Geraldo Vandr , defendendo uma restri o de usos de instrumentos musicais, temáticas e estéticas a serem seguidas.

A reiterada colagem com a can o “  proibido proibir”, em “a mãe da virgem diz que não. e não”, potencializa o espírito da época e a atitude tropicalista alcançada pela performance de Caetano Veloso, com os Mutantes, nas eliminatórias do III FIC (Festival Internacional da Can o), dialogando diretamente com o movimento estudantil francês de maio de 1968. Assim como existia na França um descontentamento diante do controle da na o, no Brasil, Caetano aproveita a expressão dos muros de Paris (“  proibido proibir”) e a contradi o presente nela, para criticar os paradoxos que compunham a esquerda brasileira e a censura a que submetiam os projetos que não estavam alinhados a suas posturas. Essa segunda parte do texto de Torquato finda em contraste também com a parte anterior, pois traz a palavra “não”. Todavia, mesmo que as palavras sejam contrárias (sim/não), ambas apontam para a oes em favor de expor a fei o castradora de alguns movimentos de esquerda e a sua incapacidade de lidar com as transforma es.

A terceira parte   formada apenas por uma indaga o – “mas ninguém escapa de uma boa cantada?” Ele faz um jogo de palavras, criando ambiguidades. Primeiro, escapar⁷⁸ tem o sentido de fugir, não se deixar levar por aquilo que se tem com facilidade, mas também podemos ler como a ultrapassagem de uma situa o perigosa, livrar-se. Segundo, a palavra “cantada” pode ser o canto pouco e frouxo de alguns artistas, como pode ser também uma conversa

⁷⁸ Anos depois, o termo “escapar” terá uma relevância ainda maior na obra do poeta com “Todo dia   dia D”: “Um escorpião encravado/Na sua própria ferida/Não escapa, são escapo/Pela porta da saída”.

sedutora que tende a conquistar quem ouve. Ademais, tanto na canção de Caetano, como em “Questão de ordem”, de Gilberto Gil, algumas de Tom Zé, em *Grande liquidação*, quanto em “Geleia Geral”, podemos notar o tom da fala se sobrepondo ao canto, provando uma precariedade irreverente nas composições. A “boa cantada”, logo, pode ser interpretada como aquela canção que apesar de ser musicalmente frouxa, apresenta um canto já moldado pelos ouvidos do povo e por isso é mais acessível e menos criticada.

Retomando a temática da parte 1, Torquato volta a falar da violência coercitiva na geleia geral brasileira, deixando isso mais evidente pelo uso da palavra “repressão”. O poeta continua fazendo uma exposição de contradições. A relação entre conter a ação e mostrar o que se é, constrói uma ironia da realidade na qual se inseria a música popular brasileira. A repressão é manifesta nas condutas conservadoras também da esquerda:

4- na geleia geral brasileira, a repressão é um fenômeno muito mais amplo do que geralmente se vê. na música popular brasileira (1968), a repressão é absolutamente evidente: ninguém, a bem da verdade, esconde o seu jogo. estamos todos ao redor da mesa, a mesma mesa, e somos vistos. pois: é preciso *virar a mesa* (hélio oiticica).

Observamos que a construção do texto por fragmentos faz a inserção da subjetividade do “eu” também em estilhaços. Focaliza, num primeiro momento, uma tomada genérica, representada pela cena dos estudantes e do soldado, em que não há um “eu” participante, mas sim um observador, que aguça a manifestação na praça. Em seguida, há uma mescla das pessoas do discurso, usando a terceira pessoa do singular e pronomes indefinidos, “alguém, ninguém”, e a primeira pessoa do singular, tomando partido: “o assobio não me interessa”.

Quando, na terceira e na quarta partes, o poeta utiliza o pronome “ninguém”, seu sentido não tem propriamente uma ideia negativa. Ao dizer, “ninguém escapa” e “ninguém esconde”, considera que todos caem nas armadilhas do “canto frouxo” e todos mostram o “jogo”. Ao usar esse pronome indefinido num reconhecimento de que as pessoas não escodem o que desejam ou fazem, o texto apresenta uma silepse. O verbo da oração “ninguém esconde o seu jogo” não concorda com o sujeito da oração seguinte, “nós” (“estamos todos ao redor da mesa”). O “eu” se inclui entre aqueles que não escondem o que desejam. Deixa de ser observador ou apresentar suas impressões pessoais e passa a partícipe “ao redor da mesa”. Para reafirmar essa posição, ele repete a palavra “mesa”: “ao redor da mesa, a mesma mesa”, em um reconhecimento de participação e visibilidade na geleia geral.

A conjunção conclusiva, “pois”, revela uma saída: “virar a mesa”. A expressão no texto vem em itálico, evidenciando que essa sugestão não é dada pelo “eu”, mas por outro participante da mesa, Hélio Oiticica. O artista plástico defendia o trabalho desenvolvido por Torquato, Caetano e Gilberto Gil, acreditando que essas produções iam no sentido de desenvolver

conteúdos abertos, com ambivalências de interpretação e que essa abertura imaginativa poderia contribuir para uma abertura à maior participação do público. Essas ideias são defendidas no texto “A trama da Terra que treme”, publicado no *Correio da Manhã*, no mês de setembro de 1968.

Os argumentos depreciativos contra esse tipo de experiência, ou sejam os que as rotulam de “loucura proposital, de fundo reacionário e para o consumo, a redução de todas as tentativas de criação às de propaganda, cultura de dominação etc”., soam logo falsas se examinarmos na origem a evolução do processo, como é encaminhado nas tendências a que denominamos vanguardas. Há o uso dos elementos ligados a essa cultura de massa sim, como a propaganda, mas são eles usados como veículo único de comunicação global para exprimir “processos criativos abertos, onde se procuram exercícios experimentais num campo onde esses exercícios são estranhos ou aparecem ao acaso, sem intenção predeterminada. A ausência de uma ideologia rígida longe de ser algo reacionário, ou uma forma de liberalismo, liga-se mais a um processo anárquico que visa desintegrar estruturas ou anular o que se convencionou chamar como sendo o “belo”, o “bom gosto”, a “moral”, a “obra acabada” de artes etc (OITICICA in BASUALDO, 2007, p. 252).

Torquato, como Oiticica, não via a repressão tão somente oriunda da censura ditatorial, representada em “Torquatália III” pelo soldado e suas máquinas, mas também das patrulhas ideológicas de direita e de esquerda. Era preciso fazer alguma coisa e o primeiro ato deveria ser dizer “sim” às mudanças e “não” àqueles que desejassem continuar confortáveis em suas posturas, seus empregos; dizer não aos reacionários de qualquer lado, dizer não ao não, numa atitude de afirmação pela negação.

5- e somos, baby. por detrás dos vidros e do vídeo somos vistos e julgados. tropicália/marginália. mas você não vê que o buraco fica mais embaixo e por isso estamos aí, bicho. a tropicália é a medida mais justa do possível, no coração surrealista do brasil. porque é a opção mais natural e ampla.

Utilizando a primeira pessoa do plural, a quinta parte inicia-se num tom de conversa com o outro, o leitor, a quem o poeta chama pelas expressões “baby” e “bicho”. Há uma convocação aos ânimos para que este outro traga a responsabilidade para si. Para tanto, o “eu” justifica as razões para agir e escolher a Tropicália, como reação às aparências e aos julgamentos ideológicos.

Pensando no modo de agregar todas as posturas, parece controverso mostrar como explicação a Tropicália ser a “medida mais justa possível”, uma vez que essa expressão remete a modelo legitimado. Isso é logo subvertido no texto, em “opção mais natural e ampla”, operando um pensamento que permite caminhos abertos, sem restrições.

No *Manifesto Antropófago*, Oswald de Andrade (1990) remete a uma revolução surrealista experimentada pelo matriarcado de Pindorama: “Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro”. A antropofagia consegue em suas combinações englobar antagonismos que são dissolvidos, sem necessariamente romper com o passado e

rearranja os elementos culturais em uma perspectiva moderna e criativa⁷⁹. Torquato Neto dialoga com as ideias oswaldianas, ao escrever “no coração surrealista do brasil”, visto que o cotidiano brasileiro era de tal forma contraditório e atrasado, que a matéria que os artistas tinham para organizar não poderia ter outra “medida” a não ser a “opção natural e ampla” da Tropicália.

6- escolho a tropicália *porque não é liberal* mas porque é libertina. a antifórmula superabrangente: o tropicalismo está morto, viva a tropicália. todas as propostas serão aceitas, menos as conformistas. (seja marginal). todos os papos, menos os repressivos (seja herói). e a voz de ouro do brasil canta para você.

A partir dessa parte, o “eu” separa-se da ideia de coletivo trazida no uso de “nós” e mostra-se na primeira pessoa do singular: “escolho”. A argumentação para defender a escolha pela Tropicália extrapola seu sentido de libertação, que transcende, que não é liberal. Ela não convoca apenas um sentido de liberdade individual e igualitária, mas se liberta de senso moral, abala as estruturas do pensamento dominante, é irreverente, não tem regras nem limites, por isso é libertina.

A Tropicália não oferece sínteses de raciocínios, mas propõe ambivalências, convergências, abarcando muitas formas e conteúdos, com exceção à repressão e ao conformismo. Não ao não, por isso “antifórmula superabrangente”. O poeta declara morte ao Tropicalismo e ovaciona a Tropicália. Esse ato de declarar morte ao “movimento” é uma maneira de dessacralizar as ações pertinentes a ele, ideia desenvolvida no texto “Vida, paixão e banana do Tropicalismo”: “Tropicalismo, nome dado pelo colunismo oficial a uma série de manifestações culturais espontâneas surgidas durante o ano de 1967, portanto, logo destinadas à deturpação e à morte” (TORQUATO NETO, 2004a, p. 66). Além de construir por pedaços, ele vai reiterando suas ideias ao longo do texto. Por exemplo, retoma as ideias de Hélio Oiticica, ao aproximar tropicália/marginália e inscrever as frases “seja marginal/seja herói”. Isso também ocorre com “a canção que o povo canta”, recuperada em “e a voz de ouro do brasil canta para você”, alusão ao programa da TV Record, “A voz de ouro ABC”, que promovia concursos de música para novos artistas.

7- soy loco por ti, américa. pela vereda tropical eu vou, em busca da vereda tropical. ainda sem lenço/sem documento, inédito, anônimo e livre. exercito minha liberdade possível, pois para isso fomos feitos. e canto todos os hinos no banheiro, para não cair em tentação. viola enluarada! a tropicália é pornográfica, como convém. vitrola enxovalhada! varíola. e não me visto de bom moço, porque o mundo é muito novo em latino américa.

⁷⁹ No ensaio “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, Roberto Schwarz faz uma leitura do poema “pobre alimária” e discute a fórmula encontrada por Oswald de Andrade para ver o Brasil.

Na sétima parte, Torquato Neto intensifica o procedimento de colagem, numa cadeia de imagens fragmentadas provenientes de quatro letras de canções. Primeiro, “Soy loco por ti, América”, de Caetano Veloso e Capinam. A letra, em português e espanhol, traz em sua composição não só imagens da natureza e da cultura latino-americana, como também as marcas da repressão e da dor, no corpo sem vida de Che Guevara, nas trincheiras, nas palavras tristes, na morte (“de susto, de bala, de vício”).

Em seguida, Torquato expressa um verso do bolero “Vereda tropical”, de Gonzalo Curiel, cantor e compositor mexicano: “voy por la vereda tropical,/la noche plena de quietud/[...]/canción de amor y de piedad”. Se na letra de “Soy loco por ti, América” deparamos com uma noite definitiva que pode se espalhar a qualquer momento, na canção eternizada na voz de Lupita Palomera, temos uma visão do amor quase bucólico que se findou e o desejo por um retorno que não se dá (“Mis ojos mueren de llorar/y el alma, muere de esperar”). Ele recompõe os termos, “pela vereda tropical eu vou, em busca da vereda tropical”, não havendo espera e sim uma busca por caminhos alternativos, mesmo que tortuosos – desarticulados – para exercitar a liberdade na linguagem e na própria caminhada, como lhe fosse possível, no presente e não num futuro distante (“exercito”).

“Ainda sem lenço/sem documento” recupera os versos de “Alegria, alegria”, num clamor de liberdade, demonstrando ainda um desejo ao desconhecido, ao novo. Logo depois, Torquato enuncia um diálogo parodístico com a toada de Marcos e Paulo Sérgio Valle, “Viola enluarada”, de 1967. A canção traz os seguintes versos: “A voz que canta uma canção/Se for preciso canta um hino”. Com irreverência e ironia, o poeta, como quem não “escapa de uma boa cantada”, trata a canção como um hino que não deve ser exposto. É importante ressaltar que ele não desautoriza a existência de canções como “Viola enluarada”, que pertenciam ao outro lado: engajado, exaltando a luta armada no campo. E essa atitude, de reunir em seu texto canções tão diversas, vem explicitada com o predicativo “pornográfica” para a Tropicália, exaltando seu lado provocativo, despertador de desejos. Ao mesmo tempo, numa relação parônima com “viola enluarada”, surge a “vitrola enxovalhada”, para que o leitor não se esqueça de que há muito do que se envergonhar na geleia geral brasileira, num sinal de inconformismo e revolta presente.

Redobrando coadunações de opostos, a palavra “varíola” figura logo em seguida. Doença de rápida contaminação, responsável inclusive pelo desaparecimento de povos indígenas durante a colonização, pode ser lida realmente como algo danoso, que se prolifera sem controle. Porém, pensando na obra de Torquato e nas ideias tropicalistas que nela se ampliam, se entendermos que há uma busca por uma sociedade sem repressão, na conquista de

ver todas as influências externas e internas canalizadas para uma atividade criadora, lúdica, em que há a energia dos instintos liberados, a “varíola” pode tomar outro sentido. Vamos seguir aqui os passos de Carlos Drummond de Andrade, em “Amar-amaro”, em que compara o amor à doença, chamando o sentimento de “varíola voluntária”⁸⁰. Assim como o amor pode ser algo contagioso, mas voluntário, a tropicália também elege todas essas imagens, absorvendo na linguagem essa contaminação de canções, artistas, formas e meios.

Ao término do texto, Torquato Neto parece deixar clara a sua posição: não fazer arte para agradar ao público, apontando uma de suas formas de resistência para exercer a “função de medula e osso na geleia geral brasileira”. “Torquatália III” traz à tona as ideias individuais de Torquato, que não deixava de comungar com outros artistas a postura de marginalidade, rebeldia, irreverência, luta contra o instituído e bem-comportado. Suas opiniões dialogam com as posturas de Caetano Veloso e Hélio Oiticica sobre “virar a mesa” e mostrar nossas contradições, a partir de uma arte que se quisesse inventiva. Escrever o texto em tópicos, com as letras em minúsculas, com uma pontuação truncada e ao mesmo tempo efetiva, utilizar colagens e intertextualidades, diálogos coloquiais e invocações do interlocutor para se posicionar diante do exposto, além dos jogos contraditórios que marcam não só a sua escrita, mas representam também as aporias de um país e de suas lutas socioculturais são algumas das marcas que esse texto deixa na insistência do poeta em resistir.

