UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA

COMPARADA

FABIANO ANTONIO CALIXTO

**UM POETA NÃO SE FAZ COM VERSOS:
TENSÕES POÉTICAS NA OBRA DE TORQUATO NETO**

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação
em Teoria Literária e Literatura
Comparada do Departamento de Teoria
Literária e Literatura Comparada da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo para a
obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Zular.

São Paulo

2012

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Para Juliana Marks

AGRADECIMENTOS

Ao professor Roberto Zular, pela orientação precisa, pelas ótimas aulas, pela paciência & pelo diálogo sempre luminoso;

Aos professores José Miguel Wisnik, Murilo Marcondes de Moura, Vagner Camilo & Viviana Bosi, pelos ótimos cursos & pelas leituras e apontamentos pertinentes;

A Zhô Bertholini, amigo com quem não poucas vezes dividi o prazer da leitura/audição da obra de Torquato Neto;

Aos amigos do grupo de estudo de poética (Lucius, Fábio, Eduardo, Anderson & Livia), pelo diálogo poético;

A Luiz Mattos & todo o Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (USP), pela extrema gentileza & atenção com que sempre me trataram;

A meu pai, Antonio Calixto (*in memoriam*) & à minha mãe, Iracema Ferreira dos Santos, ao meu irmão, Antonio Calixto Jr., por tudo;

A Juliana Marks (*from her to eternity*), minha cúmplice, meu par na contramão, por estar sempre ao meu lado & por acreditar que isso tudo seria possível – ainda que na medida do impossível;

À CAPES, pela bolsa de mestrado que possibilitou a composição de todo o trabalho.

... nasci perto da morte
O meu nascente escureceu no ocaso

Sousândrade

RESUMO

Nesta dissertação de mestrado, procuro ler a obra de Torquato Neto através das tensões poéticas e políticas que a mesma engendra. Sua obra é construída num momento importante e ao mesmo tempo problemático da história brasileira, onde, entre outros aspectos, dá-se o processo de autonomia do campo literário (e cultural) brasileiro e, no campo político e social, vive-se uma ditadura militar. Ambas as circunstâncias compõem o turbulento painel criativo torquatiano. Do construtivismo anárquico, passando pelas dicotomias em jogo (vida/arte, política/poética, expressão/construção, matéria/material) e os deslocamentos e a instabilidade enunciativa, à resistência como forma máxima de expressão.

PALAVRAS-CHAVE: Torquato Neto, poesia, história, anos 1970, ditadura militar.

ABSTRACT

In this dissertation, I try to read the writings of Torquato Neto through the poetic and political tensions that it engenders. His work was built during an important yet problematic moment of Brazilian history, when occurred, among other factors, the process of autonomy of Brazilian literary (and cultural) field, and in the political and social fields people were living under a military dictatorship. Both conditions are responsible for the composition of the artist's turbulent and creative panel. From the anarchic constructivism, through the dichotomies at stake (life/art, politics/poetics, expression/construction, substance/materiality), displacement and enunciative instability, to the maximum resistance as a form of expression.

KEYWORDS: Torquato Neto, poetry, history, 1970's, military dictatorship.

ÍNDICE

Apresentação: Introglicerina	8
1. Um poeta não se faz com versos: para ser poeta tem que ser mais que poeta	14
1.2 Vida, paixão e banana do tropicalismo: um roteiro e dois manifestos	29
1.3 Sexta-feira 13: Geleia Geral & sangue show	38
2. Lado B: poesia	57
2.1 O poeta é a mãe da invenção	71
2.2 Todo dia é dia D pelas três da madrugada	81
2.3 Ágora: sem grandes segredos dantes	94
2.4 Infração-fratura: infratura	101
2.5 O corpo, a caligrafia, o poema	107
3. Almondegário ou Um guisado à conclusão	110
Bibliografia	119
Discografia	125

INTROGLICERINA

Do lado de fora

Mas, ora, escrever poesia já não é ativismo e resistência?

Ricardo Domeneck

Nesta dissertação de mestrado, procurarei ler a obra de Torquato Neto através das tensões poéticas (e políticas), dos deslocamentos e da instabilidade enunciativa que ela engendra.

Torquato Neto (1944-1972) não lançou nenhum livro em vida. Fato que, por si, dificultaria a análise se pensarmos em concretizá-la a partir da ideia clássica de conjunto fechado, definido (*corpus*). Toda a musculatura da obra torquatiana, portanto, se encontra estilhaçada, em escombros e, acredito, deve ser lida como práticas de escrita, ligadas por camadas de diferentes intensidades que se complementam. Por outro lado é justamente na (e da) aparência grotesca, desleixada e intempestiva, repleta de contradições duras, onde mora a força dos escritos: “as grandes obras de arte são aquelas que, em seus pontos mais problemáticos, acabam sendo felizes”¹. Em outras palavras, creio que a obra de Torquato Neto só se permite possibilidade de existência a partir da total ausência de um bloco unido, de uma organização sistematizada. Enviesada, ela se constrói destruindo, numa dialética que põe em ação, através da linguagem, como identidade de uma época convulsiva (política/poética, ética/estética), onde as contradições empíricas do sujeito espelham-se (e espalham-se) nas tensões de suas atividades (poéticas ou políticas). A obra se destrói para construir-se. Nesse sentido, a obra, aberta e estilhaçada, é um corpo fechado.

Sua obra surge na segunda metade dos conturbados e complexos anos de 1960. Logo após, no campo cultural brasileiro, do advento da Poesia Concreta e da experiência fundadora de Vinícius de Moraes – que operou uma ruptura no campo ao colocar em segundo plano sua “poesia de livro” e partir para uma bem-sucedida carreira

¹ Theodor W. Adorno. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: *Notas de literatura 1*. São Paulo: Duas Cidades-Editora, 34, 2003. p.88.

de letrista e compositor popular². Assim sendo, Torquato, na contracorrente, fez de sua plataforma primeira a canção popular e apenas num segundo momento (e ainda somente como hipótese³) partiria para a plataforma livro. Sua atividade de letrista de canção se inicia neste contexto⁴.

Outras conjunturas implicariam decisivamente na dinâmica pessoal e intelectual do poeta: o processo de autonomia do campo literário (e cultural) brasileiro àquela altura, e a ditadura militar. Ambas as circunstâncias ajudam a compor o turbulento painel criativo torquatiano – o construtivismo anárquico, a relação imanente entre as dicotomias em jogo (vida/arte, política/poética, expressão/construção, matéria/material, binômios que geram tensão e que tentarei englobar numa síntese: ética/estética), os deslocamentos e a instabilidade enunciativa, a resistência como forma máxima de expressão.

A obra de Torquato Neto está organizada em duas coletâneas diferentes. A primeira é *Os últimos dias de paupéria*, lançada em 1973 (um ano após a morte do poeta) e organizada por Ana Maria Silva de Araújo Duarte (viúva do escritor) e Waly Salomão. Essa edição foi revista e ampliada em 1982. A outra reunião é de 2003, se chama *Torquatália*, foi organizada por Paulo Roberto Pires e se configura em dois volumes: *Geleia Geral* (que contém os textos jornalísticos) e *Do lado de dentro* (com todo o restante do material escrito pelo poeta piauiense).

Sua obra, como disse acima, é multifacetada. Para poder situar um pouco melhor, farei uma listagem do que Torquato produziu em sua curta trajetória:

- Letras de canção (tendo sido parceiro de, entre outros, Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, Jards Macalé e Carlos Pinto);
- Poemas;
- Poemas visuais;
- Praticou jornalismo cultural em três veículos diferentes: *Jornal dos Sports* (com a coluna *Música Popular*); *Correio da Manhã* (com a coluna *Plug*); e *Última Hora* (com a coluna *Geleia Geral*);
- Manifestos tropicalistas;

² Experiência pela qual, inclusive, chegou a receber críticas de companheiros de letras, como, por exemplo, Manuel Bandeira – num arroubo tradicionalista que, curiosamente, não condiz com suas atitudes estéticas.

³ Torquato tinha planos de publicar um livro, mas suicidou-se antes.

⁴ As primeiras parcerias de Torquato Neto foram com os cantores e compositores Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Geraldo Vandré.

- Roteiro de programa televisivo: *Vida, paixão e banana do tropicalismo* (em parceria com José Carlos Capinam); roteiro de espetáculo musical: *Pois é* (em parceria com o mesmo Capinam e Caetano Veloso);
- Reflexões sobre cinema;
- Dirigiu e atuou o filme super-8 *O terror da Vermelha* (1972), além de participar, como ator, de outros, como *Dirce e Helô* (1971), de Luiz Otávio Pimentel; e *Nosferato no Brasil* (1971), de Ivan Cardoso;
- Editou, juntamente com Waly Salomão, a revista *Navilouca* que saiu em 1974 e estampou em suas páginas nomes como Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Hélio Oiticica, Caetano Veloso, Chacal, Décio Pignatari etc.

Além desses textos públicos, há alguma correspondência, textos esparsos em cadernos e um diário de suas experiências de sanatório.

Toda essa produção, compulsiva e convulsiva, forma, a meu ver, a imagem ética/estética do autor. E é com esse material que trabalharei nesta dissertação, tentando apontar e entender as tensões e contradições do poeta em sua relação com a natureza e a sociedade, a instabilidade enunciativa, suas condições de escrita. Buscarei, dentro das instâncias poético/políticas, compreender como esses aspectos se complementam e, ainda, examinar os atritos e as tensões que eles geram.

Acredito que a contribuição deste trabalho para os estudos sobre a obra de Torquato Neto esteja no fato de tentar uma leitura a partir da ideia de tensões poéticas e políticas (que congrega as dicotomias históricas). A bibliografia acadêmica sobre o poeta não é imensa, mas está longe de ser pouca. Há estudos muito bons que abarcam sua obra por vários aspectos. O que tento aqui nesta dissertação é dar uma leitura outra, buscar outros aspectos dessa poética. Um dos pontos que acredito ser importantes nesta leitura, seja o do engajamento constante (que pode ser lido também como uma poética da coragem). Toda a multiplicidade de códigos artísticos (os campos de enunciação) pelos quais o poeta se aventurou são infectados por um sistema viral (vírus) de recusas. São recusas de uma ordem estabelecida massacrante, portanto políticas na medula⁵. Procuro estabelecer relações entre esses campos de enunciação e sua relação com as ruínas de uma época que essa poética tenta dar conta através de suas tensões e distensões.

⁵ Torquato não atuou na política no sentido de filiar-se a algum grupo de resistência à ditadura, ainda assim a força poética de suas ações artísticas revela engajamento.

O que chamo de tensão neste trabalho passa pela própria dicotomia poética e política, mas também pela maneira de conjugar essa dicotomia nos campos de enunciação em que atua. Essa tensão entre o poético e o político vai cruzar toda a obra torquatiana. E vai criar atritos internos que serão resolvidos de forma cada vez mais radical. Quer dizer, Torquato num primeiro instante estará próximo às manifestações da esquerda artística do período imediatamente posterior ao golpe. Chega o ideário da tropicália e com ele a relativização e o esculacho às ideologias de esquerda e direita, misturando o caldeirão simbólico do Brasil arcaico e moderno na tentativa de produção de liberdade. Logo depois vem a revisão niilista onde já não mais importa qualquer tipo de dicotomia, mas sim a ação em torno de um projeto radical de transformação. O conflituoso roteiro passa de um projeto ideológico pessoal (o momento mais tradicional, cepecista) para um projeto estético (a vanguarda das fases tropicalista e niilista). Essa tensão vai ser o combustível de suas polêmicas e provocações. A aventura por múltiplos campos de enunciação tentam resolver essas reformulações ideológicas através da construção de campos livres de atuação poética. Quando a música brasileira torna-se veículo de redundância, ele parte para a poesia, e quando esta não lhe proporciona mais respiro, vai fazer cinema. E em nenhum desses campos parece haver trégua, pois as tensões são pesadas, são oposições difíceis e o viral “não trair” vai reger cada um desses atos. A linguagem é a ferramenta principal de trabalho do poeta e, na verdade, nunca desaparecerá em toda a trajetória, mesmo porque ela é que conduzira a crítica e a autocrítica, revisão da obra no interior da própria obra. Mesmo, por exemplo, quando parte para o filme em super-8 *O terror da Vermelha*, a palavra ainda é central, é a linguagem que cria a atmosfera fílmica.

A tensão da linguagem desdobra-se até a distensão final, que é quando a linguagem já não serve de mediação (“Pra mim chega”, deixou escrito em seu bilhete de despedida) e a morte torna-se a derradeira margem de manobra. As tensões poéticas na obra torquatiana são portanto questões de vida ou morte nos modos de conceber a linguagem.

Leio a obra por uma sequência de leitura mais ou menos a partir de sua construção temporal. No capítulo 1, meu intento é situar historicamente a poesia torquatiana. Comento muito rapidamente sobre questões do campo cultural e político, passando pelos modos de recepção, por parte de Torquato, da canção (que acaba sendo da arte em geral) que ali se fazia – e a inserção do próprio poeta no campo. Na parte 2 do mesmo capítulo, faço uma leitura do roteiro televisivo *Vida, paixão e banana do*

tropicalismo. E, para finalizar o primeiro capítulo, disserto sobre a coluna *Geleia Geral* como instrumento de resistência poética e política.

No capítulo seguinte, dedico meus esforços na leitura da poesia de Torquato Neto, pegando vários exemplos, desde os poemas propriamente ditos, passando por letras de canção e peças visuais.

A escolha dessa ordem de leitura me pareceu pertinente para tentar dar conta do aspecto estilizado da obra, e, através da forma de escrita desta dissertação, tatear aspectos múltiplos dessa poesia a partir de uma certa sensibilidade de leitor – no que tem de organizada e também enviesada. É um risco que assumo.

Usarei, nesta pesquisa, todas as reuniões da obra torquatiana, dando maior atenção às primeiras (de 1972 e 1982), pois, inexplicavelmente, o organizador dos volumes que saíram em 2003 excluiu, sem maiores explicações, mais de 40 textos da coluna *Geleia Geral*, mutilando o trabalho e quebrando a perspectiva geral do pensamento do poeta⁶.

Do lado de dentro

Minha pesquisa começou no segundo semestre de 2008 e se estendeu longamente até o primeiro semestre de 2012. Foram tempos difíceis em que passei por algumas agruras pessoais e que, por isso mesmo (pessoais), não vêm ao caso contá-las nesta introdução. O que me interessa aqui é dialogar um *cadim* comigo mesmo e com meus interlocutores sobre os caminhos e descaminhos do trabalho.

Num primeiro momento, cheguei ao meu orientador com um mundo sem fundo de ideias sobre Torquato Neto. Um autor que venho lendo desde a adolescência e com o qual sempre tive muita afinidade. A admiração quase sempre atrapalha os estudos científicos, essa é uma máxima a que não podemos deixar de dar ouvidos. “Distância, meu caro, mantenha a distância”, é sempre o recado que nos dão. E com razão, há de se dizer. Enfim, aquele mundo de ideias do começo foi sendo afunilado, na busca de um elemento que se fizesse possível ao estudo do caso Torquato Neto. Claro que nada é tão simples quanto parece. E a gente sempre tenta achar uma brecha para falar de outras

⁶ Além de cortar os textos jornalísticos, as edições de 2003 contêm muitos erros e mudanças sem explicação em vários poemas. Por isso optei, na maioria dos casos (principalmente no caso dos poemas), por seguir as edições anteriores.

coisas que nos interessam e que apenas deviam orbitar a tese que realmente concerne aos estudos literários dentro da universidade. E as longas conversas com meu orientador, professores e companheiros de pós-graduação vinham cheias de *entretantos* e *senões*. “É a movimentação molecular do pensamento científico”, alguém cochichava na lanchonete, entre um chá com limão, um pão de queijo e uma citação de Benveniste. O pau comia, a cana era dura, mas a inconstância desta alma selvagem persistia. No final, depois de muito prostrar, finalmente achei o *corpus* com que trabalhar – não sem a tentação de querer falar de tudo que fosse possível, o que seria, naturalmente, impossível. As coisas começaram a andar um pouco mais calmas – mesmo sabendo que *calma* é uma palavra altamente herege à instituição da pós-graduação.

Corpo fechado, alma aberta, mente cheia: agora era pensar no *como*, após a pesquisa e definição do *corpus*, dar tintura à escrita da dissertação. Besteira pouca é bobagem e está é uma posição de um sujeito que trabalha com linguagem criativa muito mais que um acadêmico, no sentido clássico do termo. Uma das coisas que mais me atormentaram durante o decorrer do trabalho foi o como escrever a dissertação, que forma dar-lhe, já que sempre fui um tanto quanto avesso a métodos, tanto no sentido político-racional quanto no sentido individual-mágico. Claro que isso deve ter dado enormes dores de cabeça ao meu orientador, o paciente Roberto Zular. Ainda assim, assumindo alguns riscos de chatear a banca, resolvi optar por uma forma de escrita que de alguma maneira dialogasse com a forma de escrita do objeto de pesquisa, quer dizer, elegi uma construção enviesada, como a obra de Torquato Neto. Não busquei o sucesso da empreitada acadêmica em sua fantasia *highbrow*, preferi colocá-la a disposição de minhas ideias e trabalhei para que o trabalho fosse competente e que, de alguma maneira, despertasse interesse àqueles que pesquisam a poesia brasileira recente. Deste modo, construí a dissertação com uma prosa ventilada, evidentemente assumindo os riscos e permitindo-me falhas – condição *sine qua non* para qualquer tipo de pesquisa na área de humanas, creio eu. Deste modo, evitando desculpar-me, mas já o fazendo, roubo as palavras do texto “Teses, tesões”, de Paulo Leminski, e as faço minhas: “Espero que todos se divirtam. Não há muito mais a fazer neste mundo”.

1. UM POETA NÃO SE FAZ COM VERSOS: PARA SER POETA TEM QUE SER MAIS QUE POETA

Momentos nulos, nulos desde sempre, mas que são a conta, fazem a conta e fecham a história.

Samuel Beckett

Torquato Neto atuou com muita força e constância no campo cultural brasileiro no período entre os anos de 1964 e 1972. Período turbulento da história recente do Brasil, tanto no campo artístico/cultural, quanto no campo político/social.

No campo artístico/cultural, o período se caracteriza pelo processo de estabilização do campo da canção popular (através principalmente dos grandes festivais e da conseguinte profissionalização dos músicos) e dos cursos universitários (os cursos de letras se consolidam e nascem os primeiros cursos em pós-graduação na área). Surgem ainda, no campo acadêmico, as editoras universitárias, as agências de fomento, as polêmicas teóricas. Nota-se também o enorme crescimento do mercado editorial. A crítica, como sintoma dessa movimentação, na virada da década também se impunha, como observam Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves:

A escola de S. Paulo, que já nos tinha dado um teórico do porte de Antonio Candido, agora se desdobra nos excelentes trabalhos de Davi Arrigucci Jr., Roberto Schwarz, João Luiz Lafetá, Walnice Nogueira Galvão, Antônio Carlos de Britto, Caros Vogt e tantos outros. Benedito Nunes em Belém do Pará, e, no Rio, são publicados os trabalhos sempre importantes de Guilherme Merquior, a crítica acesa de Silviano Santiago e os trabalhos desenvolvidos na PUC-RJ por Luiz Costa Lima, Affonso Romano de Sant'Anna, Gilberto Mendonça Telles etc.⁷

Some-se a isso, ainda, a crescente popularidade de escritores como Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes, Manuel Bandeira e João Cabral de Melo

⁷ In: FREITAS FILHO, Armando; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Anos 70 – literatura*. Rio de Janeiro: Europa, 1980. p.25.

Neto, dentre os poetas, e, na prosa, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Érico Veríssimo, Jorge Amado e Antonio Callado, entre outros⁸. Junte-se a essa popularidade alcançada pelos grandes nomes de nossa literatura àquela altura, a institucionalização do modernismo⁹.

No campo político/social, o país atravessava uma violenta ditadura militar (trespassada por crises de todos os tipos) e imensas turbulências espocavam em todo território nacional.

Torquato Neto nasce em 1944, um ano antes da queda da ditadura de Getúlio Vargas e do término da Segunda Guerra Mundial. Quando se dá o golpe militar, o poeta conta com 19 anos de idade. Sua trajetória se inicia, portanto, já inserida no contexto do golpe militar de 31 de março de 1964¹⁰.

Quando nos deparamos com a obra torquatiana, e seu inegável apelo à visão de mito romântico, nos perguntamos em quais circunstâncias ela foi criada. O suicídio do poeta e o assassinio da escrita (no momento em que o autor queima seus escritos, apagando-os definitivamente) relegam aos hipotéticos leitores do futuro aquilo que anteriormente chamei de uma “obra estilhaçada”. A obra, portanto, de um poeta rebelde, anárquico, que se suicidou e queimou seus escritos numa performance de recusa. Claro que a tentação de lê-lo sob o crivo da mitografia é grande. Waly Salomão, seu companheiro de geração, usa, em um de seus textos sobre o poeta piauiense, a seguinte frase do filósofo Emil Cioran: “É impossível ler uma linha de Kleist sem pensar que ele se matou. Parece que seu suicídio precedeu sua obra.”¹¹. Salomão faz uso dessa citação tentando situar a posição de fruição de leitura da obra de Torquato: “Estas palavras de Cioran são ainda melhor aplicadas no caso Torquato Neto (...)”¹².