4.3 As folhas sabem procurar pelo sol

O compósito feito de experimentação e absorção da linguagem usada na comunicação de massa poderia indicar também uma tentativa de unir o erudito e o popular, à medida que as questões estéticas discutidas tinham uma relação com a tradição, não desejando apenas destruí-la, mas ressignificá-la, acrescentando justamente algumas produções que não tinham alcance entre os eruditos e também fazer com que os artistas, como Rogério Duprat, chegassem ao grande público, consumidor de TV e dos Festivais. Acrescido a isso, devemos lembrar a quebra de hierarquia pelas vanguardas, que foi incorporada à arte dos anos 1960, inclusive a arte pop. Nesse cenário, essas produções artísticas poderiam se transformar em práticas rebeldes, por dismantelar aspectos de uma sociedade baseada em atos repressivos e, dessa forma, promover ações de rupturas em relação aos padrões culturais vigentes.

⁸⁰ O poema consta no livro *Lição de coisas* (1962) e é analisado por Mirella Vieira Lima, em *Confidência Mineira: o amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade*.

A repercussão de qualquer movimentação desses personagens da arte brasileira se tornava mais visível porque o momento histórico trazia uma série de discordâncias sobre qual era o papel de um cantor, poeta ou ator, que postura ética, política se deveria ter. Ser um ativista não combinava com participações em programas da Jovem Guarda, por exemplo. Christopher Dunn faz uma observação contundente que marca esse confronto entre o mercado e a cultura.

Ativistas políticos e culturais da esquerda muitas vezes identificavam a maioria explorada e oprimida como “o povo”, uma designação de ressonâncias tanto populistas como revolucionárias baseada na convicção de que as massas representavam agentes potenciais de transformação social. Por outro lado, tecnocratas da indústria cultural tendiam a considerar as massas “o público”, uma designação que focava o potencial do grupo como consumidor de cultura. Essas definições conflitantes salientavam uma tensão dentro da comunidade artística: alguns artistas se posicionavam como profissionais trabalhando em indústrias culturais cada vez mais competitivas e outros se definiam, em primeiro lugar, como ativistas políticos (DUNN, 2009, p. 57).

Em especial, a música popular brasileira fez parte desse debate, porque foi a forma que ganhou maior visibilidade no período, e os artistas envolvidos foram os que mais sofreram pressão. Eles conseguiram fazer uma música que chegou ao grande público, por meio dos programas para a massa, apresentando, ao mesmo tempo, uma postura política, através da experimentação artística. Fizeram parte da indústria cultural e absorveram dela o que foi positivo para demonstrar o que Gilberto Gil chamou de “som universal” e Torquato Neto fez questão de defender em sua coluna de jornal, acreditando ser uma postura inteligente e não alienação ou apenas jogo de marketing pelo sucesso. Ou seja, a tensão entre experimentalismo artístico e mercadoria para consumo não foi negada, ficou explícita e foi problematizada. Nos encontros propostos por Gil para repensar a música popular brasileira não houve muito consenso. O cantor e compositor baiano acreditava que a música estava fora do que acontecia no resto do mundo, era antiga e cheia de preconceitos. Para ele, seria possível unir a Banda de Pífanos de Caruaru ao rock dos Beatles. Aqueles que não aderiram foram se distanciando aos poucos, caso de Geraldo Vandré e Edu Lobo. Sobre o último, Carlos Calado conta a triste reação que ele tem contra Dedé, amiga do cantor e mulher de Caetano na época, quando ela o encontra na rua e ao cumprimentá-lo é ignorada (CALADO, 1997, p. 150). Essa “guerra” entre os artistas que eram contra ou a favor de guitarras e de um som mais pop durou pouco tempo, pois em menos de um ano após as guitarras aparecerem nas músicas de Caetano e Gil, muitos já estavam utilizando também.

O principal espaço que os artistas tinham para mostrar suas músicas eram os festivais, ambiente onde também se podia ainda fazer algum tipo de reivindicação. Em 1967, Caetano Veloso (com os Beat Boys), Gilberto Gil e Os Mutantes figuraram entre os vencedores do Festival da Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record/SP, com as músicas

“Domingo no parque”, em segundo, e “Alegria, alegria”, em quarto. Se para os responsáveis pelo festival, aquilo não passava de um programa de televisão em que deveriam existir “mocinhos” e “bandidos” para acalorar o público e aumentar a audiência, aquela noite pode ser considerada como um divisor de águas na música popular brasileira.

Mesmo assim, é preciso ressaltar que havia um “estilo” de música para festival, e uma maneira própria de se vestir e se apresentar. Chico Buarque resalta a diferença entre ele e os futuros tropicalistas: “Eles estavam lá todos fantasiados e eu de smoking. Aí fiquei com aquela cara... de smoking”⁸¹. Por isso, os artistas que lançariam em conjunto o álbum-manifesto da Tropicália foram tão criticados, estavam fazendo tudo diferente do que se esperava consumir naquele espaço. Mudaram o som, as roupas, a performance. A música de protesto agora era outra. O protesto era contra uma mentalidade agarrada a símbolos que tinham embutidos em si valores patriarcais.

Essas discussões sobre estilos musicais, o novo e o arcaico se adensam entre 1967 e 1968. Para Torquato, existia na música brasileira uma tendência ao lírico e a uma atitude contemplativa do homem em relação ao mundo. É possível que ele se referisse também ao início da Bossa Nova e a muito do que se seguiu, em músicas que se baseavam na esfera privada, no indivíduo, em que os espaços e vida públicos não estavam presentes. Esses artistas que comungavam das mesmas opiniões pretendiam incluir uma linguagem mais bárbara e realista em relação ao ser humano. E com isso estaria também o risco nas tentativas de criar uma expressão com mais liberdade dessas ideias. Em conversa com Augusto de Campos, em 06 de abril de 1968, Torquato defende a criação de um grupo e de um disco manifesto:

Eu estava sugerindo até ontem, conversando com Gil, a ideia de um disco manifesto, feito agora pela gente. Porque até aqui toda a nossa relação de trabalho, apesar de estar há bastante tempo juntos, nasceu mais de uma relação de amizade. Agora as coisas já estão postas em termos de grupo baiano, de movimento e até agora, a rigor, nem fomos um grupo nem estivemos integrados num movimento, pelo menos num movimento organizado. Agora é o momento de assumir essa responsabilidade (TORQUATO NETO in CAMPOS, 1974, p. 193).

Num só LP, 11 artistas, 12 canções, múltiplas ideias. *Tropicália ou Panis et Circencis* foi gravado em dois meses. Esse trabalho pôde evidenciar que os intérpretes, compositores e músicos estavam enfatizando tanto suas raízes e sua cor local, quanto o contato permanente com as novas estéticas estrangeiras, numa mistura revolucionária que não só reafirmava a identidade nacional como também colocava à prova nossas contradições. Na única gravação

⁸¹ Esse depoimento, assim como os de Paulo Machado de Carvalho, Solano Ribeiro e outros estão no documentário *Uma noite em 67*.

existente da voz de Torquato, falando sobre vários aspectos da sua vida e de suas ideias, ele se refere ao disco:

Você veja o nosso disco Tropicália, esse LP, lançado há uns meses atrás, [...] cada faixa dele é uma proposta musical inteiramente diferente da outra e das outras todas. Cada faixa daquele disco é uma proposta diferente, que eu não digo nova, mas diferente, é um negócio aberto. Então, neste sentido, você pode ver que tem uma música minha mesmo, Geleia Geral, que ela é inteiramente nordestina. Você pode ver o que eu falei antes de Mamãe Coragem que é ligadíssima às coisas do Norte, agora com outra visão. Você pode ver músicas como Miserere de Gil e Capinam, pelo amor de Deus, não pode ser mais brasileiro. Aliás com tudo que tem ali, para que a gente viesse a fazer esse trabalho, a gente realmente não tinha condições de fazer, de estar fazendo um trabalho assim, se a gente não tivesse antes trabalhado com folclore, trabalhado com tudo. [...] enfim, não estamos mais folclorizando o folclore, só isso⁸².

Torquato Neto, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, Nara Leão, Rita Lee, Arnaldo Batista, Sérgio Dias, Rogério Duprat, Capinam. “Miserere Nobis”, “Coração materno”, “Panis et Circencis”, “Lindoneia”, “Parque industrial”, “Geleia geral”, “Baby”, “Três caravelas”, “Enquanto seu lobo não vem”, “Mamãe coragem”, “Batmakumba”, “Hino ao Senhor do Bonfim da Bahia”. Ao mesmo tempo em que temos múltiplos artistas e as músicas sendo apresentadas como diferentes faces, assim como diz Torquato, a sensação que dá ao término da escuta dos pouco mais de trinta e oito minutos é que estamos diante de um espetáculo em que cada música compõe um ato, e que esses fragmentos, em conjunto, nos trazem um retrato trágico e fragmentado de tudo que pode ser um país cujos “pedaços” não se harmonizam num todo.

A relação entre a letra e a música é permanente, cada elemento musical – ritmo, melodia, harmonia – é pensado para ser lido juntamente ao texto. Os instrumentos, sejam eles violão, guitarra, bateria ou sopro, se unem a “barulhos” do cotidiano como uma conversa à mesa ou a vozes em coro; o samba e o rock, o regional e o urbano, todos esses elementos são apresentados no mesmo nível.

As ambiguidades não aparecem apenas na intertextualidade ou nas releituras e justaposições, mas já está presente no título do álbum e na sua capa. *Tropicália ou Panis et Circencis* leva o leitor a mais de uma interpretação; primeiro há um jogo irônico com a expressão latina “pão e circo”. A grafia correta seria “circenses” e não circencis. Assim, já se pode inferir que há um jogo com a origem – latina, clássica – e aquilo em que se transformou – pop, versátil, corrompido. A capa, uma composição do mesmo artista de *Lindoneia* – a obra que inspirou a canção –, Rubens Gerchman, une bolsa de couro, guitarra, terno, sapato social, toga colorida, penico como xícara, fotografias dos ausentes, numa pose séria dos artistas,

⁸² A transcrição está na internet, <https://www.youtube.com/watch?v=yTdCid6sQz0>, e ao final deste trabalho, como anexo.

seriedade que também é toque de irreverência do grupo, mostrando que ali não era a fotografia de uma família tradicional e que aquelas pessoas eram bem diferentes, apesar de unidas em prol daquele projeto. Essa imagem também dialoga com fotografias como a da Semana de Arte Moderna de 1922, em que os artistas envolvidos se reúnem numa pose para marcar o movimento. Há uma mescla entre o erudito representado na figura de Rogério Duprat e o pop de Os Mutantes; ao se apresentar com um penico no lugar de uma xícara, pensamos rapidamente na vanguarda europeia representada por Duchamp na transfiguração de seu mictório, bem como reconhecemos a imagem nordestina na bolsa de couro trazida por Tom Zé. Esses e outros elementos estão presentes em todas as composições do disco.

Ao longo das leituras realizadas neste trabalho, há uma proposta de ver a melancolia como uma forma de resistência. Ao situar a escrita tropicalista de Torquato Neto, os textos “Torquatália III” e “Tropicalismo para principiantes” demonstram que o poeta não estava totalmente inserido num movimento de plena alegria e euforia, havia crítica permanente aos processos de criação musical. Em seu diálogo intenso no meio jornalístico, Torquato conseguiu dar visibilidade às ideias discutidas com Gilberto Gil, Caetano Veloso e outros compositores da MPB da época. Além disso, pode-se perceber nas letras e arranjos escolhidos para o álbum-manifesto *Tropicália ou Panis et Circencis* que há ali uma tragicidade que coaduna o momento histórico e social do Brasil. As sombras e penumbras dessa sociedade, bem como os elementos composicionais da *Tropicália* são sintetizados na letra e na música de “Geleia geral”, composição de Torquato Neto que corrobora os sentidos melancólicos de sua poética.

Um poeta desfolha a bandeira
E a manhã tropical se inicia
Resplandente cadente fagueira
Num calor girassol com alegria
Na geleia geral brasileira
Que o jornal do Brasil anuncia

Ê bumba iê iê boi
Ano que vem, mês que foi
Ê bumba iê iê iê
É a mesma dança, meu boi

"A alegria é a prova dos nove"
E a tristeza teu porto seguro
Minha terra onde o sol é mais limpo
E Mangueira onde o samba é mais puro
Tumbadora na selva-selvagem
Pindorama, país do futuro

Ê bumba iê iê boi...

É a mesma dança na sala
No Canecão na TV
E quem não dança não fala

Assiste a tudo e se cala
 Não vê no meio da sala
 As relíquias do Brasil
 Doce mulata malvada
 Um LP de Sinatra
 Maracujá mês de abril
 Santo barroco baiano
 Superpoder de paisano
 Formiplac e céu de anil
 Três destaques da Portela
 Carne seca na janela
 Alguém que chora por mim
 Um carnaval de verdade
 Hospitaleira amizade
 Brutalidade jardim

Ê bumba iê iê boi...

Pluralva contente brejeira
 Miss linda Brasil diz bom dia
 E outra moça também Carolina
 Da janela examina a folia
 Salve o lindo pendão dos seus olhos
 E a saúde que o olhar irradia

Ê bumba iê iê boi...

Um poeta desfolha a bandeira
 E eu me sinto melhor colorido
 Pego um jato viajo arrebento
 Com roteiro do sexto sentido
 Voz do morro pilão de concreto
 Tropicália bananas ao vento

Ê bumba iê iê boi...

A solaridade contida em imagens que integram o mosaico de “Geleia geral” não devem levar à visão de um cenário de alegria ou de esperança utópica. Inúmeras composições da década de 1960 falavam de alguma forma sobre “dia” ou “amanhã”. Tanto é verdade que Walnice Galvão publicou na Revista *Aparte*, de maio/junho de 1968, um artigo intitulado “MMPB: uma análise ideológica”, no qual discorre sobre uma mitologia criada pelas músicas da “Moderna Música Popular Brasileira”: “o dia que virá”. Para ela, as canções tinham no plano literário, um desejo de interpretar a realidade mais próxima, com uma preocupação com o presente, mudando o foco da idealização e passando para atitudes ligadas ao plano do social. Por isso, Walnice diz que esses artistas se caracterizavam por uma “intencionalidade informativa e participante”. No entanto, ela também diz que esses mesmos artistas apresentam uma nova mitologia, proporcionada pela evasão para “o dia que virá”, numa atitude de absolvição, tanto do cantor quanto do ouvinte.