⁸ Em seu trabalho “A dinâmica do campo literário brasileiro (1930-1945)”, Randal Johnson, refletindo sobre a estabilização do campo literário brasileiro no período, escreve: “Nos anos 30 e 40, o campo literário brasileiro passou por uma profunda reestruturação. Durante esse período, o modernismo canonizou-se e institucionalizou-se, surgiram novas gerações de escritores e a divisão do trabalho intelectual tornou-se mais diversificada e mais especializada. Por volta de 1945, a dinâmica desse campo, baseada em mudanças estruturais da autoridade literária, tinha sido alterada de forma definitiva.” Randal Johnson. “A dinâmica do campo literário brasileiro (1930-1945)”. In: *Revista USP*, n. 26. São Paulo, ago. 1995. p.165.

⁹ São simbólicos, neste sentido, o fato de o então presidente da república, o marechal Castelo Branco, conceder em 1966 a Ordem do Mérito Nacional ao poeta Manuel Bandeira, e as comemorações dos 50 anos da Semana de Arte Moderna, em 1972, no governo Médici, auge da brutalidade militar.

¹⁰ Sua primeira aparição como letrista se dá em 1965, como letrista das canções “Meu choro para você” e “Louvação”, ambas parcerias com Gilberto Gil. “Louvação” se torna o primeiro grande sucesso de público da carreira de Torquato Neto, inserindo seu nome no campo cultural.

¹¹ Waly Salomão. “Cave canem, cuidado com o cão”. In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo: 5 nov. 1995. p.5.

¹² *Idem*.

Numa relação entre poética e política (que deságua em outros inúmeros binômios), pensando em termos das relações entre poesia e história no anfiteatro da modernidade, pretendo relacionar a trajetória de Torquato (como agente do campo cultural – que sua atuação como poeta, letrista, crítico, cineasta, roteirista evidencia) com “o ponto do espaço social a partir do qual se formou sua visão de mundo”¹³. É certo que o poeta atuou de maneira intensa no campo cultural de seu tempo, mas recusou as ofertas fáceis, as comodidades, fatores que vestiram sua luta de enormes tensões.

No contexto militar, os anseios dos jovens que se movimentavam no espaço de cultura eram diferentes dos anseios das gerações imediatamente anteriores – como os modernistas ou os concretistas. Para os modernistas (de ambos os momentos), as questões estavam ligadas ao nacionalismo, à construção da identidade nacional etc.; para os concretistas, as questões se ligavam à excitação desenvolvimentista dos anos JK, que trazia no bojo, por exemplo, a nova capital federal (junto à arquitetura de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa) e a Bossa Nova. Para a geração que nasceu no pós-Hiroshima e que, na segunda metade da década de 60, estava por volta dos vinte anos (caso de Torquato e tantos outros companheiros de geração), profundamente inserida nas complexas especificidades de seu tempo, e tocada pela leitura de autores contestadores, como os Beats norte-americanos, a filosofia de Herbert Marcuse e Jean Paul-Sartre, a lisergia de Timothy Leary, a Nouvelle Vague, os modos de vida libertários/experimentais e o rock’n’roll, as questões eram outras.

Junto a essas escolhas, porém, havia a contrapartida da selvagem ordem capitalista – que, aqui no Brasil, traduziu-se por ditadura militar. Os militares instalaram no país um violento modelo de repressão que, entre outras coisas, instaurou a prática cotidiana da perseguição política e tortura, da intensa propaganda governista (não menos violenta em seus estratégias de convencimento que se configuravam através de distorções linguísticas de suas frases ufanistas, lançando mão de estruturas enunciativas para constituir a “comunicação social” da ditadura e, com isso, manter a “ordem”¹⁴) e

¹³ Pierre Bourdieu. *As regras da arte – Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005. p.64.

¹⁴ Em seu ensaio “Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão”, o historiador Carlos Fico, ao tratar do caso da propaganda governamental militar, no caso dos filmes televisivos, explica que: “Muitas dessas campanhas eram sub-temas de campanhas globais, marcadas por *slogans* muito repetidos, sempre ao final dos comerciais. Os principais foram: ‘Ninguém segura o Brasil’ (resultante da conquista, pela seleção do Brasil, da Copa do Mundo de futebol em 1970), ‘Este é um país que vai pra frente’ e ‘O Brasil é feito por nós’. Muitas músicas especialmente feitas tornaram-se marcantes. A propaganda política do regime militar era bastante ridicularizada pelos intelectuais e

do atraso amplo e irrestrito em nome de um inimigo tão paranoico quanto abstrato chamado “ameaça comunista”. O Brasil, dali em diante, caminharía na esteira da política social e econômica norte-americana. E, sob a supervisão ianque, comandada por militares e tecnocratas, a modernização brasileira se faria à base do ufanismo, da desigualdade e da violência.

Torquato, que estreara como letrista em 1965, optaria, no começo de sua carreira, por ações ainda ingênuas, ligadas a uma esquerda que se encontrava adoentada e esfacelada pelo golpe e que não sabia, àquela altura do campeonato, que rumo tomar. Suas primeiras letras, ainda que comportem uma certa beleza composicional, não têm a mesma força da fase mais dura (e madura) – que vem ali, após o AI-5. Neste primeiro instante, recém-chegado ao Rio de Janeiro¹⁵ e envolvido com a movimentação da UNE e dos CPCs, sua poesia tinge-se com tons populistas, engaja-se num socialismo adquirido por metástase.

Apesar da defesa irrestrita de suas bases por parte de muitos intelectuais marxistas, a geração cepecista, na maioria dos casos, não soube conjugar o projeto político e o projeto ideológico, em sua insistência por não entender que a experimentação estética é revolucionária. E ao rebaixar demais o tom, se limitou a um didatismo infrutífero. Esse didatismo, além de não ter atingido os objetivos políticos (já que os objetivos poéticos não faziam parte da questão), acabaria por passar por demagógico, justamente por se encher de uma certa arrogância ao querer levar ao povo (outra entidade abstrata), através de uma arte instrumentalizada, portadora de uma didática vertical, uma consciência de classe que, supunha-se, ele (o povo) não possuía. A desconfiança parecia ser o único fruto a ser colhido.

Do seio da arte cepecista surge a canção de protesto. Proliferam os cantores e compositores nacionalistas, com suas muitas canções engajadas e a aclamação do público universitário de classe média. Criava-se um juízo de valor marxista para a cultura brasileira. Como observa Luiz Tatit:

Sem se darem conta do que estava acontecendo, artistas e público, considerados de esquerda, criavam um consenso sobre a forma musical

jornalistas de esquerda, mas teve grande repercussão entre a população em geral, que nem sempre a via como efetivamente era”. Carlos Fico. “Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão”. Documento mimeografado.

¹⁵ Um dado interessante no que concerne à formação de Torquato é que, em 1959, ele vai cursar o científico na Bahia. Salvador era, então, um lugar de imensa agitação cultural, onde atuavam nomes como Lina Bo Bardi, Walter Smetak, Joachim Koellreutter, Glauber Rocha, entre outros.

e poética da verdadeira MPB, restringindo-se a instrumentos acústicos, ritmos regionais, temas ligados à terra ou mensagens de esperança para um futuro imediato.¹⁶

Cria-se a tensão entre o que seria genuinamente brasileiro (forte e politicamente interessado no desenvolvimento do país) e aquilo que seria alienado (de modelo estrangeiro e rendido aos ditames capitalistas). Erguia-se, assim, uma muralha que colocava a canção de protesto de um lado e do outro todo o resto (a Bossa Nova, a Jovem Guarda, a Tropicália e tudo mais que viesse). E, na literatura, de um lado, os concretistas de São Paulo; de outro, os poetas engajados ligados ao Violão de Rua. Aqui nesta dissertação acho desnecessário aprofundar esta questão. O que digo, por ora, é que a Poesia Concreta (com todos os senões) instaurou uma revolução dentro do panorama de poesia no Brasil, enquanto que os poetas do Violão de Rua (fazendo minhas as palavras de Lafetá sobre outro momento histórico, mas perfeitamente cabíveis aqui), “se tornaram propagandistas e falharam na tarefa de obter as construções literárias eficazes para a transmissão da luta política”¹⁷. Na cultura brasileira do período parecia necessário ser arcaico. Fato que levaria o poeta Haroldo de Campos, em seu ensaio “A Poesia Concreta e a realidade nacional”, a perguntar: “O que se entende por nacional em arte? O nacionalismo há de ser forçosamente um regionalismo temático e este, necessariamente, uma tematização do rural?”¹⁸.

A conjectura política, ali, levava Torquato (assim como outros muitos artistas) à arte com gradação participante. Mas, mesmo como uma via de oposição à “música alienada” praticada pela turma de Roberto e Erasmo Carlos, a canção de protesto também patinava em grandes contradições¹⁹. Se, por um lado, a canção de protesto tinha sua importância, por tentar trazer um conteúdo ético para dentro da esfera estética, por outro, não conseguiu conjugar de maneira eficaz suas imensas contradições.

¹⁶ Luiz Tatit. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê, 2004. p.202.

¹⁷ João Luiz Lafetá. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades-Editora 34, 2001. p.207.

¹⁸ Haroldo de Campos. “A Poesia Concreta e a realidade nacional”. In: *Arte em Revista*, n 1. São Paulo: Kairós, 1979. p. 29.

¹⁹ Um fato que não deixa de ser sintomático: nas trincheiras dos festivais (no III Festival Internacional da Canção, em 1968), a canção “Sabá”, de Chico Buarque e Tom Jobim, recebeu a vaia mais sonora da história dos festivais (segundo reportagem da *Folha de S. Paulo*), enquanto “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré foi ovacionada. O público engajado pareceu não entender a sofisticação da letra de Chico, tomando-a como alienada, quando, na verdade, era uma canção totalmente inserida no contexto político do período, tratando das agruras do exílio. A diferença fica por conta da sutileza e da habilidade poética de Chico Buarque em compor uma letra participante “sem desgaste da categoria do estético”, como diria Haroldo de Campos.

Pois bem, por volta de 1966, o poeta piauiense atua com mais frequência como letrista, fazendo parcerias e preparando terreno para suas empreitadas futuras.

Vale a pena ressaltar, no interstício dos campos literário e musical, a guinada de um nome forte do segundo modernismo para a canção popular (ajudando a legitimá-la): Vinicius de Moraes. Sua importância é gigantesca para toda uma geração posterior de letristas. Como mostra esta resposta de José Carlos Capinam a uma pergunta feita por Torquato numa entrevista concedida em 1967. A pergunta era: “O trabalho realizado por Vinicius de Moraes é importante para a geração atual de letristas?”. A resposta de Capinam:

Não saberíamos muita coisa sem Vinicius. Com a participação de letrista e poeta que teve na bossa nova, Vinicius colocou uma referência de alto nível na nossa música popular – e muitas vezes utilizamos esta referência para medir o quanto nos aproximamos ou nos afastamos do que é necessário fazer agora.²⁰

A opção de Vinicius ajudou a derrubar o preconceito redutor (que uma parte da crítica mais aguda vem derrubando – penso nos estudos de Paul Zumthor, por exemplo) de diminuir ou desconsiderar a letra de música, tratando-a como paraliteratura.

Vinicius migrou do livro para a canção no final da década de 1950. Já legitimado no campo literário, tinha uma visão ampla e aberta acerca da questão (que, para ele, parecia não ser uma *questão*) entre poema e letra de canção. Não poucas vezes deu declarações afirmando que as duas plataformas (livro e melodia) dão suporte a uma mesma arte: a poesia. Depois da incursão de Vinicius nos dois códigos artísticos, as coisas mudam um pouco e, como aponta José Miguel Wisnik, “a fronteira entre poesia escrita e poesia cantada foi devassada por gerações de compositores e letristas leitores dos grandes poetas modernos”²¹. Dentre esses poetas, citaria nomes como Paulo Leminski, Waly Salomão, Duda Machado, Cacaso, Chacal, Alice Ruiz, entre outros. Com o aparecimento de Torquato, surge uma ruptura, um outro jeito de encarar o ato de fazer poemas e letras de canção: não há mais muralhas palpáveis entre as plataformas. E, no que diz respeito à construção, seu tatear o material é outro, pois, ainda que dentro da canção, Vinicius mantém uma certa literalidade, enquanto as letras de Torquato

²⁰ Torquato Neto. *Torquatália – Geleia Geral*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003. p.37-38.

²¹ José Miguel Wisnik. “A gaia ciência – literatura e música popular no Brasil”. In: *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. MATOS, Cláudia Neiva; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2001. p.183-184.

nascem de outra perspectiva composicional e, claro, cultural. Como bem apontou o poeta Décio Pignatari,

Torquato era um criador-representante da nova sensibilidade dos não-especializados. Um poeta da palavra escrita que se converteu à palavra falada, não só à palavra falada idioletal brasileira, mas à palavra falada internacional. A palavra falada do Português do Brasil – e não o brasileiro, fosse piauiense, baiano, carioca ou paulista. Não era de folclorizar a língua. Nisto seguia João Gilberto mais de perto que seus companheiros baianos. (Neto, 1982: s/n)

Os textos de Torquato possuíam essa “nova sensibilidade dos não-especializados”, pois não seguiam estruturas rítmicas densas nem mesmo harmônicas (na leitura clássica dos termos), e se baseavam mais numa intuição sonora (uma espécie de idioleto sonoro) do que na secular arte do verso. Nesse sentido, a desordem das coisas criava uma nova possibilidade organizacional (onde a letra se movimentava dentro da melodia de maneira quebrada, repleta de contratempos métricos, mas altamente funcional). Já assimilada a dicção coloquial, a cultura pop, a rebeldia e a revisão enviesada da tradição, a poética torquatiana alcança uma fluidez aos solavancos, ignorando por completo as fronteiras entre as plataformas. É poema e é letra ao mesmo tempo. José Miguel Wisnik aponta que:

Torquato pertence a uma linha de poetas que alcançaram grande fluidez entre poesia escrita e poesia cantada. Em sua obra única, a poesia e a canção se correspondem sem serem separadas por uma fronteira de níveis de densidade. Vinícius anunciou primeiro esse trânsito entre a poesia e a canção, mas nele ainda está marcada a distinção entre as duas. Torquato avança por esse campo aberto, por onde circularão depois poetas como Leminski e Cacaso.²²

Desses primeiros trabalhos como letrista de canção, Torquato passaria ao jornalismo cultural. Começa a escrever, em março de 1967, uma coluna sobre música no *Jornal dos Sports*. A coluna se chama *Música Popular*, e nela o poeta daria início à

²² José Miguel Wisnik. Depoimento. *Folha de S. Paulo*. Caderno *Mais!* 8 de novembro de 1992, p. 4.

prosa “das elipses desconcertantes, dos inesperados curtos-circuitos, mestre da sintaxe descontínua”²³, segundo as palavras de Paulo Leminski.

Essa primeira aventura intelectual nas páginas de um jornal é calcada na leitura (audição) e análise do campo musical brasileiro naquele instante. O poeta se transforma numa espécie de sismógrafo, atuando com uma crítica parcial, muitas vezes severa. Desde a primeira edição da coluna (intitulada “cordiais saudações...” – expressão que o acompanharia em outras redações), o poeta aponta, situa, corrige e vai compondo seu repertório de escolhas e recusas. Logo de início, com a ironia que lhe caracterizaria o pensamento, avisa ao leitor que lhe será oferecida “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”²⁴. Sem a menor humildade, colocava em seus textos sua maneira de ver como as coisas funcionavam em termos de canção popular. Recusou-se, desde o início (como mostram os textos de suas colunas de jornal), ao jogo cínico do poder. “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, esperto na luta pelo poder e pela ascensão social”²⁵, como assinala André Bueno.

Não sendo funcionário de uma ordem ordinária, do estabelecimento fetichista do artista em busca dos dividendos fáceis do amiguismo, Torquato abriu fogo, primeiramente, contra a Jovem Guarda (e toda a redundância que dela havia se gerado), como podemos perceber em alguns dos fragmentos abaixo. Também crítica com dureza artistas já consagrados como, por exemplo, Ataulfo Alves.

Mas o serviço de Simonal é mal feito, errado e feio. Porque não é coisa nenhuma.²⁶ (10/03/1967)

Quem já ouviu o “tremendão” Erasmo Carlos cantando ‘Eu sonhei que tu estavas tão linda’? Nem o decantado humor de Lamartine Babo aguentaria firme. É Horrível.²⁷ (16/03/1967)

²³ Paulo Leminski. “Os últimos dias de um romântico” In: *Folha de S. Paulo. Folhetim*. São Paulo, nov. 1982. p. 6.

²⁴ Torquato Neto. *Torquatália – Geleia Geral*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003. p.27.

²⁵ André Bueno. *Pássaro de fogo do terceiro mundo: o poeta Torquato Neto e sua época*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. p.27.

²⁶ Torquato Neto. *Torquatália – Geleia Geral*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003. p.30.

²⁷ *Ibid.* p.35.

(...) nesses tempos difíceis de erasmos e vandecas.²⁸ (23/05/1967)

Tenho falado de iê-iê-iê nesta coluna e sempre e sempre com mau humor. Justifico dizendo que realmente considero muito imbecilizante o iê-iê-iê que se faz no Brasil, um iê-iê-iê (como tudo, aliás) subdesenvolvido e macaqueante.²⁹ (23/05/1967)

Era uma opção de crítica esquerdista, participante, que punha em prática o discurso da autenticidade da canção nacional em contraste com o que era considerado “subdesenvolvido e macaqueante”. O iê-iê-iê acabava por pagar a conta das agruras do país, pois demonstrava, através de sua estrutura “imbecilizante”, a dependência política, econômica e cultural do Brasil. Sendo, naquele instante³⁰, uma “bobagem debilizante”³¹, a Jovem Guarda (e o que nela orbitava) refletia a mentalidade tacanha e acomodada da classe média que acatava as normas do mercado e as ordens do governo militar sem reclamar, embriagada com um “milagre econômico” que garantia (a prestações a sumir de vista) geladeiras, fogões, aparelhos de TV, carros etc. etc. No fundo, aqueles jovens falando de algodão doce e “macaqueando” os rocks internacionais, eram a própria encarnação da alienação. Luiz Tatit ressalta que:

Não há dúvida de que a TV Record, empresa de Paulo Machado de Carvalho, tirava proveito financeiro das investidas dos talentosos compositores sobretudo em época de disputa nos festivais. Entretanto, a verdadeira mina de ouro, que desde 1965 assegurava a liderança de audiência da emissora, era o programa Jovem Guarda, comandado por Roberto Carlos. Desprovidos de ideologia doutrinária, os cancionistas do iê-iê-iê seguiam à risca, sem o saber, a ideologia que mais interessava aos patrões: a dos números.³²

O discurso do “iê-iê-iê enlatado”, além de rezar pela missa do patronato, propagava, ainda que sem o saber, uma ideologia doutrinária de través, confirmando, musical e linguisticamente, os bordões da ditadura. Seu discurso de ascensão social

²⁸ *Ibid.* p.110.

²⁹ *Ibid.* p.112.

³⁰ Num momento posterior, Torquato abraçaria a Jovem Guarda, chegando a dizer numa entrevista ao jornal *Opinião*, em 1971, que foi Roberto Carlos, “fazendo aquela música incrível, maravilhosa, mandando todo mundo pro inferno”, quem dera a dica do que fazer aos tropicalistas. Essas contradições são marcas de sua obra.

³¹ *Ibid.* p.43.

³² Luiz Tatit. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê, 2004. p.200.

(fetichizado principalmente através da figura do automóvel) e de uma vida resumida a pequenas futilidades burguesas, fornecem fundo a *slogans* militares como “Este é um país que vai pra frente”, “Brasil: ame-o ou deixe-o” etc. O discurso da Jovem Guarda fazia coro, ainda que sem a noção disso, com a “comunicação social” da ditadura. Assim, o discurso da “revolução” dos *cadillacs* e calhambeques da Jovem Guarda e o discurso da “revolução” dos tanques e fuzis dos militares se faziam complementares. E Torquato guardava “um bem fundado e direto desprezo pela classe média ascendente, filha do ‘milagre brasileiro’, exibindo sua vulgaridade e arrivismo em churrascarias, cinemas e teatros, comprando carros e outros símbolos de consumo, como se vivesse no melhor dos mundos”³³. Noutras palavras, num país sem tensões (como queria fazer acreditar o discurso do poder militar e os sucessos de rádio), a “brasa” era amar o Brasil que vai pra frente, com a barriga e os bolsos cheios, dirigindo um belo *cadillac* em alta velocidade por alguma rua da moda das metrópoles brasileiras.

Era esse o fato que tanto irritava o jovem Torquato naquele instante específico de sua trajetória: a ingenuidade alienada de Roberto e sua turma. Seu envolvimento com a ideologia de esquerda naquele momento não o deixava ver, nas brechas do iê-iê-iê, nada mais que bobagem classe média que fazia coro que os mantenedores da repressão e da violência social. Havia também o fato de que, tomando conta de todo o espaço, a Jovem Guarda não permitia a ascensão de compositores talentosos que vinham atuando no subterrâneo. O iê-iê-iê, traduzindo a mentalidade do país, tinha a culpa de “imbecilizar” o campo musical. O modelo pré-fabricado (não foram poucas as versões de sucessos internacionais que se tornaram sucessos nacionais) pontuava a mídia – que fazia, como hoje, qualquer coisa virar sucesso. Na coluna *Música Popular* de 28 de março de 1967³⁴, Torquato escreve:

São de encabular. Primeiro, por causa dos “sucessos” propriamente ditos... A gente dá uma espiada e é muito difícil juntar coragem para enfrentar – pelo menos – duas músicas seguidas (...)