Os passos são os seguintes: se eu digo que algo está errado, vai implícito nesse dizer um novo passo que será uma proposta de consertar o errado; mas, se eu digo que algo está errado e, em vez de fazer a proposta de conserto do nível do errado, diluo a denúncia fazendo propostas ao nível mitológico, então eu apenas propicio a evasão (GALVÃO, 1976, p. 95).

Por essa lógica, Walnice coloca no mesmo patamar evasivo “Marcha para um dia de sol”, de Chico Buarque em que ele diz “Eu quero ver um dia/nascer sorrindo/e toda gente/sorrir um dia e “O barquinho”: “Dia de luz, festa de sol/E o barquinho a deslizar”, canções que, segundo sua óptica, não levam o público a agir diante da realidade. “O dia que virá” passaria a ser “o sujeito da História” e não o homem. Sua ação, como agente, estaria apenas no ato de cantar, ou seja, sua imobilidade – como autor/artista/ouvinte – seria compensada com o canto. Para ela, “esperança na MMPB significa inação, esperar significa postergar para o futuro” (GALVÃO, 1976, p. 97).

Apesar de sua lucidez, a ensaísta parece não levar em conta as mudanças no contexto histórico-social do país. Se, em 26 de junho de 1968, ocorria a Passeata dos Cem Mil, logo em seguida, em 17 de julho do mesmo ano, o general Costa e Silva proibia qualquer manifestação pública. Mesmo não se referindo às composições tropicalistas e seu texto sendo escrito anterior ao AI-5, já havia se passado quatro anos de ditadura. Ela faz uma crítica à “Louvação”, dizendo ser uma letra incoerente e confusa. “Só espera sentado quem se acha conformado” é um chamamento aos ânimos que não se confunde com o trecho seguinte: “Louvo quem canta e não canta/porque não sabe cantar/mas que cantará na certa quando enfim se apresentar/o dia certo e preciso/ de toda gente cantar”. “Cantar” significa dar voz ao povo que não tem voz, a um povo que está emudecido. Cantar é um consolo sim, e isso pode ser justificado quando não se pode agir, afinal, é uma tentativa de aliviar a dor, o sofrimento, com palavras, e isso já é uma ação. É certo que não há uma satisfação plena com a palavra de consolo, mas essa experiência de suplantar o curso cheio de terror da vida, o desespero, não é para estagnar a passagem do tempo, mas fazê-lo passar o mais rápido possível, para que se conseguisse chegar a uma restituição do sujeito à vivência em que a dor fosse derrotada.

Além disso, como vimos anteriormente, ao fazer o levantamento das músicas de Torquato Neto que mencionavam a “noite” ou a “madrugada”, percebemos que houve um período em que os artistas também acreditavam que aquilo seria passageiro e o dia seguinte seria de liberdade e de direitos. A maioria das músicas com as quais Walnice trabalha para defender sua tese (1968) é de 1964 (“Marcha para um dia de sol”), 1966 (“Louvação”, “Vento de maio”, “Disparada”), 1967 (“Nenhuma dor”, “Aroeira”, “Ponteio”), revelando essa tendência para “o dia que virá” e para a esperança, muito embora ela não discuta os motivos

que levaram esses artistas a essa postura, mesmo que no ano em que escreveu seu artigo, houvesse outras canções, como “Marginália II”, de 1967 e “Geleia geral”, de 1968, isso para citar apenas Torquato e Gil⁸³. O descontentamento da autora se dá pois não concebe a utopia, o dia que viria, sem luta. Ou melhor, o canto, como forma de denúncia, não funcionaria, se não viesse acompanhado de proposta para mudar o instituído.

Toda essa discussão é importante para ressaltar o caráter ainda mais peculiar do “amanhã” e do léxico solar que é apresentado por Torquato Neto em sua composição. Considerada como uma das principais representações da Tropicália, síntese do que Torquato já havia proposto na sua coluna de crônicas e em outros escritos, “Geleia geral” é a última canção do lado A e a sexta do disco *Tropicália ou Panis et circencis*, apresentada exatamente no meio, servindo, como diria Décio Pignatari, como medula e osso. Composta por quatro sextilhas eneassílabas, uma estrofe maior que ganha o centro da composição, com 18 versos em redondilhas maiores e um refrão que se repete cinco vezes, podemos dizer que ela é uma síntese de contradições. A atitude que aparece em “Geleia geral”, nas suas justaposições de palavras e frases, imprime uma dinâmica diferente ao cancionário brasileiro, corroendo as oposições no contexto geral, inserindo assim a fratura na composição tropicalista e uma oscilação entre festa e insatisfação. Esse procedimento pode ser visualizado em outras composições da época, como “Alegria, alegria”, “Tropicália”, “Marginália II”.

À primeira vista, deparamos com o retrato de um país, reunindo elementos da cultura e da natureza, apresentados pelo poeta que age e pelo poeta que canta. Há uma mescla das pessoas do discurso, primeira e terceira do singular, com o eu lírico mostrando-se mais explícito na última estrofe. E, apesar de exibir um léxico solar, a letra não mostra redenção ou certeza de um mundo melhor ao raiar do dia. Com imagens que ficam cada vez mais fragmentadas, o poeta satiriza símbolos do nacionalismo, ao mesmo tempo em que exalta imagens da cultura popular. Numa enorme colagem de poetas, músicas, poemas, hinos, cultura popular e pop, compõe de forma irônica uma alegoria de choques de pedaços inconciliáveis e o estilhaçar do fazer poético que aponta a alegria como um esforço de vida que se veste com tons melancólicos.

Um poeta desfolha a bandeira
E a manhã tropical se inicia
Resplandente cadente fagueira
Num calor girassol com alegria
Na geleia geral brasileira
Que o jornal do Brasil anuncia

⁸³ Pensando em anos subsequentes, canções como “Primavera nos dentes”, de Secos e Molhados; “Cálice”, de Chico Buarque; “Eu quero é botar meu bloco na rua”, de Sérgio Sampaio; ou “Que as crianças cantem livres” de Taiguara vieram para mostrar que a atitude dos artistas foi se transformando com o passar dos anos.

O primeiro verso já cria uma tensão, pois uma bandeira é desfolhada. O símbolo visual que representa um estado soberano é metaforizado como se fosse retirado dele suas folhas ou pétalas, sendo o autor dessa ação um poeta. A partir desse dismantelamento, dá-se o começo da manhã, caracterizada por uma série de adjetivos: tropical, resplandente, cadente, fagueira. A princípio, reconhecemos elementos positivos: o brilho intenso, o carinho, a alegria, o calor; no entanto, a palavra cadente bem no meio do terceiro verso traz a ideia de algo em declínio, num movimento de queda que contraria a ideia de nascimento (do dia).

“Num calor girassol com alegria” não apresenta pontuação e a palavra “alegria” precedida pela preposição “com” deixa em suspenso de quem é a alegria. O girassol é uma flor que tem o mesmo ciclo: todos os dias desperta e acompanha o sol, como um relógio; ao anoitecer, retorna para a posição inicial, na espera da saída do sol no dia seguinte, sendo assim, podemos tentar uma leitura de que o girassol representa essa continuidade repetitiva das coisas, que no conjunto dessa matéria agrupa todo tipo de informação, anunciada, então, não pelo poeta, mas pelo “Jornal do Brasil”, um dos principais jornais em circulação da época, que trouxe, por exemplo, no seu exemplar de 30 de março de 1968, imagens do grande cortejo como protesto à morte do estudante Edson Luís.

Entre a alegria e a queda, todos os versos apresentam rimas finais alternadas, cadenciando esse desfolhamento feito pelo poeta, que não é o mesmo que nos apresenta a canção. Sendo assim, há uma representação de um poeta oficial que traz imagens do que é entusiasmo em um país que vislumbra um amanhã glorioso, logo desarranjado pela “geleia geral”, representando um significado mais amplo do país, o que será desvelado pelo outro. Há uma espécie de embate entre o poeta que espera que o país tome uma forma e aquele que situa a inconsistência desse porvir.

Ê bumba iê iê boi
 Ano que vem, mês que foi
 Ê bumba iê iê iê
 É a mesma dança, meu boi

No refrão – estrutura característica das músicas populares tradicionais –, o vocábulo bumba-meu-boi aparece desmembrado em três versos, misturado com “iê iê iê”, uma expressão muito utilizada na época para designar as músicas da Jovem Guarda, que eram consideradas referência ao mundo industrial, contemporâneo, da cultura de massa, da cópia ao estrangeiro. Essa expressão também remete ao refrão da música dos Beatles, “She loves you”. Já o bumba-meu-boi é uma festa folclórica brasileira muito pertinente para aparecer nessa composição, pois ela trata da morte e ressurreição de um boi (como o girassol que “nasce” e “morre” todo dia; análogo ao dia, que também “nasce” e “morre”). Com as marcas da miscigenação brasileira, o

“bumba-meu-boi”⁸⁴ traz em sua origem relações com autos medievais, tem referências a tradições africanas e indígenas e opõe no seu enredo a força do boi à vulnerabilidade do homem. Dessa maneira, o refrão também invoca relações culturais antigas e contemporâneas, sem superação de uma ou outra. “Ano que vem, mês que foi”/ “É a mesma dança meu boi” são dois versos que retomam a ideia de continuidade da mesmice, da falta de novidade, do tempo que passa, que vai e vem e nada muda.

“A alegria é a prova dos nove”
 E a tristeza teu porto seguro
 Minha terra onde o sol é mais limpo
 E Mangueira onde o samba é mais puro
 Tumbadora na selva-selvagem
 Pindorama, país do futuro

A segunda estrofe é composta por colagens e intertextualidades. O primeiro e o último versos dialogam com o *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade (1990). Primeiro, numa citação direta: “A alegria é a prova dos nove” e, em seguida, com a citação à Pindorama. Torquato não faz apenas uma homenagem a Oswald, captando suas lições antropofágicas, mas subverte a ideia de alegria no verso seguinte: “E a tristeza teu porto seguro”⁸⁵. Ocorre uma composição por paralelismos – alegria/tristeza, prova dos nove/porto seguro. Ao eleger Oswald de Andrade, ele nos lembra a figura do poeta paulista de “agitador cultural” e tensiona o fazer poético numa busca por romper com ideias vigentes, acompanhada de crítica social, pois os versos que se seguem recuperam, no âmbito do conteúdo, uma terra idílica que não foi corrompida por influências externas. Porém, no âmbito formal, impregnam-se de intertextualidades parodísticas que desmontam essa ausência de entrecruzamentos e interferências, a começar pela postura oswaldiana de deglutir as influências, o que vai fazendo Torquato no decorrer do seu texto.

“Minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá”, da “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, também é revisado, uma vez que as estrelas dão lugar ao sol de céu límpido. Outro paralelismo, com repetições de palavras que ajudam no ritmo, ocorre entre “minha terra/Mangueira” e “onde o sol é mais limpo/onde o samba é mais puro”. No verso “E Mangueira onde o samba é mais puro”⁸⁶, Torquato traz à tona a discussão vigente na época

⁸⁴ Esse nome, bumba-meu-boi, pode ter surgido da expressão “zabumba, meu boi”, uma vez que a zabumba é um dos instrumentos principais utilizados no folgado, como também há o verbo “bumbar”, que significa bater com força.

⁸⁵ Vale uma citação ao texto de Paulo Prado, Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira, no qual elenca três motivos básicos para a tristeza do povo, sendo eles: a cobiça, a luxúria e o romantismo. O primeiro período do ensaio é: “Numa terra radiosa vive um povo triste”.

⁸⁶ O desfile da escola de samba está presente nos versos da canção “Enquanto seu lobo não vem”: “A Estação Primeira da Mangueira passa em ruas largas/Passa por debaixo da Avenida Presidente Vargas/Vamos desfilar pela rua onde Mangueira passou”.

sobre ser o samba a música verdadeiramente brasileira e outras questões que envolviam as guitarras elétricas, da qual já tratamos anteriormente. Curiosamente, em 1968, o samba-enredo da Mangueira teve como título “Samba, festa de um povo” e dizia em alguns versos: “Num cenário deslumbrante/A Mangueira apresenta/A história do samba verdadeiro”.

O canto do sabiá – aspecto da natureza – é substituído pela voz do morro, o samba – aspecto cultural. Outro elemento que corrobora para essa presença da Mangueira na composição de Torquato é a tumbadora. Se Olavo Bilac, no soneto “Língua portuguesa”, traz a pureza da língua no verso “Tuba de alto clangor, aroma de virgens selvas”, o poeta tropicalista apresenta um instrumento de percussão, semelhante ao atabaque que chegou ao Brasil com os negros, figurando como os sons que também faziam parte dessa formação.

O uso da designação para o local mítico dos povos tupis-guaranis, a terra livre dos males, “Pindorama, país do futuro”, que também quer dizer “terra das palmeiras” em tupi, a terra “onde tem palmeiras, onde canta o sabiá”, o Brasil do futuro. Mas esse, por outro lado, era o país das utopias destruídas ou empurradas para um tempo do qual já não se tinha certeza ou precisão.

As palavras seguro, puro e futuro, que compõem as rimas intercaladas, da mesma forma como as palavras da primeira estrofe, que pareciam denotar positividade, não conotam uma significação de proteção, candura e amanhã. Subvertem esses sentidos trazendo a tristeza, a mistura e a incerteza. O eu lírico vai dissecando as imagens criadas por outros poetas, anteriores e presentes, mostrando outras nuances dessa mesma “bandeira”.

É a mesma dança na sala
 No Canecão na TV
 E quem não dança não fala
 Assiste a tudo e se cala
 Não vê no meio da sala
 As relíquias do Brasil
 Doce mulata malvada
 Um LP de Sinatra
 Maracujá mês de abril
 Santo barroco baiano
 Superpoder de paisano
 Formiplac e céu de anil
 Três destaques da Portela
 Carne seca na janela
 Alguém que chora por mim
 Um carnaval de verdade
 Hospitaleira amizade
 Brutalidade jardim

Há uma passagem do plano geral, aberto, de paisagens externas, para um mais específico, interno, a sala. Apesar de ser a mesma representação – dança – em lugares distintos, na sala, no Canecão⁸⁷ e na TV, quem não participa dessa repetição é um espectador atônito, que

⁸⁷ Casa de show inaugurada em 1967, em Botafogo, Rio de Janeiro.

inclusive colabora para a reiteração, não reconhece sua inação, refletida numa gradação: não fala, se cala.

No meio da sala, assim como a estrofe que está no meio da composição e a música que está no meio do disco, estão as coisas que deveriam ser veneradas e preservadas: “as relíquias do Brasil”. Se seguirmos o seu significado etimológico, “reliquia” é aquilo que sobra, os restos, fragmentos, mas também aquilo que é precioso⁸⁸. Torquato Neto coloca à mostra todos os fragmentos que compõem o país, numa justaposição de imagens que revelam o mais arcaico e o mais moderno, as relações culturais com aquilo que se apresenta como brasileiro e as influências estrangeiras, sentimentos que vão do choro à amizade, da hospitalidade à brutalidade, não para enaltecer, mas para enganar o tédio de testemunhar a tudo.