De alguma maneira, aqui vai se configurando a gênese de sua radicalidade. Em seu palco de atuação de escolhas difíceis, aquela pergunta retórica de Décio Pignatari, no prefácio da revista *Invenção* N. 5, “Que são as revoluções senão a radicalização da

³³ André Bueno. *Pássaro de fogo do terceiro mundo: o poeta Torquato Neto e sua época*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. p. 123.

³⁴ Torquato Neto. *Torquatália – Geleia Geral*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003. p.50.

média?”, que o próprio Torquato cita³⁵, numa conversa com Gilberto Gil e Augusto de Campos, sobre a ideia de inserir elementos novos no panorama da canção, é que começa a germinar essas primeiras incursões no jornalismo cultural.

Não se repete, não se emula, nem o rock estrangeiro, nem se requebra o velho sucesso de rádio, esse era seu mote. Suas preocupações ligavam-se àquilo que ele chamava de “pesquisa como elemento decisivo na evolução de um processo cultural qualquer”. A “radicalização da média”, o “desafinar o coro dos contentes”.

Na coluna intitulada “vai fazer um ano!”, de 13 de junho de 1967, por exemplo, Torquato, numa análise um tanto quanto feroz, escreve sobre os rumos da música popular brasileira. Sem a menor humildade (“É verdade que algumas das minhas previsões (as mais pessimistas, diga-se) estão sendo confirmadas”), diz que a arte brasileira apenas requebrava, atuava pela via da informação redundante, e avisa que “não adiantaria apelar, não daria em coisa alguma fazer ‘O coreto’, porque Chico Buarque fizera ‘A Banda’, nem ‘O estouro da boiada’ porque Vandrê conseguira êxito com sua esplêndida ‘Disparada’”³⁶. Era uma questão de se apostar em novas possibilidades, de se recusar o “sucessinho de três meses”, de experimentar.

Do encabulamento causado pelos sucessos instantâneos, o poeta parte para o ataque pesado na esfera crítica, esmiuçando os arcabouços do campo musical. Denuncia o jogo sujo das paradas de sucesso do rádio (conhecido como jabá), que acabaria sepultando aqueles compositores que, segundo o crítico, seriam merecedores de atenção por parte do público:

Através dessa “brincadeira” de empurra-empurra, de “vamos ver quem dá mais”, órgãos de imprensa desinformam ou impõem ao público uma realidade bem diferente. Anuncia-se com maior vigor o que está mais carente de promoção. Isto é um princípio básico da propaganda, ou não é? Penso que sim. Daí, as revistas, os jornais, as TVs e as rádios ajudando a vender produtos de baixa qualidade que, no entanto, foram produzidos e precisam de um mercado para pronta-entrega. Este mercado é forçado através das paradas de sucessos. Se a revista tal, a rádio tal e certa estação de TV garantem que entre as mais vendidas está a recém-lançada musiquinha de qualquer Bobby de Carlo, e insistem

³⁵ A conversa está no livro *O balanço da bossa e outras bossas* (Perspectiva, 1968), de Augusto de Campos, p. 195.

³⁶ *Ibid.* p.131.

em garantir que isso é verdade, a venda cresce, o disco sobe e termina acontecendo mesmo.

Neste instante, o poeta opta por atuar em duas frentes principais: a) a luta por uma canção brasileira de qualidade; e b) as questões do direito autoral. Começa a perceber que há dentro do campo musical, mecanismos extramusicais que azeitam uma máquina que não se preocupa com a qualidade da obra, mas sim com o que esta pode render em capital monetário. É o mercado cultural se formando. O poeta coloca-se contra essa estratégia de *marketing*, essa “brincadeira de empurra-empurra”, como ele chama, onde as leis da indústria moldam o gosto geral através das “paradas de sucesso”. Daí notar que sua “má vontade, mesmo, com o iê-iê-iê que se faz no Brasil”³⁷ tem origens não apenas na questão estética (a extrema pobreza musical do estilo, segundo o poeta), mas também uma questão ética, configurada em sua postura contra a máquina de moldar o gosto popular, criando uma estrutura de exclusão. Essa postura, incorporando uma escolha dentro do campo (do artista que não se vende à propina do grande público ou dos agentes poderosos no topo do campo artístico), mostra-se altamente política e teria alto preço em sua trajetória.

Ao afirmar que no “jogo de empurra que se desenrola anualmente no submundo dos programas especializados (também chamados de ‘programas de disc-jóquei’), onde ganha carnaval quem tem mais dinheiro e menos caráter”³⁸, estava se inserindo dentro de um contexto crítico onde trazia para si o embate. Tinha noção da existência de mecanismos de consagração e legitimação cujas regras não eram ditadas pela qualidade intrínseca do produto artístico, mas pelas necessidades econômicas postuladas pelos poderosos dentro do campo (gravadoras, produtores e empresários). Os artistas tomavam suas posições e entravam ou não em consonância com as regras externas ao campo. A tomada de partido, por parte de Torquato, era absolutamente clara: “trata-se de não trair. Esse verbo é forte, perdão, mas é esse mesmo”³⁹. Não fazia parte de sua personalidade postar-se no caminho do meio ou desfrutar, incólume e acrítico, de uma zona de conforto. Recusou fazer parte do time dos precursores do passado. Quer dizer, nem o iê-iê-iê enlatado e comercial, nem as repetições das “bossanovidades chatinhas”, como escreve em sua coluna do dia 23 de maio de 1967.

³⁷ Torquato Neto. *Torquatália – Geleia Geral*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003. p.67.

³⁸ *Ibid.* p.144.

³⁹ *Ibid.* p.77.

Tendo em mente a desfiguração completa das relações de composição, produção e recepção (campo), escreve: “Não vamos compor ‘nossas músicas’, deixá-las jogadas num elepê, achando que o problema estará resolvido com isso”⁴⁰. Quer dizer, apenas compor canções e gravá-las não resolve as questões que tanto perturbavam o período. É a construção da premissa de que “um poeta não se faz com versos”, isto é, é preciso muito mais. É uma crítica severa à acomodação e à preguiça que envolve o ambiente de arte.

No campo da canção popular, deixar as músicas “jogadas num elepê” simplesmente é fazer parte de um jogo de relações sem questioná-lo. E Torquato propõe um enfrentamento no interior do campo (como mostrariam, ainda, suas denúncias das irregularidades com relação à questão do direito autoral), trata-se de interrogar o sutil maquinário repressivo mantido pela classe dirigente do campo da canção. Não aceitar a autoridade e subvertê-la, como diz Bourdieu:

(...) as lutas cujo espaço é o campo têm por objetivo o monopólio da violência legítima (autoridade específica) que é característica do campo considerável, isto é em definitivo, a conservação ou a subversão da estrutura da distribuição do capital específico.⁴¹

O mercado, no topo da pirâmide de poder do campo musical, impõe submissão devido às trocas estabelecidas entre os ocupantes das altas posições (gravadoras, a princípio) e aqueles (novos compositores) que tentam adentrar o campo e devem (segundo as regras do jogo) aceitar condições exigidas a priori para que possam atuar. Quer dizer, os jovens músicos, enlaçados por um esquema de produção profissional cujo único objetivo é o lucro dos empreendedores (já que o país se encontrava no auge do crescimento da massificação da cultura), se encontravam presos às leis internas do mecanismo da indústria cultural.

O deslumbre e a subserviência dos compositores (característicos que Torquato tanto ataca), acaba por manter um estado de coisas que permite, por exemplo, que empresas de arrecadação de direitos autorais enriqueçam às custas do talento alheio ou que esta mesma empresa crie estratégias para que artistas medíocres ocupem os espaços que seriam daqueles mais inventivos, que no fim acabam sendo relegados ao limbo.

⁴⁰ *Ibid.* p.145.

⁴¹ Pierre Bourdieu. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. p.89.

Sobre essa batalha pública que o poeta trava, Laura Beatriz Fonseca de Almeida escreve que, nos campos de escritura da *Geleia Geral*,

a asfixia da música popular brasileira foi um dos temas centrais. Por não aceitar o retrocesso das experiências na área da MPB, realizadas ao longo das décadas de cinquenta e sessenta, Torquato criou um espaço para divulgar a produção independente boicotada pela mídia, empenhando-se ainda em desmascarar o controle exercido pelos meios empresariais sobre o material em circulação.⁴²

O projeto era criticar e mostrar opções. Ocupar espaço e abri-lo para vozes que operem com inventividade. Criar outras possibilidades de criação artística. Para tanto, havia-se de argumentar com veemência: “não acreditei na eficiência da força bruta de uma gravadora ligada a um superesquema de divulgação na marra: são vinte e tantas estações de rádio, mais toda a Rede Globo de Televisão trabalhando para a divulgação dos discos da Sigla”⁴³. Toda essa estrutura (que só aumentaria com o passar das décadas), “uma coisa imposta, e muito de com-força” para “*vender bolachas mornas*”⁴⁴, deveria ser combatida se se quisesse construir uma arte brasileira realmente revolucionária, como os tempos exigiam. Atacar a arte comercial era atacar o autoritarismo. Pensar criticamente era manter um “engajamento constante”. João Luiz Lafetá, ao comentar as ideias de Mário de Andrade a respeito da técnica, fala da proposta marioandradina de um “engajamento constante”, onde o artista “não deve alienar-se de si mesmo, nem de seu artesanato, nem da história. A postura ética, de participação, é transportada para dentro da postura estética” (a inserção do político no poético e vice-versa) e, tendo o artista o intento de ver-se integrado à sua obra e no mundo, “a ‘técnica’ é vista como um *esforço de desalienação*, que implica em constante e insatisfeita procura”⁴⁵. Trazendo ao contexto torquatiano, essa procura se desdobrará em vários códigos artísticos (como crítico e criador), e, nas colunas da *Geleia Geral*, onde o autor experimentará muitas técnicas de enunciação, desestabilizando o discurso na busca de resgatar o que se chamava de “linha evolutiva”, o engajamento era imprescindível. Não à toa, Torquato tem consciência de que

⁴² Laura Beatriz Fonseca de Almeida. *Um poeta na medida do impossível: a trajetória de Torquato Neto*. Araraquara/ São Paulo: Laboratório Editorial UNESP-Cultura Acadêmica, 2000. p.87.

⁴³ Torquato Neto. *Os últimos dias de paupéria*. 2ª Ed. São Paulo: Max Limonad, 1982. p.150.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ João Luiz Lafetá. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades-Editora 34, 2001. p.213.

nossa realidade. Realidade musical, poética e artística, e de um modo mais geral, política, econômica e social. Tudo isso junto, porque nenhum desses dados de realidade podem ser separados na vida, na inteligência, e, portanto, na criação de nenhum artista.⁴⁶

Com esse raciocínio, sua atuação no campo cultural seria de recusa. Recusar a repressão, a tortura, o aniquilamento, colocar-se na história como sujeito ativo, por isso, as tantas enunciações de proposição ativa: “resista, criatura”, “mantenha os olhos bem abertos”, “não esqueça que você está cercado”, “acredite na poesia e viva. e viva ela”, “transe e não se tranque”, “não traia”, “preste atenção”, “resista” etc. Essa recusa vai costurar todo o tecido artístico de Torquato, formando um painel amplo de resistência poética e política. Por isso, os escombros, que num primeiro momento, como já escrevi, podem parecer uma paisagem em ruínas, são na verdade um *corpus* onde se funda um pensamento de mundo, ou melhor, é um *combo*, onde a poesia, a letra de canção, a prosa crítica, o roteiro, o cinema, e todas as outras manifestações artísticas operadas pelo poeta tentam dar conta de um determinado período histórico.

⁴⁶ Torquato Neto. *Torquatália – Geleia Geral*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003. p.156.

1.2 VIDA, PAIXÃO E BANANA DO TROPICALISMO: UM ROTEIRO E DOIS MANIFESTOS

No ano de 1968, Torquato conclui o roteiro de *Vida, paixão e banana do tropicalismo*, iniciado no ano anterior. *Vida, paixão e banana do tropicalismo* foi o projeto do primeiro programa de TV tropicalista, um *happening* televisivo onde seria celebrado o enterro do movimento. Em parceria com o poeta José Carlos Capinam, este roteiro é uma mostra da radicalização com a qual Torquato ia se afinando. O momento era, segundo o grupo tropicalista, de operar nas esferas da “linha evolutiva” da canção, que se estenderia por outros códigos artísticos.

Do mesmo período são outros dois textos (em tintas de manifesto – onde Torquato desloca a enunciação desse tipo de texto, dando-lhe ares irônicos) que formam um pequeno panorama das ideias formativas do tropicalismo. Os textos são “Tropicalismo para principiantes” e “Torquatália III”.

Em “Tropicalismo para principiantes”, destilando uma ironia fina, num texto que se faz à maneira de colunistas sociais (desmontando o discurso desse colunismo através do deboche), o poeta aponta os princípios desse “movimento pop autenticamente brasileiro”. O texto começa falando de um filme (*Bonnie & Clyde*) cuja influência estende-se “à moda, à música, à decoração, às comidas e aos menores hábitos das pessoas”. Esse filme seria revisitado pelo movimento tropicalista. Mas o que é o movimento tropicalista? O texto responde:

*Assumir completamente tudo o que a vida dos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mau gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra, ainda desconhecido. Eis o que é.*⁴⁷

Assumir a “tropicalidade” numa espécie de infinita redenção, onde as tensões históricas (tão importantes no momento de engajamento político) têm ares de contradição, mas justamente ao assumir essa esfera de festa frente ao patrulhamento tanto da esquerda quanto da direita criava-se uma margem de manobra altamente necessária para o caminhar do projeto tropicalista. Gerada, nos atores do movimento, a

⁴⁷ Torquato Neto. *Torquatália – Do lado de dentro*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003. p.59.

desconfiança com relação às patrulhas ideológicas, a única saída era avacalhar o ambiente e colocar nessa grande contradição todas as contradições possíveis.

Em tom festivo, o texto diz que o tropicalismo, ou Cruzada Tropicalista, pode ser lançado qualquer dia desses numa grande festa no Copacabana Palace:

A piscina estará repleta de vitórias-régias e pérgula enfeitada com palmeiras de todos os tipos. Uma nova moda será lançada: para homens, ternos de linho acetinado branco, com golas bem largas e gravatas de *rayon* vermelho; as mulheres devem copiar antigos figurinos de Luiza Barreto ou Iracema de Alencar. Em casa, nada de decorações moderninhas, rústicas ou coloniais. A pedida são móveis estofados em dourado e bordô, reproduções de Osvaldo Teixeira e Pedro Américo, bibelôs de louça e camurça, retratos de Vicente Celestino, Emilinha Borba e Cézar de Alencar. Nada de Beatles, nada de Rolling Stones. E muitos puffes, centenas de almofadas.⁴⁸

Podendo ser lançado o movimento em qualquer dia, a enunciação, porém, já o lança. A festa está no texto e o movimento, através da enunciação, acabara de ser lançado.

Se por um lado, uma fauna de ícones do velho e atrasado país habita o texto, por outro, há a desconfiança quanto a um suposto repertório de bom gosto universitário ou mesmo o bom gosto pop (Beatles ou Rolling Stones), o que gera uma tensão no osso das coisas. O que é bom gosto e a quem serve? Ao estabelecer o escracho como função crítica, absorve-se ambos (lixo e luxo) e funda-se uma outra possibilidade de ver o mundo.

Mais à frente, como uma síntese crítica, o poeta questiona: “Como achar Fellini genial e não gostar de Zé do Caixão?”⁴⁹. O que, num primeiro momento pode parecer apenas salsada ou nacionalismo pelo avesso⁵⁰, está mais para tomada de posição frente a um provincianismo carregadamente travestido de ideologia, que não se permite fruir de um cinema brasileiro produzido a poucos recursos frente à conjuntura de pasmaceira que se encontrava o país. Um cinema que busque reconfigurar sentidos dentro da trivialidade cotidiana. Noutras palavras: naquele estranho período histórico, o estranho

⁴⁸ Torquato Neto. *Torquatália – Do lado de dentro*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003. p.59-60.

⁴⁹ Torquato Neto. *Torquatália – Do lado de dentro*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003. p.60.

⁵⁰ André Bueno. *Pássaro de fogo do terceiro mundo: o poeta Torquato Neto e sua época*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. p.121.

mundo de José Mojica Marins é maior ou menor que o estranho mundo de Federico Fellini? O texto parece colocar em xeque esse provincianismo de falso choque, através de uma ação que “no fundo, é uma brincadeira total”, dentro de um ambiente ensimesmado de ególatras, juízes e traidores, mas “com seriedade”. Não é uma escolha liberal (conformada e conformista), mas uma escolha libertina (poética e libertária): “ainda sem lenço/sem documento, inédito, anônimo e livre. exercito minha liberdade possível, pois para isso fomos feitos. (...) a tropicália é pornográfica”⁵¹.

No tenebroso pavilhão do subdesenvolvimento e da brutalidade da ditadura, a necessidade de resistir era imensa. As mentes se encontravam acoissadas pelas batalhas bipolares da ambiência ideológica, derrubar, deturpar, confundir, para *abrir novas brechas* (expressão caríssima ao poeta), para poder continuar, fazer fazendo. Torquato percebe que, naquele instante,

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 seu jogo. estamos todos
ao redor da mesa, a mesma mesa, e somos vistos. pois: é preciso *virar a
mesa*.⁵²

A consciência do subdesenvolvimento fazia com que a necessidade de “virar a mesa” urgisse. Assim, os tropicalistas “se contrapõem, sem artimanhas, ao movimento da linguagem que se restringe a cumprir uma função, como a da arte engajada, de construir ‘o dia que virá’”⁵³. A ideia do “dia que virá” era o mote das canções de protesto, cujos compositores acreditavam que educando para o amanhã o povo de hoje as coisas entrariam nos trilhos. O pressuposto tropicalista, pelas lentes de Torquato, era de que apenas o instante presente se poderia fazer necessário, apenas o presente era urgente.

Em “Torquatália III”, o tom é mais de combate. Como se impregnado pelos contemporâneos ares do maio francês daquele ano, o texto alimenta a desobediência civil e o desprezo tanto pelo patrulhamento de esquerda quanto pelo de direita.

⁵¹ Torquato Neto. *Torquatália – Do lado de dentro*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003. p.64.

⁵² *Ibid.* p.63.

⁵³ Laura Beatriz Fonseca de Almeida. *Um poeta na medida do impossível: a trajetória de Torquato Neto*. Araraquara/ São Paulo: Laboratório Editorial UNESP-Cultura Acadêmica, 2000. p.29.

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: 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.⁵⁴

A juventude universitária, a brutalidade militar, a canção “pouca e frouxa”, tudo é perdido se não houver a virilidade da rebeldia, do combate. Tanto a tropicália quanto a rebeldia são pornográficas, exigem virilidade, coragem. A desconfiança com relação às linhas de força políticas era o combustível desses textos. Se “a tropicália é o que for preciso”, então ela é a ferramenta que esses jovens artistas usarão para contestar (a seu modo) toda a repressão, para debochar das patrulhas ideológicas e tentar mover-se por outras possibilidades poético-políticas, já que “o buraco fica mais embaixo” e a tropicália seria uma “antifórmula superabrangente”. Sabendo-se de sua tarefa e riscos: “o tropicalismo está morto, viva a tropicália”.

O ideário dos dois textos seria retomado e ampliado no roteiro de *Vida, paixão e banana do tropicalismo*.

Vida, paixão e banana do tropicalismo foi um roteiro imaginado para ser executado como um *happening* televisivo para a Rede Globo. Por conta de problemas com o patrocinador do programa, o roteiro foi censurado⁵⁵. Algum tempo depois, refeito o roteiro, começam as gravações – que ocorreram na gafieira Som de Cristal, localizada na rua Rego Freitas, no centro de São Paulo, no dia 23 de agosto de 1968, com a presença de duas mil pessoas na plateia⁵⁶.

Trata-se de um roteiro televisivo que encenaria, através de um *happening* surreal, o enterro “oficial” do movimento tropicalista, ressemantizando todo seu percurso como movimento, dessacralizando-o.

⁵⁴ Torquato Neto. *Torquatália – Do lado de dentro*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003. p.63.

⁵⁵ O diretor de eventos institucionais da empresa patrocinadora não aprovou o roteiro e este teve que ser simplificado para ser aceito pela empresa e, metonimicamente, pela tradicional família proprietária brasileira.

⁵⁶ Celso Favaretto. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê, 1996. p.210.

A blague começa pelo título, tirado à tradição cristã (vida, paixão e morte de Cristo) que reconfigurado permite o efeito necessário. Como ressalta Laura Beatriz, a “troca da palavra morte pela palavra banana há a inserção de um símbolo fálico para que se garanta o reconhecimento da identidade ambígua da cultura do mundo tropical”⁵⁷. A imagem da banana, tropical, sensual e fálica (a tropicália é, afinal, “libertina” e “pornográfica”), ao mesmo tempo em que figura o subdesenvolvimento terceiro-mundista (configurando o imaginário selvagem que os países desenvolvidos tinham do Brasil) é também um ataque, um dar “uma banana para”, mostrar a excitação libertina contra a caretice, o bom-mocismo, a arrogância e o autoritarismo em geral. A banana é, assim, a porta-estandarte da libertação sensual e existencial, do prazer por princípio.