As relíquias começam com duas citações musicais bem distintas. Ataulfo Alves tem uma canção denominada “Mulata assanhada” e outra “Malvada”. Torquato justapõe as duas composições atrelada ao adjetivo “doce”. Em seguida acrescenta a canção de Frank Sinatra, grande ídolo da época. As delícias naturais não poderiam ficar de fora: a fruta tropical representada pelo maracujá, geralmente com plantio concentrado no mês de abril, mesmo mês que comemora o dia do descobrimento. A religiosidade dos santos barrocos das cidades do Recôncavo baiano, participando do mesmo ambiente de poder do paisano. No mesmo verso ele concentra formiplac (placa plástica usada em divisórias) – representante da industrialização – e céu de anil – representando a natureza, além de fazer lembrar os versos do Hino à Bandeira, “Em teu seio formoso retratas/Este céu de puríssimo azul”.

Outra escola de samba é citada, dessa vez a Portela, numa celebração das duas escolas de samba mais antigas do país. A alegria representada pelo Carnaval é uma tentativa de ocupar o vazio, enquanto forma de dissipar a aspiração ao novo e a conciliações que não se dão e se comutam em satisfação enganosa. Um desejo de ter o que não é possível, desmontando o carnaval oficial numa busca pelo que ele chama de “carnaval de verdade”, uma esperança de que tudo poderia ser solucionado por meio da festa, preenchendo o vazio e abrandando a dor. Mas a essa ideia é imediatamente justaposta uma imagem da carne seca – morta – na janela, inferência que traz não só uma atitude bem nordestina de colocar a carne para secar ao sol, mas que remonta à morte do boi na lenda, em que sua língua é arrancada e seus cortes são distribuídos. Outra citação, que conota tristeza e faz relação também ao samba vem no verso “Alguém que chora por mim”, presente na canção “Pranto de poeta”, de Nelson Cavaquinho e

⁸⁸ As relíquias se ligam à prática da simonia, ou seja, a venda de produtos sagrados: pedaço de cruz, partes de corpos de santos, gota de lágrima, geralmente falsificados, numa venda ilícita e aprovada para adquirir riquezas para a Igreja católica.

Guilherme de Brito, interpretada por Cartola, grande ícone da Mangueira: “Mas o pranto em Mangueira/É tão diferente/É um pranto sem lenço/Que alegra a gente/Hei de ter um alguém pra chorar por mim/Através de um pandeiro ou de um tamborim”.

A hospitaleira amizade, o acolhimento franco ou o estereótipo de um homem cordial dá espaço a mais duas citações importantes de Oswald de Andrade, numa demonstração de admiração por este poeta e de compartilhar das ideias existentes em sua obra. No *Manifesto Pau Brasil* (1990), há um trecho em que vários elementos de “Geleia geral” estão presentes: “Obuses de elevadores, cubos de arranha-céus e a sabiá preguiça solar. A reza. O Carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajés e os campos de aviação militar”. A outra passagem, remete às *Memórias sentimentais de João Miramar*, de 1924, um livro também escrito por fragmentos que não seguem uma estrutura de prosa, misturando também poesia, o que podemos observar no trecho “Indiferença”, de onde Torquato retira o verso “brutalidade jardim”:

Os poetas de meu país são bananas negras
Sob palmeiras
Os poetas de meu país são negros
Sob bananeiras
As bananeiras do meu país
São palmas calmas
Braços de abraços desterrados que assobiam
E saias engomadas
O ring das riquezas

Brutalidade jardim
Aclimatação

Rue de La Paix
Meus olhos vão buscando gravatas
Como lembranças achadas
(ANDRADE, 1971, p. 34)

Oswald constrói imagens, também por justaposição, num mosaico que demonstra aspectos tropicais do país sendo ressignificados com a presença de poetas que se confundem com as sombras daquilo que se aclimata entre a cor local e as influências estrangeiras e a urbanização. O dialogismo em “Geleia Geral”, não só com os textos de Oswald de Andrade, mas também com outros, marca sua relação com a literatura contemporânea e com uma tradição literária que ele evidencia em suas composições.

A música ganha o mesmo contorno dos versos nessa estrofe maior. Começa com ritmo circense. Entre as relíquias do Brasil, uma referência ao “Guarany”, de Carlos Gomes. Ao citar Sinatra, é inserido um trecho de “All the way” que segue até a entrada do “santo barroco baiano”, em que retorna a música de circo até os “Três destaques da Portela”, momento em que a caixa instrumentaliza os acordes do carnaval, até o verso “Hospitaleira amizade”.

Plurialva contente brejeira
 Miss linda Brasil diz bom dia
 E outra moça também Carolina
 Da janela examina a folia
 Salve o lindo pendão dos seus olhos
 E a saúde que o olhar irradia

A estrofe seguinte dá espaço a mais diálogos e também começa com palavras que indicariam clareza e alegria: “Plurialva contente brejeira”⁸⁹. A beleza inaugura o dia, com a presença do desfile exótico para exportação representado pela “miss” que não compartilha o mesmo espaço de “Carolina”, que parece ficar como aqueles no meio da sala, assistindo a tudo. Porém, essa moça Carolina não apresenta apenas passividade porque seu olhar examina o que acontece do lado de fora.

Na canção de Chico Buarque – diferente da miss que diz “bom dia” –, a moça está triste e o sofrimento é reconhecido nos seus olhos fundos (“Carolina/nos seus olhos fundos/guarda tanta dor/A dor de todo esse mundo”), e o tempo passa sem que ela veja o que acontece, mesmo que a ela seja mostrado (“O tempo passou na janela/Só Carolina não viu”). Na canção de Torquato, esse contemplar da janela, como experiência melancólica, retoma a sensação de imobilidade, invocando a postura melancólica da imagem de Dürer, em contraste com o desfile da miss e da folia do lado de fora e, ao mesmo tempo, contraria a ideia da música de Chico, “só Carolina não viu”, uma vez que há reflexão, sobre o que acontece lá fora, desta “moça também Carolina”.

“Salve o lindo pendão dos seus olhos” faz alusão ao hino à bandeira nacional, que, em lugar “dos seus olhos”, traz a palavra “esperança”. Ironicamente não é a dor, e sim a saúde que sobressai dos olhos de Carolina na composição de Torquato Neto. Há uma movimentação dentro e fora – na sala e no desfile da rua – que se confunde com o olhar questionador e cheio de potência de Carolina. Talvez por isso, a bandeira reflita em seus olhos, aquela mesma desfolhada pelo poeta no primeiro verso da canção e no início da última estrofe.

Um poeta desfolha a bandeira
 E eu me sinto melhor colorido
 Pego um jato viajo arrebento
 Com roteiro do sexto sentido
 Voz do morro pilão de concreto
 Tropicália bananas ao vento

Após verificar diante de si as pétalas desfolhadas, o eu-lírico, matizado pelas contradições apresentadas, retira-se daquela cena. A imagem do jato potencializa a guinada para

⁸⁹ Em 2010, uma canção chamada “Esta terra”, de José Almino e Caetano Veloso, que serviu de trilha sonora ao filme *Bem Amado*, dialoga com “Geleia geral”: “A menina que escuta na janela/Plurialva, contente e bem brejeira/A esbórnica da gente brasileira/Sem pudor, sem pecado ou sem lembrança/ Sob o lindo pendão da esperança/Que abençoa e protege a terra inteira”. “Poeta de primeira” in casaruibarbossa.gov.br.

cima e com violência faz em pedaços aquilo que se mostrou como realidade (“Pego um jato viajo arrebento”). O eu lírico traça sua rota e descreve a viagem usando sua clarividência. Isso demonstra que a velocidade não funciona como sinônimo de liberdade imediata. E todas as ações do poeta que escreve e do poeta representado não preparam para um novo tempo, confirmando um sentimento de urgência em agir, porém uma incredulidade em seu êxito. Os dois versos seguintes, também formados por palavras que unidas criam uma imagem em mosaico “Voz do morro pilão de concreto/Tropicália bananas ao vento”⁹⁰, levam para os altofalantes que ficam presos aos postes do morro – da Mangueira ou da Portela ou de qualquer lugar em que estiver o povo –, a Tropicália. No morro é que se desenvolvem essas agremiações em que a música é o meio agenciador de toda uma potência lúdica imprescindível à elaboração de um produto social-estético. É nesse ambiente que ocorre a reinvenção da palavra e da vida em comunidade. Além disso, o carnaval poderia subverter, mesmo que de maneira efêmera, a ordem social, desobedecendo aos limites impostos pela cultura oficial.

A forma utilizada por Torquato em *Geleia Geral* pede do leitor um conhecimento das citações, tanto aquelas feitas em seu texto, quanto as que vem marcadas no arranjo de Duprat. Por isso, o ouvinte/leitor que não tiver uma memória cultural e um repertório significativo pode perder algumas dessas nuances da composição. Essa montagem das relíquias do país se dá também graças ao procedimento da paródia, que não é algo somente utilizado pelos artistas modernos/modernistas, no entanto, serve bem ao intuito dos artistas brasileiros que fizeram a Tropicália acontecer.

Fazendo a linguagem voltar-se para si, com essa crítica feita no interior da própria linguagem, ele consegue apresentar os contrários, as esferas que devem ser discordantes entre si. Conseqüentemente, não vemos em Torquato Neto uma exaltação desses planos ou uma aderência simples a esses elementos. Quando cria algumas imagens que podem parecer insólitas, ele põe o discurso em progresso e causa um “efeito de deslocamento”, ou seja, temos a memória do que são, por exemplo, os hinos. No entanto, eles aparecem deformados, o que contribui para o caráter contestador do poeta. “O autor atingindo a paródia, liberta-se do código e do sistema, estabelecendo novos padrões de relação das unidades. [...] A paródia foge ao jogo de espelhos denunciando o próprio jogo e colocando as coisas fora do lugar certo”. (SANT’ANNA, 2003, p. 28, 29).

⁹⁰ “A voz do morro” é um samba clássico de Zé Keti: “Eu sou o samba/A voz do morro sou eu/ mesmo sim senhor/Sou eu que levo a alegria/para milhões de brasileiros”.

Recorrendo a textos de outros (intertextualidade) e aos seus próprios textos (intratextualidade), o poeta consegue fazer uma crítica aos sistemas musical e social, evocando a possibilidade de uma verdade diversa, negando e assimilando os contrários, formando o que Affonso Romano Sant’Anna chama de “contracanto”, ao tratar da paródia. Sendo assim, parece que Torquato Neto traz à tona as aporias de uma sociedade para tensionar as estruturas e nos levar a ler o que seria considerado convencional de forma diferente, representando um período crítico de forma crítica. Como nos lembra Sant’Anna em seu texto, encontramos aqui as ideias de Bakhtin de que a fala pode ser um “campo de batalhas para interações contrárias” (SANT’ANNA, 2003, p. 30), quando Torquato Neto, em sua luta permanente, insiste e resiste no seu desfolhar tropicalista.

4.4 Literato cantabile: um canto de silêncio face ao fim de tudo

Retomando um dos fios condutores das leituras feitas até aqui, principalmente no que diz respeito às imagens noturnas na obra de Torquato Neto, é preciso ressaltar mais uma vez as consequências traumáticas e os impactos que revelam angústia e padecimento nas relações entre linguagem e corpo – a palavra e o gesto – na poética de Torquato Neto e como isso se mostra na criação de sua obra vinculada a um contexto opressor, ditatorial. Nesse sentido, a linguagem é compreendida também como uma característica que aponta para uma lacuna, uma privação.

Numa relação entre o lado de dentro e o lado de fora, o indivíduo se lança à destruição de si, desprotegido, numa contínua exposição à catástrofe, revelando um antagonismo interior: a linguagem e o silêncio. Ao interiorizar o terror sobre o qual escreve ou sob o qual vive, a produção de Torquato expõe acerca da palavra um desassossego entre a urgência de agregação a grupos, a vertigem do exílio e o insulamento em si mesmo. Além disso, há outra questão que se junta a essas, uma vez que a desconfiança do poder da palavra se conecta a uma desconfiança do outro, pois observa uma ausência de reciprocidade. Ou melhor, muitos dos textos de Torquato revelam que o domínio da linguagem não impede a dor.

Não existe uma abertura para comunicar exatamente porque essa ânsia é incompatível e contraditória em sua gênese, já que não é possível representar por completo o trauma e, por isso, o poeta se afasta de programas totalizantes. Alia-se a esses traços uma impossibilidade de expressão que se configura por causa da censura e da experiência histórica adversa a que o homem do seu tempo foi impelido, o que implica agravamento da perspectiva melancólica.

Nesse momento, será focalizado mais detidamente o silenciamento imposto à obra do poeta, a partir da leitura do poema “literato cantabile”⁹¹, do qual existem algumas versões. Fazer e desfazer diversas vezes o mesmo poema leva à retomada da discussão sobre a orientação para a fragmentação que leva a forma poética a uma ideia de incompletude, como limitação do sentido dado à experiência que se revela permanentemente problemática, frágil, instável.

As versões que circulam para esse poema na internet são as mais variadas possíveis. Algumas mesclam versos de uma e outra versão; além disso, existem variantes sobre como surgiu a composição. Em seu livro, Paulo Andrade afirma que o poema foi escrito um ano antes de o poeta se suicidar (ANDRADE, 2002, p. 143). No entanto, na crônica “Let’s play that”, o poeta anuncia que esse poema se apresentou a ele em 1970. A própria versão que Paulo Andrade utilizou no seu livro não é a denominada “literato cantabile”, e sim a outra, aqui já apresentada na página 30. Ele ainda afirma que Torquato escreveu “literato cantabile” em 08 de novembro de 1971, quando o próprio original consta a data de 21 de outubro. Andrade ainda apresenta duas estrofes que chama de “fragmento”, quando, na verdade, essa é a única versão que aparece com o título “literato cantabile” no livro *Os últimos dias de paupéria*, bem como nos originais que constam no Acervo Torquato Neto, em Teresina. Logo em seguida, Paulo Andrade apresenta a outra versão, sem mencionar sequer se esta é continuação do que apresentou como fragmento, talvez apostando no texto, em sua análise, como um só, como se o segundo texto citado fosse continuação do primeiro (ANDRADE, 2002, p. 144).

Outra estudiosa da obra do artista, Beatriz de Moraes Vieira, em “As ciladas do trauma: considerações sobre história e poesia nos anos 1970”, texto que integra o livro *O que resta da ditadura*, retoma a questão. Mesmo colocando uma nota de rodapé explicando que utilizou o texto que consta em *Os últimos dias de paupéria*, no verso “está vetado qualquer movimento”, ela transcreve “está vetado todo movimento” (VIEIRA, 2010, p. 151), sendo que em nenhuma das duas versões há esse verso. Já a cantora Cláudia Simone, em gravação no Soundcloud⁹², dá a uma canção o nome de “literato cantabile”, numa colagem dos versos sem necessariamente seguir uma ou outra versão, compondo a sua própria.

Assim como faz André Bueno (2005, p. 178), vamos utilizar os versos que constam nos originais e no livro *Os últimos dias de paupéria* (TORQUATO, 1982, p. 392). Afinal, são aqueles que se apresentam aos leitores com o título “literato cantabile”. O diálogo com versos de outras versões será viável numa tentativa de entender a razão da recusa ou da substituição

⁹¹ Em 16 de novembro de 1971, Torquato Neto publicou crônica com mesmo título, mais uma vez incitando o leitor a ocupar espaços, não trair suas crenças e resistir. TORQUATO NETO, 2004b, p. 304-306.

⁹² A canção pode ser ouvida em: <https://soundcloud.com/cl-udia-simone/literato-cantabile>.

de alguns versos ou palavras. Talvez os estudiosos sejam tentados a cair na cilada das palavras que foram caladas, modificadas, excluídas pelo poeta, nessa busca pelos sentidos que guardam seus versos, o que confirma o pensamento torquatiano de que as palavras são cheias de artimanhas (TORQUATO NETO, 2004a, p. 173).

Fazer a leitura desse poema é uma forma de reativar o debate dos nossos traumas e poder verificar como a arte consegue representar, recriar e reorganizar as posturas individuais e coletivas, assim como perceber, na atitude do poeta, que continuar escrevendo era uma maneira de transgredir os limites impostos, mesmo entendendo que, por mais que escrevesse, seus textos não alcançariam com exatidão o que o outro considerasse a verdade.

Segundo Jaime Ginzburg, as perdas aumentam a impossibilidade de experiências plenas. Na procura por uma forma de elaboração, o poeta escapa de representações totalizantes e explora os impactos traumáticos sem sínteses conciliatórias. Nessa perspectiva melancólica em que a derrota se anuncia e não se pode determinar uma expectativa de completude, a situação incerta e de risco é constitutiva do sujeito e daquilo que produz como “elementos de uma experiência profundamente atingida pela atrofia da liberdade e pela contenção de impulsos emancipatórios” (GINZBURG, 2012, p. 296, 300). Por esse viés, penetramos nos versos do poema:

“literato cantabile”

agora não se fala mais
toda palavra guarda uma cilada
e qualquer gesto pode ser o fim
do seu início
agora não se fala nada
e tudo é transparente em cada forma
qualquer palavra é um gesto
e em minha orla
os pássaros de sempre cantam assim,
do precipício:

a guerra acabou
quem perdeu agradeça
a quem ganhou.
não se fala. não é permitido
mudar de ideia. é proibido.
não se permite nunca mais olhares
tensões de cismas crises e outros tempos
está vetado qualquer movimento
do corpo ou onde quer que alhures.
toda palavra envolve o precipício
e os literatos foram todos para o hospício.
e não se sabe nunca mais do mim. agora o nunca.
agora não se fala nada, sim. fim. a guerra
acabou
e quem perdeu agradeça a quem ganhou.
(TORQUATO, 1982, p. 392).

O título traz uma série de nuances. A palavra “literato”, que significa escritor, também denota aquele que é culto, sábio, que tem o conhecimento das palavras. A esse reconhecimento do saber literário é acrescida uma característica musical: “cantabile”.

Essa expressão já havia sido utilizada no poema “Explicação do fato”, na segunda parte: “Também/tenho uma noite em mim tão escura/que nela me confundo e paro/e em adágio cantabile/pronuncio as palavras da nênia ao meu defunto”. O termo musical “cantabile”, que significa literalmente “cantável”, pode ser associado ao andamento em que se toca com proximidade à voz humana ou um movimento mais lento e de forma mais livre. O canto que aparece em “Explicação do fato” é reconhecido como moderadamente lento – adágio – propício para a expressão de dor em uma “nênia”, canto fúnebre entoado pelo eu-lírico.

Os andamentos especificam a velocidade da execução dos compassos. Ao lado disso, alguns adjetivos ajudam para que o andamento dê o que se chama “colorido” da música, indicando ao intérprete também matizes de emoção. Andamentos mais rápidos transmitem mais alegria – andante, allegro ou presto –, enquanto andamentos mais lentos podem transmitir sentimentos mais melancólicos – adágio, lento ou grave.

O termo que mais se aproxima dos sons da palavra “literato” é o “moderato”, aquele andamento que não é nem rápido nem lento (moderadamente), indicando equilíbrio. O uso de da expressão “literato” unida à “cantabile”, a priori, parece indicar que o canto dos literatos será apresentado de forma harmoniosa. No entanto, ao fazer a leitura do primeiro verso essa possibilidade começa a esvanecer.

agora não se fala mais

O verso é marcado pelo uso de três advérbios que modificam o sentido do verbo “falar”, determinando as circunstâncias do processo verbal, indicando uma mudança de atitude. “Agora” é advérbio de marcação do presente, mas de algo que se tornou assim recentemente. “Mais”, neste caso, assinala a anulação, interrupção do ato de falar, reforçando os sentidos da palavra “não” e a ideia de que isso se deu há pouco tempo.

A palavra “se”, como índice de indeterminação do sujeito, também acompanha o verbo “falar”, que neste verso está funcionando como intransitivo – não permitindo o uso da voz passiva. Sendo o sujeito indeterminado, reconhecemos que essa ausência de ação vale para qualquer um, não é algo voltado para um indivíduo apenas.

As palavras “se” e “mais”, a partir do som do /s/ – fricativo alveolar surdo, ou seja, aquela consoante que “chia” e apresenta sons sibilantes, geralmente intensos, o que justifica seu uso para chamar atenção de alguém – apontam para a onomatopeia representativa do pedido para se calar: “shhh”, que vai se repetindo ao longo da estrofe nas palavras “cilada”, “seu”,

“início”, “transparente”, “gesto”, “pássaros”, “os”, “sempre”, “assim”, “precipício”, dando prosseguimento ao canto do silêncio.

agora não se fala nada

Aparentemente igual, neste verso os advérbios “agora” e “não” aparecem com a mesma função que o anterior, porém, o verbo “falar” se apresenta como transitivo direto, tendo como sujeito o pronome indefinido “nada”, significando “coisa alguma” e o “se” funcionando como partícula apassivadora (nada se fala). Se passarmos essa oração para a voz passiva analítica, teremos “nada é falado (por alguém)”. O agente da ação não vem expresso. Se no primeiro verso o sujeito é indeterminado, neste, apesar de haver um sujeito (paciente), continua havendo uma indefinição de quem está proibido de falar, havendo um apagamento do sujeito. Há uma reiteração do início do poema, mas o gesto (o verso) já não é o mesmo, ainda que o silenciamento tenha permanecido.

toda palavra guarda uma cilada

qualquer palavra é um gesto

A armadilha da palavra é ser também gesto, e por esse viés, a palavra também é ação. Os pronomes indefinidos “toda” e “qualquer” apresentam-se como sinônimos, envolvendo a totalidade das palavras e, portanto, dos gestos. A imprecisão se verifica na constatação de que palavra equivale a gesto, uma vez que utiliza um presente durativo, para um fato incontestável (“qualquer palavra é um gesto”). Essas relações entre a palavra, o gesto e a cilada aparecem em outros textos de Torquato, mais ou menos da mesma época.

Quando eu recito ou quando eu a escrevo, uma palavra – um mundo poluído – explode comigo & logo os estilhaços desse corpo arreventado, retalhado em lascas de corte & fogo & morte, espalham imprevisíveis significados ao redor de mim: informação. Informação: há palavras que estão no dicionário & outras que eu posso inverter, inventar. Todas elas juntas & à minha disposição, aparentemente limpas, estão imundas & transformaram-se, tanto tempo, num amontoado de ciladas. Uma palavra é mais que uma palavra, além de uma cilada. Elas estão no mundo como está o mundo & portanto as palavras explodem, bombardeadas. Agora não se fala nada, um som é um gesto, cuidado (TORQUATO, 2004a, p. 311).

Nesse trecho do texto “Marcha à revisão”, parece não ser possível dissociar a palavra e o gesto, feitos em fragmentos (estilhaços) de um código que pode libertar e aprisionar ao mesmo tempo, e por isso, a cilada. O texto traz termos muito próximos do campo semântico da guerra: explode, corpo arreventado, fogo, morte, bombardeadas. E remete diretamente ao verso de “literato cantabile”: “Agora não se fala nada, um som é um gesto, cuidado”. O poeta vê a linguagem em crise assim como a civilização, ou seja, a crise da linguagem não é representação da derrocada, é a própria derrocada. Na continuação desse mesmo texto, Torquato vê na palavra executada uma “sintaxe de guerra fria”, que adia, mas não exclui o combate, e se define como “um conceito dividido” (TORQUATO, 2004a, p. 312).

Em escritos que compõem um de seus cadernos, também denominado “Let’s play that”, essa relação com a linguagem como código de guerra e opressão continua:

Assim
 Era um rapaz de 25 anos.
 Arranjou um jeitinho pra viver e logo depois não deu certo e, logo depois, não deu certo. Para bom entendedor: meia palavra basta?
 Meia palavra, basta?
 [...]
 Meia palavra basta. agora não se fala mais: cada palavra, bicho, é uma forma poliédrica infinita e transparente, saca? E cada gesto pode ser o zero, o ponto final, o supragrilo, o que está solto, a morte (TORQUATO, 2004a, p. 301).

Nesse texto dividido em quatro partes, algumas altamente cifradas, o autor indica que muito deve ser feito para mudar o estado das coisas, mas ninguém pode fazer. Questiona se aqueles que não dominam a linguagem ficam loucos e retoma a discussão sobre o poder das palavras e do gesto que leva à morte, remetendo aos versos de “literato cantabile”: “e qualquer gesto pode ser o fim/do seu início”.

Na outra versão, esse verso denota uma certeza, marcada pelo verbo no presente do indicativo: “e qualquer gesto é o fim”. Acreditamos que a escolha da conjugação perifrástica para a versão final de “literato cantabile”, em que os verbos desempenham papel equivalente ao de um verbo só, e o auxiliar modal dando noção de incerteza (pode), exprima potencialidade ou necessidade de que determinado processo se realize ou não: é possível que qualquer gesto seja o fim, se aproximando mais do modo subjuntivo do que do indicativo. Isso contribui para a construção de sentido que expressa medo, dúvidas, impossibilidade de dizer e agir.

e qualquer gesto pode ser o fim
 do seu início

O encadeamento sintático entre um verso e outro, em que as palavras “fim” e “início” terminam os versos, assinala que, mesmo antes de se concretizar, o gesto é interrompido. Difere do pensamento cíclico de que o fim pode ser o início de outra coisa, como uma ideia de esperança. Não há passagem da frustração para a certeza, ou da angústia para a fé. Qualquer coisa que se faça pode ser paralisada de forma abrupta, ou cortada no meio (“meia palavra, basta?”), assim como ocorre com os versos, pois mesmo findando com a palavra “início”, essa atitude está fadada ao término.

agora não se fala nada
 e tudo é transparente em cada forma

O pronome indefinido “tudo” se opõe à palavra “nada” do verso anterior, apontando para uma totalidade, contudo, esta não indica nitidez ou decifração possível, pois a ausência de opacidade das formas, sendo vista cada palavra como “uma forma poliédrica infinita e transparente”, traz em si tantas faces, tantos modos de expressão que a ideia de método e modelo

se deteriora e essa profusão da forma que deixa ver “imprevisíveis significados” coopera não para a expressão mais límpida, porque elas estão todas disponíveis, mas inutilizadas já que não se pode falar. Sendo assim, as palavras “são armas mortas, ruínas, palavras arrebetadas” (TORQUATO, 2004a, p. 312).

qualquer palavra é um gesto
e em minha orla
os pássaros de sempre cantam assim,
do precipício:

Após muitos versos com sujeito indeterminado ou indefinições de quem pratica a ação ou melhor, de quem não pode praticar, surge uma relação direta à primeira pessoa, “minha”, e um sujeito determinado, “os pássaros”. É indicado um lugar onde ainda se pode cantar, mas podemos observar que “orla” denota a beira, a margem. E não são os literatos que cantam como indica no título, são os pássaros. Além disso, parece haver uma repetição, pois são os pássaros de sempre. Até esses versos não havia pontuação. Porém, no verso “os pássaros de sempre cantam assim,” após a vírgula, há a marcação específica do lugar de origem, o abismo apresentado como “precipício”, palavra que figura como representação da ruína e da desgraça que se segue após os dois pontos.

Enquanto na primeira estrofe os verbos se apresentam todos no presente (fala, guarda, pode, é, cantam), a segunda estrofe apresenta um fato ocorrido anterior ao atual e que foi totalmente terminado:

a guerra acabou
quem perdeu agradeça
a quem ganhou.

Não há caminho e ainda é aconselhável ao perdedor agradecer. Assim como não fica definido quem não pode falar, também não se pronuncia quem é o vencedor da guerra, confirmando a impossibilidade de clareza na expressão por meio da linguagem.

A guerra aparece como símbolo maior da violência, capaz de fundamentar os atos mais brutais, já que nela se utiliza o máximo da força para a submissão total do outro – o inimigo vencido. Se a guerra acabou, tudo deveria ser normalizado; mas não é o que ocorre. Continua sem nada poder e ainda pior. Qualquer atitude revolucionária ficou no passado, não trouxe avanço ou prosperidade. Torquato Neto põe em dúvida a posição do perdedor. Mais do que ironia, revela no seu poema um pensamento sobre a relação com os argumentos para a violência.

Não será mais necessário o uso dos mesmos meios violentos pois acabou. O uso da violência como explicação para findar com a violência não é agregado pelo poeta ao seu discurso (“agora. o fim”). No entanto, sem ela – uma vez que a guerra acabou – também não se mostrou meio de obter a evolução, o que deixa o leitor diante de uma aporia.