Para essa curiosa festa de enterro do movimento tropicalista cujo “nome dado pelo colonismo oficial a uma série de manifestações culturais espontâneas surgidas durante o ano de 67 e portanto logo destinadas à deturpação e à morte”⁵⁸, muitos são os convidados, entre eles, figuras cômicas, artistas e outras espécies da fauna brasileira: de Nelson Motta a Flávio de Carvalho, dos Colégios de Aplicação à Academia Brasileira de Letras (símbolo máximo do humor machadiano). O texto, rico em subversão e escárnio, usa o *mass media* totalmente em seu favor, utilizando

as formas mais fortes de comunicação de massa, tais como: missa, carnaval, dramalhão, candomblé, teatro, cinema, sessão espírita, poesia popular, Chacrinha, inauguração, discurso, demagogia, sermão, orações, ufanismo, revolução, transplante, saudosismo, regionalismo, bossa, americanismo, turismo, getulismo, construção e destruição tipo Judas em sábado de aleluia.⁵⁹

Notadamente as palavras não estão jogadas ao acaso nesta espécie de lista de possibilidades de comunicação social do movimento. Figuram ingredientes diversos de uma situação histórica e de uma opção estética como possível resposta a ela. E essa enumeração forma grupos de significado que colaboram para dar força à troça. A religião das mães, família e da sociedade (missa, sermão, orações, saudosismo, sessão espírita), a esquerda ortodoxa (dramalhão, poesia popular, discurso, demagogia,

⁵⁷ Laura Beatriz Fonseca de Almeida. *Um poeta na medida do impossível: a trajetória de Torquato Neto*. Araraquara/ São Paulo: Laboratório Editorial UNESP-Cultura Acadêmica, 2000. p.34-35.

⁵⁸ Torquato Neto. *Torquatália – Do lado de dentro*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003. p.66.

⁵⁹ *Ibid.* p.68.

ufanismo, revolução, saudosismo, regionalismo, teatro, cinema), a ditadura militar vigente (inauguração, discurso, demagogia, ufanismo, revolução, saudosismo, regionalismo, americanismo, getulismo) e o antídoto sintético para isso tudo: “construção e destruição tipo Judas em sábado de aleluia”. Para defender a tese tropicalista, aparece Luiz Jatobá e brada: “O tropicalismo não é confuso. É livre.”⁶⁰. O conceito libertário tropicalista é como deve ser todo conceito libertário: inclusivo e jamais exclusivo. Por isso vem Etty Fraser e, ironicamente, diz: “Não faça esforço para ser tropicalista. Continue moralista, e será. Continue cristão, e será. O trópico é fatal.”⁶¹ Contra a repressão polarizada: “a democracia nos trópicos” e “a graça de Deus em sua casa”.

Antes da inauguração do “grande boneco” de isopor, “Tropicália”, Chacrinha, coloca sua voz e seu estilo comunicativo à causa: “Uma vez começada a luta tropicalista é indispensável ser muito quente e pra frente, bater onde mais doer”⁶².

Chega o momento de “passar a limpo os males do Brasil, sob a imagem sonora de Villa-Lobos (*Bachianas Brasileiras n. 5* e *Descobrimento do Brasil*), o discurso tropicalista em tom ufanístico se autoironiza”⁶³, e, batendo “onde mais dói”, a fala de Etty Fraser debocha: “O nosso regime político é dos mais perfeitos da história. Aqui vigora uma perfeita democracia.”⁶⁴ Conjugando sem parar o verbo ironizar, continua: “Para mim o Brasil é o país do amor, do improvisado, do jeitinho, onde qualquer um dorme burro e acorda gênio, onde o esquerdista de hoje é o direitista de amanhã, onde o direitista de hoje é o chinês de amanhã.”⁶⁵, quer dizer, as contradições eram pesadas, e nessa engrenagem, feita de aparências, a realidade torna-se impalpável, e a retórica da traição, tão combatida por Torquato, é escancarada para o público.

Na segunda parte do espetáculo, nas palavras de Laura Beatriz (que fez uma bela decupagem interpretativa do programa):

O rito de dessacralização do Tropicalismo está cumprido. Inicia-se, na segunda parte do programa, o rito propiciatório. O teatro é, nesse momento, o espaço da Vereda por onde os caminhantes fazem o reconhecimento da Tropicália. Como símbolo da convergência de

⁶⁰ *Ibid.* p.70.

⁶¹ *Ibid.* p.71.

⁶² *Ibid.* p.72.

⁶³ Laura Beatriz Fonseca de Almeida. *Um poeta na medida do impossível: a trajetória de Torquato Neto*. Araraquara/ São Paulo: Laboratório Editorial UNESP-Cultura Acadêmica, 2000. p.39.

⁶⁴ Torquato Neto. *Torquatália – Do lado de dentro*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003. p.74.

⁶⁵ *Ibid.* p.74.

ideias, o monumento, fruto do passado e do presente, é a história de uma tradição construída e destruída pelo equilíbrio desequilibrado da realidade nacional. Fazendo blague, os tropicalistas anunciam uma regressão no tempo em busca da pedra fundamental. Dramatizando as contradições da cultura brasileira, dividida, híbrida e desestruturada, no estilo de um antigo programa de rádio – *Balança mais não cai* –, os poetas desvendam os motivos inconfessáveis que estão ocultos no monumento. No peito do boneco, a fenda aberta é a fresta por onde o grupo, em transe, viaja no tempo e no espaço do mundo tropical, cumprindo uma jornada histórica. Como passageiros da alegria, desfazem os sonhos de ufanismo reatualizando a caminhada de um povo jovem nos percalços de sua identidade. Ao som de discursos populistas e de torcidas organizadas, o grupo recria, no palco, a quotidiana ilusão de progresso – pão e circo, salário mínimo e rádio nacional. A nação tropical, exposta em mazelas, é o grande monumento inaugurado pela canção tropicalista (marginália/tropicália).⁶⁶

Para enterrar de vez o movimento, os tropicalistas, representados pela fala da voz de Othon Bastos, propõem a destruição como remédio para a construção permanente⁶⁷:

– Queimem suas alegrias. Rasguem, rasguem. Tragam alegria nova para o próximo programa. Nada de guardar passado, levem o cenário para casa. Façam barracas. Levem os quadros para sua sala de visitas. Os slogans para a rua. Não deixem nada de coisa nenhuma. Somente nossos patrocinadores. Livrem a cara de nossos patrocinadores. Levem tudo para casa. (...) Levem tudo para casa, rasguem.⁶⁸

A pedra fundamental do movimento é sua lápide: a inscrição de morte e, assim, sua dessacralização completa. Quando se ritualiza o riso burlesco, neste estranho misto de funeral e festa, que é a destruição do movimento tropicalista que representa “uma fase crítica que se esgota quando cumpre seu papel”⁶⁹, como aglutinadores das

⁶⁶ Laura Beatriz Fonseca de Almeida. *Um poeta na medida do impossível: a trajetória de Torquato Neto*. Araraquara/ São Paulo: Laboratório Editorial UNESP-Cultura Acadêmica, 2000. p.39-40.

⁶⁷ Uma experiência parecida com a que Nelson Leirner operou no *happening* de fechamento da Galeria Rex (em 1967), onde o público poderia levar as obras do artista plástico. No afã de pegar as obras, o público acabou por destruí-las.

⁶⁸ Torquato Neto. *Torquatália – Do lado de dentro*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003. p.84-85.

⁶⁹ *Ibid.* p.66.

contradições de um momento histórico conturbado, agora são expulsos de seu palco e aguardam a “grande chuva de estrelas”⁷⁰ que fará fundo ao fim do mundo.

O roteiro leva, ainda, os enunciados a uma caoticidade absurda, tornando o sentido turvo e, ainda assim, um sentido forte, pois desfaz lugares comuns e desmonta situações esperadas para tentar desexplicar o que parecia facilmente explicável.

Essa reflexão sobre o absurdo, a partir da matéria chamada Brasil, filtrada pela esquizofrenia discursiva e pela carnavalização que, segundo Bakhtin, nubla a concepção de sujeito e toda individualidade se opera na fusão com outro corpo, aumentando a força da forma do grotesco que fornece combustível e ânimo para a “ousadia da invenção”, agregando contrários que se excluem, corrói as formas fixas do modo dominante de ver o mundo, violando a rotina banalizante e abrindo margens de manobra. Permite, ainda “olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe, e portanto permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo.”⁷¹

O discurso dual, que deixa fora de foco a idealização nacional do país íntegro, parece se emparelhar à ideia de Bakhtin de carnavalização ritual onde, como nas salas de espelho (que distorcem a imagem até seu avesso cômico), no “folclore dos povos primitivos encontra-se, paralelamente aos cultos sérios (por sua organização e seu tom), a existência de cultos cômicos, que convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia (‘riso ritual’); paralelamente aos mitos sérios, mitos cômicos e injuriosos; paralelamente aos heróis, seus sócios paródicos.”⁷². Através do grotesco (o *kitsch* tropicalista pode ser um par dessa concepção bakhtiniana), abre-se a possibilidade de outro modo de viver, “franqueia os limites da unidade, da indiscutibilidade, da imobilidade fictícias (enganosas) do mundo existente”⁷³. O discurso carnavalesco operado pelos tropicalistas, repleto de vaivéns afirmativos (des-hierarquizando e galhofando da retórica bipolar das ideologias), como “no fundo, é uma brincadeira total” e “com seriedade”, ou “Abaixo o tropicalismo! Viva o tropicalismo!”, entre tantas outras, parece corroborar o que diz, novamente, Bakhtin sobre as naturezas do riso carnavalesco (enunciação aguda dos ritos festivos). Ainda segundo o filósofo russo,

⁷⁰ *Ibid.* p.84

⁷¹ Mikhail Bakhtin. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo; Brasília: Hucitec/ UnB, 1987. p.30.

⁷² *Ibid.* p.5.

⁷³ *Ibid.* p.42.

esse riso é *ambivalente*: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente.⁷⁴

A galhofa tropicalista é, de um certo modo, sombria. Assim, se relaciona com a realidade, negando e afirmando, a tradição reconfigurada pela mídia de massa, nem participante nem alienante, outra coisa, outra esfera de sentido, ambíguo.

⁷⁴ *Ibid.* p.10.

1.3 SEXTA-FEIRA 13: GELEIA GERAL & SANGUE SHOW

– Não quero mais saber do lirismo que não é libertação

Manuel Bandeira

*Mas se me perguntar qual poderia ser, no meu modo de
sentir, um rumo a seguir pela mocidade intelectual no
terreno das ideias, eu lhe responderei, sem hesitar, que a
nossa tarefa máxima deveria ser o combate a todas as
formas de pensamento reacionário.*

Antonio Candido

Estou possuído. Incorporo a revolta.