Não existindo um caminho a trilhar – o que se mostra ao sujeito é o abismo –, não há subjetividade a ser reconstituída, por isso a violência já não valeria a pena. Por outro lado, ela se presentifica nas formas, porque mesmo sem a guerra ela perdura, sem redenção, muito menos como superação ao precipício.

não se fala
 não é permitido mudar de ideia
 mudar de ideia é proibido
 não se permite nunca mais olhares
 está vetado qualquer movimento

Repito aqui os versos sem seguir a sua construção original e, portanto, sua pontuação, para ressaltar como é construída a ideia de privação, a partir da repetição da palavra não, dos vocábulos “proibido” e “vetado”, além da expressão “nunca mais”, indicando a impossibilidade permanente. Ainda, atentando para a pontuação desse trecho, a forma de expressar o que Beatriz Vieira chamou de “impossibilidade de construir sentido coerente para o horror experimentado e transmitir ao outro o que sofre” (VIEIRA, 2010, p. 156) pode ser verificado nesses pontos que aparecem no meio dos versos, truncando a comunicabilidade. O contrário também leva à mesma construção desconcertada em que um verso emenda no outro, agora sem pontuação alguma:

não se permite nunca mais olhares
 tensões de cismas crises e outros tempos
 está vetado qualquer movimento
 do corpo ou onde quer que alhures.

A ausência de saídas é enfatizada nestes versos. Atitudes que induzem à mudança também não são permitidas. Sequer a angústia, a dúvida e o desequilíbrio têm espaço nesse ambiente de derrota. Tampouco outras oportunidades para viver ou realizar outras coisas, em outra parte; há a imobilidade de comandar itinerários, numa expressão que não se restringe ao individual.

Pronomes indefinidos, sujeitos indeterminados, pontuações bruscas vão recriando o impessoal (ou o outro) que parece tomar conta do espaço pessoal, que aparece apenas duas vezes – em minha orla/ e não se sabe nunca mais do mim – como sobrevivente no espaço do poema, um espaço de silêncio e derrota, assim como os corpos exilados no hospício.

toda palavra envolve o precipício
 e os literatos foram todos para o hospício.

Novamente os versos expõem ideias que aparecem em outros textos do poeta, numa trama que enfatiza pela repetição da expressão, com algumas nuances e, às vezes, usando as mesmas palavras, ocorrendo um diálogo não só com outros autores e textos, mas com os seus

próprios textos, encadeando internamente os cacos de linguagem que sobram do caos. Há uma persistência em manifestar a “palavra calada”, mais do que enfoque ao silêncio como um componente de orientação, sendo consequência disso.

*Sem pé nem cabeça. O filho bebia vinho e pra não beber mais vinho foi mandado para o hospício onde lhe deram uma impregnação. Foi com um grande amigo meu e não pode mais se repetir.

*O médico pediu: deixa eu ler os teus poemas. Esse outro grande amigo meu levou os poemas para o médico julgar. O médico achou a linguagem “totalmente fragmentada” e, para que ele voltasse a escrever como muito antigamente se fazia, mandou interná-lo e impregnou a sua célula nervosa. Crítica literária (TORQUATO, 2004b, p. 320, 321).

f) A virtude
 mais o vício: início da
 MINHA
 transa, início fácil, termino:
 “como dois mais dois são cinco”
 Como Deus é precipício
 (durma) nem o hospício
 é refúgio. Fuja.
 (TORQUATO, 2004a, p. 171).

O poeta é a mãe das artes
 e das manhas em geral. Alô poesia:
 os poetas do país, no carnaval,
 têm a palavra calada
 pelas doenças do mal.
 (TORQUATO, 2004a, p. 173).

O primeiro trecho é da crônica de 04 de dezembro de 1971, intitulada “miedo de perder-te”. Torquato Neto, sem definir quem exatamente e quando, indicando apenas que os fatos se passaram com amigos, traz relações de pessoas com o ambiente de clausura, por motivos pouco lógicos. Característico da época, a internação era também uma forma de castigo e repressão e qualquer movimento pouco comum era considerado caso de internação. O alcoolismo, por exemplo, era tratado nos hospícios, haja vista as vezes em que o próprio Torquato foi internado. De qualquer das maneiras, o segundo caso exposto é ainda menos provável, já que se trata de não seguir os padrões esperados da linguagem e por consequência de tal ato, ser exposto aos ditames da psiquiatria que não absorve os pensamentos díspares e fragmentados.

O hospício é o local em que a violência é instituída como se fosse possível justificar os atos de silenciamento e invisibilidade do sujeito, apresentando o poder do lado não de quem tem o conhecimento, mas da ditadura de um tipo de lógica discursiva. A crítica literária para a qual nos remete Torquato diz respeito às armadilhas (ciladas) do mundo moderno nas mãos dos psiquiatras, numa relação entre o oprimido e o opressor – os literatos e os críticos, o Estado e o povo.

O ambiente em que se cala o pensamento fragmentário – em estilhaços – representa um policiamento das ideias, que beira a tortura psicológica, gerando um discurso do silêncio. Assim, seria preciso uma linguagem (um gesto) que fosse para o campo de batalha contra essa dissolução da experiência.

Os dois fragmentos seguintes, incluídos entre os poemas *Do lado de dentro*, parecem respostas ao “fim do seu início”, indicando as relações entre precipício e hospício, diretamente em cena nos versos de “literato cantabile”. O precipício, visto como a profundidade e o imperscrutável, pode se relacionar àquilo de que não se alcançam os limites, por ser desconhecido, da mesma forma que é a figura de Deus no Velho Testamento. Além disso, uma das qualidades de Deus é a inexistência de um corpo. Aqui pensando no Deus da Bíblia, ao se fazer presente, é por meio da voz que o faz, por exemplo, a Moisés e a Abraão. Se a palavra é precipício e qualquer movimento do corpo está vetado, é sentida na construção de seu poema o amargo sabor da impotência.

Quando o poeta escreve “Estou tentando, e percebam, escrever sobre o que deveria estar fazendo, mas castrado, não faço” (TORQUATO, 2004a, p. 303), dá indícios da imposição que vem do lado externo. A ação propriamente não se dá, no entanto, o gesto de continuar escrevendo representa uma luta ainda contra o abismo, uma espécie de fixação (marca) e permanência assegurada ao menos daquilo que ainda se podia por meio de papel e tinta. O que poderia parecer uma descrença no trabalho de criação literária, essa implosão da linguagem em estilhaços, é ela mesma, por meio dessa recusa, nesse espaço, uma produção que estimula sua manifestação. E com isso, Torquato Neto manifesta a problemática que envolve não só a questão externa como a interna.

Era preciso destruir o que havia de miséria no corpo, por questões individuais, mas também por causa daquilo que o incluía numa sociedade, em que os preceitos de liberdade e experimentação estavam cada vez mais restritos e não tinham uma função efetiva para modificar a existência instituída.

Situamos aqui o estudo da obra de Artaud, feito por Ana Kiffer, a partir das relações entre o corpo e sua escrita nos âmbitos estético e político, para ajudar a expandir a ideia de “gesto” nos textos de Torquato Neto, uma vez que, para Artaud, os limites da sensibilidade do outro impossibilitam conjugar a expressão criadora.

Ao reconhecer que os outros não “sofriam na carne”⁹³ as mesmas coisas que ele sofria, Artaud reconhece uma armadilha (*coup monté*), para a qual Torquato Neto também chama a

⁹³ “O fato é que eles não sofrem o que eu sofro, não apenas no espírito, mas na carne e na alma de todos os dias” (ARTAUD, 1994, p. 41).

atenção. Por isso, segundo Ana Kiffer, essa linguagem que se constrói por estilhaços, em que a palavra e o gesto se aproximam, não se configura apenas como silêncio simplesmente, é também uma “fratura” para a qual é necessária uma recomposição. “Não se trata absolutamente da impossibilidade de materializar um pensamento furtivo em palavras, mas de construir uma linguagem passível de suportar a sua própria fratura (KIFFER, 2016, p. 51).

Se, em Artaud, “o corpo do homem sufoca antes de começar a respirar”, nos escritos de Torquato Neto podemos ver, de maneira similar, essa fratura da linguagem sentida no próprio corpo, menos numa busca por se refazer e mais numa potência de agregar seu esforço poético à batalha com a privação de forças. Possivelmente, essa composição do precipício, em que vai arranjando as palavras pela reiteração das mesmas ou de sinônimos, seja a maneira encontrada para acentuar sua poética.

A suposta descrença na criação literária é desfeita pelo ato de continuar escrevendo, como uma permanente postura contestatória, que alarga os limites da linguagem, o que talvez o tenha levado ainda mais para o cinema e suas performances por meio da sétima arte, ou mesmo suas incursões no ambiente dos jornais, para “ganhar a vida” e como ambiente de resistência. A relação entre corpo (gesto) e palavra não se aplicam como equilíbrio e não se pode mais “ser”, então o que se tem é a “medida do impossível”, a reinvenção da palavra em estilhaços de ser e de dor, reivindicando um lugar além do abismo, mesmo ciente das perdas e ausências de espaço para uma experiência livre.

Da impossibilidade de dizer/agir surge a poesia, mesmo que permaneça a tensão sem saída. E se não há saída, o próprio poema se faz resposta. A dificuldade de salvação é central na escrita de quem já não pode falar ou se mover. Nesse sentido, as repetições e reiterações presentes no poema, na reescrita, nas versões e no tema da “palavra calada”, permitem alcançar o esforço insistente em resistir ao fim da guerra, numa atmosfera opressiva característica do mundo melancólico existente.

Os versos que indicam a derrota, no fim do seu início, são ainda um jeito de se opor aos infortúnios do seu tempo. A negativa apresentada no todo de “literato cantabile” traduz aquilo que ecoa de uma condição social também negativa. No impulso último de trazer as impossibilidades de ação ao seu fazer poético, Torquato Neto aponta para um declínio do espaço de atividade (movimento) do sujeito que se liga diretamente ao cancelamento da atuação nos espaços sociais e no campo da história recente brasileira. Sendo assim, a negatividade e a melancolia dos seus versos no poema representam ainda uma atitude de enfrentamento. O entrave da palavra impede o gesto e o embate é inútil, mas é justamente dessa tensão entre o dizer e o não poder dizer que acontece a poesia.

A transparência vem como qualidade do que não é ambíguo, no entanto, demonstra exatamente o contrário, uma vez que a palavra traz em si a cilada, ou seja, o embuste, o engano. Ao sujeito também a presença foi suprimida, haja vista os pronomes indefinidos que povoam os versos, aparecendo relação à primeira pessoa apenas nos pronomes “minha” e “mim”.

O poema se antecipa no título e a opacidade se mostra mesmo que a transparência se presentifique em palavra. Ela não se propaga, mas o que ecoa na forma do poema é o “não”, o silêncio, que propõe dar à vista os obstáculos. O lugar da subjetividade é amputado pela impossibilidade de fala.

Se há obstáculo na expressão pela linguagem, há também uma obstrução do sujeito e suas relações com o ambiente externo. O canto mudo e preso nos corredores do hospício, a dor, as tensões, as crises ficam expostas – transparentes – o que marca precisamente o olhar que lança o poeta sobre as questões que envolvem a expressão impossível. A composição do poema, junto ao entrave da comunicabilidade, apresenta ao leitor o conflito entre o canto e a mudez. Aqui, nos parece que o tom negativo reverbera muito do que configura a forma poética do lado de dentro e o mundo de torturas e armadilhas do lado de fora.

CONCLUSÃO

9 – Ponto final: pra nem me referir a níveis mais largos ou mais profundos de percepção, mesmo sem sair do campo da colocação da produção, a Inteligência é uma energia limitada – a Inteligência não pode muito; é preciso PIQUE, resistência ao desgaste, ao estraçalhamento, à devagareza, ao medo, ao (t)acanhamento, etc etc etc etc etc etc
(Waly Salomão, *Navilouca*)

eu sou como eu sou
pronomes
pessoal intransferível
do homem que iniciei
na medida do impossível

eu sou como eu sou
agora
sem grandes segredos dentes
sem novos segredos dentes
nesta hora

eu sou como eu sou
presente
desferrolhado indecente
feito um pedaço de mim

eu sou como eu sou
vidente
e vivo tranquilamente
todas as horas do fim.
(Torquato Neto, “Cogito”)

Parece-nos que a obra de Torquato nunca termina o que tem para dizer, proporcionando aos leitores e pesquisadores experiências diversas. A alguns vão encantar o amor, a ternura, os acasos felizes, a promessa; a outros, a forma de expressar a violência, a dor e a mudez impostas, “a noite da noite escura”.

Entendemos que a sombra imensa do Romantismo, com seus intermináveis epígonos, possa estar entre as raízes dessa poesia. Mas, como galho florido dessa árvore – para usar a metáfora trazida por Alfredo Bosi em seu texto “Poesia-resistência” (2000) – a poética de Torquato Neto permanece na maior parte do tempo denunciando as sombras opressoras, de modo que esse galho oblíquo denuncia sobretudo a dificuldade de a árvore sobreviver sob o ar rarefeito da História. Justamente é essa resistência ao meio hostil, o que mais seduz na letra de Torquato, mesmo que nos vejamos obrigados a reconhecer o fato de que as raízes que lhe sustentam na árvore da poesia foram fincadas em solos regados pela utopia, e, assim, pela

esperança. A poesia esperançosa foi, nessa altura da história brasileira, empurrada para o silêncio. A partir dessa subtração do direito de expressão, buscamos quais as formas encontradas pelo poeta para não deixar a página em branco e a vida num estado de radical mudez.

A certa altura, a obra de Torquato sinaliza para a ausência de caminhos; o sujeito lírico caminha sem saber para onde, consciente da ausência de promessas. Somente o presente existe. Por isso mesmo, o compromisso com a amada é apenas enquanto houver aquele segundo do encontro (“Coisa linda nesse mundo/É sair por um segundo/e te encontrar por aí”). Se somente o agora é possível, tanto a violência representada pela “navalha” quanto o amor junto ao corpo manso são facetas de uma mesma resistência.

Poderíamos supor que, havendo o encontro e nele o átimo de lindeza, a felicidade não é impossível. Mesmo nos tempos vividos por Torquato, o instante vital impunha-se contra a rede de opressões. No entanto, trata-se de uma curva nessa rua abandonada. É acaso, quando a utopia já se retraiu. A sua poesia flerta com o sonho em algum momento, porém caiu na desesperança, numa quase distopia, potencializada pelos acontecimentos e pela incapacidade geral de superar a dor.

O poeta não recusa o presente em prol de um futuro, desejoso de aurora (“as teias tecidas abrem sempre uma ferida”). Ele não é profético, tampouco apocalíptico. Percebe um presente ruim, mas não se deixa paralisar. Provoca e convoca para o presente. Em “O homem que deve morrer” um dos versos é “A promessa é viver”.

Nem o amanhã de “Apesar de você”, nem uma flor brotando do impossível chão. Com exceções, entre elas “Louvação”, com Gilberto Gil (“Louvo o jardim que se planta/Pra ver crescer a roseira”) e “Rancho da rosa encarnada” (“Cantamos as flores”), composição em parceria com Geraldo Vandré, na poesia de Torquato Neto não há flores. Há cidade e rua desertas. O caminho é solitário. A afirmação existe para o fim. Há fragilidade intensa nessa sobrevivência fragmentada, que não aciona a vontade de outra existência. No entanto, ele traz, em seus versos, aquela vivência imposta contra a qual valia a pena lutar.

Quando o poeta chama o leitor para “ocupar espaços”, ele o convida a ir contra o regime de governo imposto; ele desejou uma resistência coletiva, um pacto feito no processo da leitura contra os discursos dominantes, contra a censura, contra o silenciamento. O que resta do discurso utópico é talvez esse apelo à comunidade de leitores, de ouvintes, esse chamado à participação. Nesse sentido, o artista apela para que o leitor reconheça a sina dos oprimidos, dando a eles a sua voz. Esse é o rastro maior da utopia, posto que não há, na poética de Torquato Neto, rota nitidamente traçada, ideologia esboçada para que seja possível alcançar um futuro

melhor (“agora é tarde (...)/o nosso amor mixou (...)/agora é na hora/agora é aqui (...)/e atrás dessa reticência queremos/quero viver”). O coletivo avulta de um chamado para cada indivíduo. O eu lírico clama pela vivência do instante vital, aqui e agora. Era urgente deixar livre a pulsão vital que conseguisse emergir como uma clareira em floresta sombria. Essa era a grande resistência e é também um rastro utópico.

Em uma obra como a do poeta em que a arte não funciona como colaboracionista do sistema em vigor, e sempre mantém seu caráter marginal, nos interessa sua busca pelo “modo historicamente possível de a poesia existir no interior” desse processo violento e, assim, abrir possibilidades para que nós vislumbremos “o ser da poesia” (BOSI, 2000) de Torquato Neto.

Também por isso, a melancolia é um elemento formador dessa poética que se firmou numa condição periférica, tentando não se submeter ao sistema, pois não se encaixava nas suas convenções. Ao se mostrar como uma via de terceira margem, as perdas não se convertem em redenção e o fracasso é apresentado como compreensão do contexto em que está inserido. Ao não vislumbrar saídas, tampouco cai na apatia; faz de sua instabilidade uma força para criações que apontam para diversas frentes de ação. Assim sendo, o que poderia ser apenas desânimo penoso, converte-se em uma possibilidade de o sujeito sustentar-se, ou ainda, o sofrimento é um mecanismo de defesa sem o qual a existência seria insuportável.

A melancolia por esse viés, como reconhecimento da tristeza e da angústia, não deve ser abolida. Ela constitui o ser e a forma que se traduzem em arte literária. Por meio da intervenção da palavra, a poética vai acomodando diversas tentativas de superação, sempre fadadas ao fracasso, paradoxal, uma vez que as tentativas não se findam nem mesmo com o silenciamento expresso também pela palavra; ou seja, a luta com a palavra é um processo de mobilização para enfrentamento da “existência desvitalizada”, como diz Júlia Kristeva (1989).

Os versos de Torquato Neto promovem muitas vezes a desconstrução da linearidade, sem prognósticos e ideias de progresso, o que impulsiona para um reconhecimento das suas limitações e uma virada crítica diante do presente. Por isso, a “palavra calada” surge como um elemento de referência, aparecendo em vários textos, como um artifício para potencializar o uso dessa expressão e suas variantes no que podemos chamar de intratextualidade, articulando os fragmentos que enfocam o silêncio, apresentando textos que se formam entre o que pode ser falado e o que está interdito.

Entender a melancolia como uma identidade ou elemento formador dessa poética é entender Torquato Neto como um *outsider* em condição periférica, mas que não se mostra convertendo suas perdas em redenção. O intuito é chamar a atenção para o outro. Mesmo que haja em certo momento a ausência de esperança, ele não se vitimiza.

O poeta se vê numa terra desolada, a sua poesia não ilumina magicamente o mundo, porém apresenta interesse pela realidade; ou melhor, o poeta se interessa pelo lugar e pela estatura do homem no mundo real. Nessa relação, montagem, fragmentação e fusão de gêneros, por exemplo, a crônica e a resenha, a canção popular e o poema, a prosa e a poesia se verificam como formas da modernidade presentes em sua obra. Também é possível observar o poeta que tanto fala de si, como aquele que se manifesta diante do leitor e também cria uma personagem dramática para dizer o que pode, lembrando “as três vozes da poesia”, de T. S. Eliot.

Torquato Neto se entrega à sua própria criação, desentranhando de uma letra a outra, de um poema ou crônica o próximo escrito, fazendo com que sua obra remeta a si mesmo. Era no imo das palavras que o poeta se encontrava, sentindo mais forte o chão que ele próprio pavimentava. Um chão melancólico que potencializava a madrugada, não como alvorecer, mas como hora noturna, a qual procuramos confrontá-lo à tradição dos poetas que, no Brasil, educaram-se pela noite. Além disso, foi possível reconhecer ambiguidades que essa imagem suscita principalmente nas letras de canção, condensando em alguns versos tensão entre utopia e melancolia.

A solidão do ser frente ao abismo de si próprio e sem ilusões de uma restauração da comunicabilidade com o outro expressam acima de tudo a sociedade em que essa poesia se externa. Ao deixar evidente a sua impotência diante da existência dilacerada e emudecida, sua especificidade torna-se ainda mais potente, já que seus conteúdos não se prendem apenas às experiências individuais, mas estão imersos nas relações sociais e históricas.

Torquato não publicou livro em vida, contudo, escrevia quase todo o tempo. Ninguém escreve apenas para guardar ou para mero desabafo íntimo. A escrita se fez insígnia. Ser lido difere de ser publicado. Ele comunicou sempre, até no momento da morte deixou uma mensagem.

Não reivindicou título de poeta, mas podemos dizer sem dúvidas que sua poética se sobrepôs à passagem do tempo e seus textos são lidos geração a geração, apreciados com o entusiasmo do contemporâneo, ligados também à nossa memória coletiva, não findando em si mesmos. Consideradas as contradições do sujeito e da época em que lhe coube viver, os textos de Torquato Neto foram vistos aqui como frutos das tensões e dos significados sociais, éticos e estéticos que, na sua recusa e insistência, ecoam até os nossos dias.

No prefácio do livro *Supercaos*, de Evelina Hoisel (1980), o crítico Silviano Santiago aponta que em alguns países a história social não avança, apenas marca o passo para frente e para trás. Agora, estamos na marcação do passo para trás. Retrocesso. Esperamos por aquele momento ao qual ele denomina de transitório, enquanto vivemos um período em que as

perspectivas de ação social e revolucionária da sociedade brasileira estão abaladas, repetindo algumas situações próximas àquelas vivenciadas nas décadas de 1960/70. Naquela época, produzir arte – poesia, música, crônica, cinema – se configurava como uma prática subversiva, de resistência, ainda que fosse diferente das práticas de guerrilha, criando rupturas no estabelecido.

O poeta promove uma fusão e contaminação da palavra com outros sistemas de comunicação, desfazendo as divisas entre os meios artísticos, modificando a ordenação dos valores culturais. Leva seu corpo e sua palavra para a rua, transmutando em coletividade, evocando o outro, desde o início, para a ocupação dos espaços. Resistir foi se rebelar contra o passado e contra o presente que permitiria o esquecimento. Talvez a negativa de publicar em livro fosse uma arma em fragmentos para mostrar que nada estava concluído; os conflitos não haviam sido superados, a penumbra permanecia e as cicatrizes não se revelavam porque as feridas ainda estavam abertas.

Nosso interesse foi de compreensão sobre a experiência do sujeito que se reduz ao silêncio e ao mesmo tempo luta com um impulso da palavra. Chamar a atenção para o indivíduo que não se filia a grupos e tende a não confirmar visão de futuro, enquanto fortalece as ideias coletivas e respeita os companheiros que não se deixavam abater. Escrever quando pouco se pode dizer é difícil, pois como afirma Jean Améry, “a palavra se cala ali onde a realidade se impõe de modo totalitário” (AMÉRY, 2013, p. 52). Por outro lado, é necessário falar sobre o que nos força ao silêncio.

Torquato Neto, em uma de suas crônicas, nos diz que Paulinho da Viola, ao falar de amor, estava fazendo muito mais política do que muitos que se diziam artistas engajados. Ao nos apresentar os pedaços do ser e a purgação de sua dor, o poeta nos leva à observação de uma obra altamente atrelada às relações entre arte e vida, mas também nos coloca frente a uma subjetividade inserida em práticas que interseccionam a dor do sujeito e o sofrimento político. E isso colabora para indagações permanentes das estruturas sociais e culturais. Não podemos deixar de notar que sua obra faz parte de um momento de declínio de um projeto político-social brasileiro que culminou em anos ditatoriais, seguindo a lógica mundial do século XX. Se Artaud entrelaça a literatura à impossibilidade de pensar, como demonstra Ana Kiffer, Torquato Neto tensiona sua escrita à impossibilidade do ser, “a medida do impossível”.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2006.

_____. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

_____. *Indústria cultural e sociedade*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ALAVARCE, Camila da Silva. *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. São Paulo: Editora Unesp/Cultura Acadêmica, 2009.

ALMEIDA, Laura Beatriz Fonseca de. *Um poeta na medida do impossível: trajetória de Torquato Neto*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2000.

AMÉRY, Jean. *Além do crime e castigo: tentativas de superação*. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

_____. *Boca de luar*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

ANDRADE, Mário de. Prefácio interessantíssimo. In: *Poesias Completas*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1987.

ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 6. ed. São Paulo: Globo, 1997.

_____. *A utopia antropofágica*. Rio de Janeiro: Globo, 1990.

_____. *Memórias sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

ANDRADE, Paulo. *Torquato Neto: uma poética de estilhaços*. São Paulo: Annablume, 2002.

ANJOS, Anay Oliveira dos. *A morte na obra de Torquato Neto: uma análise semiótica*. 2000. Dissertação (Mestrado) – FFLCH, Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Linguística, São Paulo, 2000.

ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Edição de bolso. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX*. São Paulo: Lacerda, 1998.

ARRIGUCCI JR, Davi. Fragmentos sobre a crônica. In: *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ARTAUD, Antonin. *Escritos de Antonin Artaud*. 3. ed. Organização Cláudio Willer. São Paulo: L&PM, 1986.

- ASSIS, Machado de. *Crônicas, crítica, poesia, teatro*. São Paulo: Cultrix, 1961.
- AVELAR, Idelber. *Figuras da violência*. Ensaios sobre narrativa, ética e música popular. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- BANDEIRA, Manuel. O círculo caucasiano de giz. In: *Quatro vozes*. Rio de Janeiro: Record, 1997a.
- _____. *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997b.
- _____. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BARBOSA, Marialva. *História cultural da imprensa: Brasil 1900-2000*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- BASUALDO, Carlos. (Org) *Tropicália*. Uma revolução na cultura brasileira (1967-1972). São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BECKER, Howard. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BENDER, Flora. *Crônica: história, teoria e prática*. São Paulo: Scipione, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*. Lisboa: Guimarães, 1993.
- BISCHOF, Betina. *Razão da recusa: um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Nankin, 2005.
- BOBBIO, Norberto. *Os intelectuais e o poder*. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.
- BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Viviana. Torquato Neto: “começa na lua cheia e termina antes do fim”. In: *Revista Literatura e Sociedade*, n. 19, 2014.

_____. *Poesia em risco: itinerários a partir dos anos 60*. 2011. Tese (Livre Docência) - FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

BRECHT, Bertolt. *A Santa Joana dos Matadouros*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BRITO, Antonio Carlos Ferreira de. *Não quero prosa*. Organização Vilma Arêas. Campinas: Unicamp, Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

BUENO, André. *Pássaro de fogo no Terceiro Mundo*. O poeta Torquato Neto e sua época. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

BURTON, Robert. *Anatomia da melancolia*. vol. 1. Paraná: Editora UFPR, 2011.

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

CALIXTO, Fabiano. *Um poeta não se faz com versos: tensões poéticas na obra de Torquato Neto*. 2012. Dissertação (Mestrado) - FFLCH, Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, São Paulo, 2012.

CÁMARA, Mario. *El caso Torquato Neto: diversos modos de ser vampiro en Brasil en los años setenta*. São Paulo: Lumme Editor, 2011.

CAMPOS, Augusto de. CAMPOS, Haroldo de. PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-60*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPOS, Paulo Mendes. Continho. In: *Para gostar de ler: crônicas*. 10. ed. São Paulo: Ática, 1987. v. 1.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

_____. *A educação pela noite*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. *Recortes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

_____. *Vários escritos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

_____. *Literatura e Sociedade*. 8. ed. São Paulo: Editora T. A. Queiroz; Publifolha, 2000.

CARVALHO, Carlos André. *Tropicalismo: Geleia Geral das vanguardas poéticas contemporâneas brasileiras*. Recife: UFPE, 2008.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005.

CÉSAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2001.

CHAMIE, Mário. O trópico entrópico da Tropicália. In: *A linguagem virtual*. São Paulo: Quiron, 1976.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. *Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

COELHO, Frederico; COHN, Sergio (Orgs.) *Tropicália*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

CONY, Carlos Heitor. *O ato e o fato*. O som e a fúria das crônicas contra o golpe de 1964. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

CORREA, José Guilherme. *Distopia & Sensibilidade e outros ensaios* (Edição do autor), 2006.

CRUZ, San Juan de la. *A noite escura da alma*. s/d.

CUNHA, Paulo José. *Perfume de resedá*. Teresina: Oficina da Palavra, 2009.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *Crime e castigo*. São Paulo: Ediouro PubliFolha, 1998.

DRONKE, Peter. *El alba*. La lírica en la Edad Media. Barcelona: Seix Barral, s/d.

DRUMOND, Maurício. *A política no jornalismo esportivo: o Jornal do Brasil e o Jornal dos Sports no dissídio esportivo dos anos 1930*. XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Curitiba, PR – 4 a 7 set 2009.

DUARTE, Rogério. *Encontros: Rogério Duarte*. Organização Sergio Cohn. Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

ECO, Umberto. O cômico e a regra. In: *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1962.

FAUSTINO, Mário. *O homem e sua hora e outros poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FAVARETTO, Celso F. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

- FISCHER, Luís Augusto. *Literatura brasileira: modos de usar*. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. *Microfísica do poder*. Org. e Trad. Roberto Machado. 16. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: CosacNaify, 2011.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: É Realizações, 2014.
- GALVÃO, Walnice. *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GIL, Gilberto. *Todas as letras: incluindo letras comentadas pelo compositor*. Organização Carlos Rennó. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores Associados, 2013.
- _____. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2012.
- GRANDO, Diego. *Tropicália: guia de interpretação*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2015.
- GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- HOISEL, Evelina. *Supercaos: os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1980.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *26 poetas hoje*. Antologia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.
- _____. *Impressões de viagem*. CPC, Vanguarda e desbunde 1960/70. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- KIFFER, Ana. *Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2016.
- KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza Forma, 1991.
- KRISTEVA, Julia. *Sol Negro*. Depressão e melancolia. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- KRUEL, Kenard. *Torquato Neto ou A carne seca é servida*. 3. ed. Teresina: Zodíaco, 2016.

LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade*. Imagens na poesia de Mário de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LANA, Jonas Sares. Rogério Duprat arranjador da Tropicália e o arranjo da canção Marginália II. In: *Revista Contemporânea – Dossiê Regimes Autoritários e Sociedades*, ano 3, n. 3, 2013.

LEON, Frei Luís de. *Cântico dos cânticos*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013.

LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. vol. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

LIMA, Mirella Márcia Longo Vieira. *Cenas de amor em romances do século XX*. Salvador: Quarteto, 2017.

_____. *Confidência mineira: o amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo/Campinas: Edusp/Pontes, 1995.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LUKÁCS, Georg. *Estética I: La peculiaridad de lo estético*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1982.

_____. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MACHADO, Gláucia Vieira. *Todas as horas do fim: sobre a poesia de Torquato Neto*. Maceió: Edufal, 2005.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONISIO, Ângela Paiva; MACHADO, Ana Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (Orgs.). *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002, p. 19-36.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. 8. ed. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

MIRA, Maria Celeste. *Circo Eletrônico: Sílvio Santos e o SBT*. São Paulo: Loyola/Olho D'Água, 1995.

MONTEIRO, André. *A ruptura do escorpião: ensaio sobre Torquato Neto e o mito da marginalidade*. São Paulo: Cone Sul, 1999.

MORAES, Vinícius de. *Antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MOTTA, Nelson. *Noites tropicais*. Solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NATALI, Marcos Piason. *A política da nostalgia*. Um estudo das formas do passado. São Paulo: Nankin, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich W. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Escala, 2013.

NOVAES, Adauto (Org.) *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos: autoanálise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

OITICICA, Hélio. *Encontros: Hélio Oiticica*. Organização César Oiticica Filho e Ingrid Vieira. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.

_____. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PALOMO, Victor Roberto da Cruz. *“Qui nem jiló”*: a saudade do lugar de origem. 2012. Dissertação (Mestrado) - FFLCH, Universidade São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa, São Paulo, 2012.

PAZ, Octávio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PRADO, Adélia. *Bagagem*. 27. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. 2. ed. São Paulo: Ibrasa, 1981.

QUINET, Antonio. *ArTorquato*: dramaturgia baseada na obra de Torquato Neto. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 1987.

SAID, Edward. *Humanismo e crítica democrática*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Representações do Intelectual: as conferências Reich de 1993*. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

_____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maria Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SALGADO, Roberta Camila. *Tropicália*. Poemas 1965-1967. Rio de Janeiro: Azogue, 2015.

SALOMÃO, Waly. *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

_____. *Paródia, paráfrase & cia*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). *As cem melhores crônicas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

SANTOS, Milton. *Por uma globalização: do pensamento único à consciência universal*. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. *Em defesa dos intelectuais*. Trad. Sérgio Góes de Paula. São Paulo: Ática, 1994.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

SCHWARZ, Roberto. Verdade tropical: um percurso do nosso tempo. In: *Martinha versus Lucrécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

_____. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos. A melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SIMÕES, André. A evolução da crônica como gênero nacional. In: *Revista Estação Literária*, Londrina, Vagão - volume 4, 2009. Disponível em:
<<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL4Art5.pdf>>. Acessado em: 17 jun 2016.

SIMON, Iumna; DANTAS, Vinícius. Poesia ruim, sociedade pior. In: *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, n. 12, p. 48-61, jun. 1985.

SIMON, Luiz Carlos Santos. Do jornal ao livro: a trajetória da crônica entre a polêmica e o sucesso. *Revista Temas & Matizes*, Cascavel, vol. 3, n. 5, 2004. Disponível em:
<<http://e-revista.unioeste.br/index.php/temasematizes/article/view/554>>. Acessado em: 17 jun 2016.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. São Paulo: L&PM Editores, 1986.

SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase*. John Donne, San Juan De La Cruz, Richard Wagner. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. *A melancolia diante do espelho*. Três leituras de Baudelaire. São Paulo: Editora 34, 2014.

SUSSEKIND, Flora. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In BASUALDO, Carlos. (Org) *Tropicália*. Uma revolução na cultura brasileira (1967-1972). São Paulo: Cosac Naify, 2007.

TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir Pinheiro (Orgs.) *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

TORQUATO NETO. *Juvenília*s. Teresina: UPJ Produções, 2012a.

_____. *O fato e a coisa*. Teresina: UPJ Produções, 2012b.

_____. *Torquatália*. Do lado de dentro. Organização Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004a.

_____. *Torquatália*. Geleia Geral. Organização Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004b.

_____. *Os últimos dias de paupéria*. 2. ed. Organização Ana Maria Silva de Araújo Duarte e Waly Salomão. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1982.

_____. *Os últimos dias de paupéria*. Organização Ana Maria Silva de Araújo Duarte e Waly Salomão. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VIEIRA, Beatriz Moraes. O cogito e os dentes. In: *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Organização Ida Alves e Célia Pedrosa. São Paulo: 7Letras, 2008.

VILLARI, Rafael Andrés. *Literatura e psicanálise*. Ernesto Sábato e a melancolia. Florianópolis: Ed. UFSC, 2002.

WISNIK, José Miguel. A gaia ciência. In: *Sem receita*. São Paulo: PubliFolha, 2009.

_____. Cajuína transcendental. In: *Sem receita*. São Paulo: PubliFolha, 2009.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.

ANEXOS

Transcrição de trechos do único registro de voz de Torquato Neto

Sobre os festivais:

Eu acho que as melhores coisas que apareceram em música popular no Brasil de uns três anos para cá apareceram em festival. Eu acho que quem transforma o festival não é a estação de televisão que patrocina nem nada. São os compositores, os intérpretes, que procuram maneiras novas de se apresentar, procuram sons cada dia mais novos pra mostrar no festival. O que eu acho sobre festival é isso basicamente.

Sobre sua origem:

Quando eu morava no Piauí, depois quando fui morar na Bahia, eu tinha 15 anos, por aí assim, 14, 15 anos. Nessa época, eu escrevia poesia, aqueles poemas de adolescentes, que a maior parte dos adolescentes escreve e tudo. Mas depois, parei. Quando vim morar no Rio, quando o Caetano, que eu já conhecia e tudo, e Gil, vieram para cá, foi aí nessa época que eu comecei a fazer letra de música.

Sobre poesia:

Eu posso dizer que, neste momento, na minha opinião, Caetano Veloso é o maior poeta do Brasil. Porque não é que ele seja mais poeta que Augusto de Campos ou Décio Pignatari, nada disso, não se trata disso. É que a poesia de Caetano em música é, atualmente, a mais importante do Brasil, ao meu ver. É a mais rica, a mais sugestiva, a que indica mais caminhos, e tudo. Neste sentido, eu acho que realmente poesia e música, hoje em dia no Brasil, essa poesia de música é um negócio da maior importância e deve ser uma preocupação básica de todo compositor.

Sobre Tropicalismo:

Eu acho que o grupo baiano deixou de folclorizar o folclore, o que não tem nada a ver. Uma vez, um crítico de música popular escreveu num jornal do Rio que tinha muita pena do grupo baiano porque o grupo baiano tinha abandonado o samba, mas o samba estava de braços abertos, e que o dia que o grupo baiano quisesse voltar para o samba, seria bem recebido. Eu acho isso da maior besteira. Eu acho incrível. Acho que nós nunca saímos do samba, nós só continuamos com ele. Não continuamos folclorizando o samba, não continuamos folclorizando o folclore da Bahia, o samba de roda, nem coisa nenhuma, nem todas as influências que as pessoas têm de música popular no Brasil durante sua formação, as mil maneiras de música popular. Eu acho que o nosso trabalho, hoje em dia, eu digo isso sem nenhum perigo de ser chamado de imodesto,

eu acho nosso trabalho importantíssimo pelo seguinte: porque é o que abre perspectivas. O Tropicalismo é um negócio abrangente, totalizante. Você pode fazer qualquer coisa, não tem que pedir a ninguém que fique toda hora definindo. Mas o que é Tropicalismo? Tropicalismo é você fazer, é o exercício de liberdade. Você pode dizer mil frases a respeito disso, e de fato nenhuma frase resolve. Você veja o nosso disco *Tropicália*, esse LP, lançado há alguns meses atrás, aquele LP, cada faixa dele é uma proposta musical inteiramente diferente da outra e das outras todas. Cada faixa daquele disco é uma proposta diferente, que eu não digo nova, mas diferente, é um negócio aberto. Então, neste sentido, você pode ver que tem uma música minha mesmo, “Geleia Geral”, que ela é inteiramente nordestina. Você pode ver o que eu falei antes de “Mamã Coragem” que é ligadíssima às coisas do Norte, agora com outra visão. Você pode ver músicas como “Miserere”, de Gil e Capinam, pelo amor de Deus, não pode ser mais brasileiro. Aliás com tudo que tem ali. Para que a gente viesse a fazer esse trabalho, a gente realmente não tinha condições de fazer, de estar fazendo um trabalho assim, se a gente não tivesse antes trabalhado com folclore, trabalhado com tudo. Sei lá enfim, nós não estamos mais folclorizando o folclore, só isso.

Sobre música:

Porque música é para vender, e é batata, não adianta, tem que vender, se não, não presta. Eu acho que esse negócio de música engajada, sei lá, tem bem uns três nãos que eu não penso em discutir isso, não gosto nem de falar, quem quiser que entenda o que a gente diz. Eu acho tudo muito simples, mas as pessoas concluem com tanto... “Caminhando e cantando e seguindo a canção”, seguindo mesmo, a canção lá na frente e eles atrás, seguindo a léguas de distância, anos de distância. Esse tipo de trabalho não me interessa nem um pouco.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yTdCid6sQz0>

Acervo Torquato Neto, Teresina, Piauí.

46
EXPLICAÇÃO DO FATO

I

Impossível envergonhá-me de ser homem.
Tenho rins e eles me dizem que estou vivo.
Obedeço a meus pés
e a ordem é seguir e não olhar a frente.
minúsculo vivente entre rinocerontes
me reconheço falho
e insisto.

noite alta madrugada
na cidade que me guarda
e esta cidade me mata
de saudade
é sempre assim
três da madrugada
minha alegria cansada
a mão fria, a mão gelada
toca bem de leve em mim

literato cantabile *SR*

UN

agora não se fala mais
tôda palavra guarda uma cilada
e qualquer gesto pode ser o fim
do seu início

agora não se fala nada
e tudo é transparente em cada forma
qualquer palavra é um gesto
e em minha orla

os pássaros de sempre cantam assim,
do precipício: *SR*

a guerra acabou

quem perdeu agradeça

a quem ganhou.

não se fala. não é permitido

mudar de idéia. é proibido.

não se permite nunca mais olhares

tensões de cismas crises e outros tempos

está vetado qualquer movimento

do corpo ou onde quer que alhures.

tôda palavra envolve o precipício


e os literatos foram todos para o hospício

e não se sabe nunca mais do mim. agora e nunca.

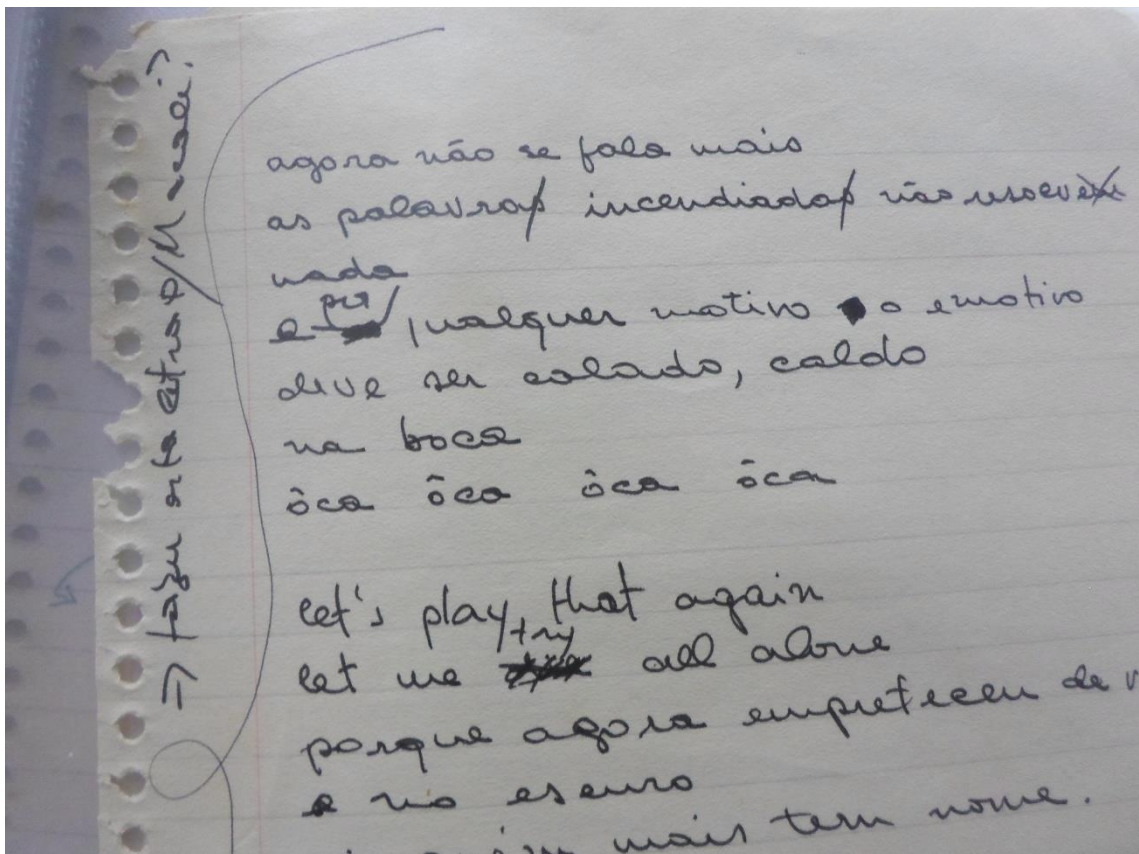
agora não se fala nada, sim. fim. a guerra
acabou

e quem perdeu agradeça a quem ganhou. *SR*

I
21.10 *SR*

		ENGEVIX S. A.	
		ESTUDOS E PROJETOS DE ENGENHARIA	
PROJ.		VISTO	
CALC.			
DES.		DATA	

coisa linda neste mundo
é sair por um segundo
e te encontrar por aí
pra fazer festa ou comício
com você perto de mim
na cidade em que me perco
na praça em que me resolvo
na noite da noite escura





Rua Torquato Neto, Bairro São Cristóvão, Teresina, Piauí.