Hélio Oiticica

Quando é promulgado o Ato Institucional número 5, numa sexta-feira, 13 de dezembro de 1968, o ambiente de insuportável torna-se impraticável, impossível. Como nos mostram algumas linhas de interpretação contemporâneas, ao contrário do que se pensou e se alardeou no calor da hora, a promulgação deste ato (apesar de impor, claramente, um ambiente de terror) não significou um “golpe dentro do golpe”, mas um amadurecimento do processo. Como nos explica o historiador Carlos Fico:

(...) o Ato Institucional nº 5 foi o amadurecimento de um processo que se iniciara muito antes, e não uma decorrência dos episódios de 1968, diferentemente da tese que sustenta a metáfora do “golpe dentro do golpe”, segundo a qual o AI-5 iniciou uma fase completamente distinta da anterior. Trata-se de reafirmar a importância, como projeto, do que se pode chamar de “utopia autoritária”, isto é, a crença de que seria possível eliminar quaisquer formas de dissenso (comunismo,

“subversão”, “corrupção”) tendo em vista a inserção do Brasil no campo da “democracia ocidental e cristã”.

Tal crença empolgava de maneira diferente os diversos grupos militares, sendo também uma simplificação forjada pelas primeiras e mais apressadas leituras a dicotomia “linha dura” *versus* “moderados” (ou “castelistas”).⁷⁵

A situação realmente tornar-se-ia insuportável, o terror instalara-se de forma oficial. Torquato sempre foi combativo e nesta fase o poeta alimenta ainda mais sua revolta com as revisões pessoais e a completa descrença em qualquer instância de poder. Sua poética rumava para uma espécie de “afazer de afasia” (para usar um verso de Augusto de Campos). Ainda assim, mantém “o arco teso” e o alvo sob mira.

Sua histórica coluna *Geleia Geral* começa a ser veiculada no jornal carioca *Última Hora* em 19 de agosto de 1971 – e se estenderá até 11 de março de 1972. Waly Salomão escreveria, num ensaio sobre o poeta, que

Sua coluna *Geleia Geral* se constituiu no mais vibrante vento durante a ditadura militar enquanto as forças cegas indomadas soltas, enquanto a retórica tradicional da velha esquerda lamentava fazer escuro, Torquato desatinava e desafinava o coro dos contentes.⁷⁶

Nessa fase final, próxima à sua morte, Torquato, na leitura de André Bueno, chega ao momento de “revisões amargas, de lacunas e silêncios, que era sem dúvida *autofágico*”⁷⁷. Mas essas revisões são de um sujeito que entrou nas estruturas, dinamitou-as e, além de não ter medo de penetrar essas estruturas, não se vendeu a elas, não traiu. Intuíva o que estava acontecendo e, ainda que de maneira enviesada, percebia as contradições – o que o levaria a constatar que o movimento tropicalista era a “ausência de consciência da tragédia em plena tragédia”⁷⁸.

⁷⁵ Carlos Fico. “Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar”. In: *Revista Brasileira de História*. Vol. 24. N. 47. São Paulo, 2004. In: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100003>. Acesso em: 8 abr. 2011.

⁷⁶ Waly Salomão. “O suicídio enquanto paráfrase ou Torquato Neto esqueceu as aspas ou Torquato Marginália Neto”. In: *Armarinho de miudezas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993. p. 64.

⁷⁷ André Bueno. *Pássaro de fogo do terceiro mundo: o poeta Torquato Neto e sua época*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. p.103.

⁷⁸ Torquato Neto. *Torquatália – Do lado de dentro*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p.72.

Nesta fase, seu texto está cada vez mais libertário, maduro e ácido, fruto de nihilismo e desejo de transformação. Pelo discurso da ação, sua poética nega tudo que poderia supor amarras, rótulos etc. E abre clareiras com sua metralhadora textual. Age e recusa ser anotado, registrado, recenseado, tarifado, selado, tosado, cotado etc. (como escreveu em célebre texto o filósofo Pierre-Joseph Proudhon). Uma recusa que fornece corpo à posição ética que sempre carregou e descarregou em sua produção estética.

Sua situação financeira não era boa e força-o a fazer trabalhos que não o agradavam e “sempre esteve acuado pela necessidade, pelos empregos precários, pelo aluguel, pelos direitos autorais perdidos, no final pela quase ausência de alguma fonte de renda”⁷⁹. Essa situação é contada pelo próprio poeta numa carta, de 13 de junho de 1971, ao amigo Hélio Oiticica:

Depois que cheguei ao Rio (em início de abril), tive que sair por aí feito um maluco atrás de alguma coisa pra fazer, e logo em seguida tive de fazer essas coisas: produção de discos de novela pra Globo, música pra novela, músicas pra vender e garantir qualquer dinheiro – enfim, um negócio chato e cansativíssimo (...).⁸⁰

Sua condição de trabalho (escrita) seria marcada por essa pressão, das “parcas pecúnias”⁸¹.

Seu ânimo com relação à música já estava deteriorado (talvez um sintoma de seu racha com o grupo baiano, algum tempo antes). Na mesma carta, escreve: “eu não tenho mais nenhum compromisso com a música popular brasileira”, mostrando que seus planos são outros. Continua: “devo cuidar também de ganhar algum dinheiro; você sabe como o Brasil está insuportável”⁸². A situação econômica periclitante é muito significativa, pois demonstra as condições de escrita e explica seu desencanto total com a ambiência, seja ela cultural, seja política. “É tão difícil se ver qualquer coisa que preste dando certo por aqui que eu tenho até medo de ficar animado com qualquer boa perspectiva que apareça para qualquer um de nós.”⁸³.

⁷⁹ André Bueno. *Pássaro de fogo do terceiro mundo: o poeta Torquato Neto e sua época*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. p.26.

⁸⁰ Torquato Neto. *Torquatália – Do lado de dentro*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p.211.

⁸¹ SALOMÃO, Waly. “O suicídio enquanto paráfrase ou Torquato Neto esqueceu as asas ou Torquato Marginália Neto”. In: *Armarinho de miudezas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993. p. 64.

⁸² Torquato Neto. *Torquatália – Do lado de dentro*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p.215.

⁸³ *Ibid.* p.214.

A coluna *Geleia Geral* tornou-se histórica, emblema de um período tenso e influenciaria decisivamente gerações de poetas que viriam depois. Torquato fez do espaço no *Última Hora* sua trincheira, sua plataforma de ação. Como aponta Paulo Andrade: “Contra-atacar o autoritarismo, como um estrategista que elabora táticas de ação de guerrilha, era a intenção de Torquato a fim de balançar as estrutura do Estado militarizado, que impusera o silêncio em nome da ‘segurança nacional’”⁸⁴.

Aquela linguagem eletrificada (que tem origem no coloquial, debochada e arruaceira) que caracterizaria sua dicção seria depurada na experiência de escrita, diária, da coluna. Inteligente e ciente do centro nervoso de seu tempo, opta por escolhas parciais, recusando sempre a covardia do agrado amplo e irrestrito. Pratica uma sintaxe coordenativa, de corpo fragmentário e descontínuo, recheada de um repertório vivo, trazendo para o epicentro dos enunciados as angústias de seu tempo.

A coluna trazia um imenso repertório cultural onde se podia notar um grande envolvimento com a causa da cultura. Torquato demonstra ali muita segurança em seus textos construindo importantes analogias entre situações de cultura. Décio Pignatari avisa que

Torquato não confundia Oswald de Andrade com Zé Celso. Outros podiam esconder a cabeça, ter receio de parecer *high brow*. Não Torquato. Seu repertório cultural era mais amplo, seus roteiros mais seguros.⁸⁵

As colunas recusavam fôrma – o autor preparava cada uma com uma disposição diferente –, tinham *design* arrojado e, muitas vezes, eram divididas em blocos variados que tentavam dar conta do imenso e global caldeirão cultural da época – de Noel Rosa ao Uriah Heep, dos festivais da canção à questão dos direitos autorais, da abertura da coluna para outras vozes (sejam traduções de Augusto de Campos e poemas de Pedro Kilkerry, sejam cartas de Helio Oiticica ou textos de outros autores com os quais Torquato partilhava ideias) ao ataque frontal ao rescaldo cinemanovista. Montagem de ideias sobre montagem visual/semântico/sintática: isomorfismo. Ainda uma vez, usando as palavras de Pignatari: “Seu modo de proceder na montagem/colagem/bricolagem tinha uma certa orientação, não era errático”⁸⁶. E isso, dentro de um circuito fechado

⁸⁴ Paulo Andrade. *Torquato Neto: uma poética de estilhaços*. São Paulo: Annablume, 2002. p.156.

⁸⁵ Torquato Neto. *Os últimos dias de paupéria*. 2ª Ed. São Paulo: Max Limonad, 1982. s/n.

⁸⁶ *Ibid.*

pela censura, era de extrema importância. Daí a atenção dada a cada uma de suas colunas – que se tornaram marcos do jornalismo cultural.

A *Geleia Geral* de estreia surge com imperativos que tornam o *dizer* em *fazer* (as palavras tornam-se ação⁸⁷). O texto se chama “Cordiais saudações”, e há nele algumas pistas da impaciência de Torquato com o conformista gosto público, paralisado e preso à propaganda do mercado de cultura, e também uma boa amostra de sua dicção.

Ligue o rádio, ponha discos, veja a paisagem, sinta o drama: você pode chamar tudo isso como bem quiser. 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 dentro é fogo, igual ao lado de dentro. Estar bem vivo no meio das coisas é passar por referência, continuar passando.⁸⁸

Ao chamar o interlocutor para ligar o rádio, pôr os discos para tocar, ver a paisagem e sentir o drama (tentar perceber a tragédia no centro da tragédia), o enunciado torquatiano se produz em ambiguidade. Pode ser tanto uma ordem, quanto um pedido, pode ser, ainda, uma dica, um conselho. Mas, antes de mais nada, demanda uma ação contra o aborrecimento do “esperar apenas”. Logo em seguida, convertendo a cristã “santíssima trindade” em uma desolada e militar “tristíssima cidade”, ele chama a atenção do leitor: “o pior é esperar apenas”, pois resulta inútil, conformista. Esperar é inócuo, resulta consentimento de uma ordem. O enunciado, assim, age nos eventos do mundo. Aqui o que é *dito* realiza *ações*. É uma performance, o corpo *NA* linguagem... e dela, um falar ao mundo. Quando o enunciadador diz: “Enquanto eu estiver atento, nada me acontecerá” ou “Estar bem vivo no meio das coisas é passar por referência, continuar passando”, não está apenas comunicando uma situação, mas está também vivendo-a no ato. Estando “atento”, “vivo” e “passando” em relação direta com o outro, em mão dupla, a escrita torna-se ação transformada em linguagem. Os atos se realizam

⁸⁷ Pensando aqui nos *speech acts* de John Langshaw Austin. Austin entendia a linguagem como uma forma de ação e a partir dessa ideia formulou a Teoria dos Atos de Fala. Para ele, dizer é, além de um ato de transmissão de informação, uma maneira de agir sobre o interlocutor e sobre o mundo em que se vive.

⁸⁸ Torquato Neto. *Os últimos dias de paupéria*. 2ª Ed. São Paulo: Max Limonad, 1982. p.23.

nas situações enunciativas – quando se diz os enunciados “ligar”, “pôr”, “ver”, “sentir” a enunciação reverbera em “não espere”, pois esperar é “pior”, “fique atento e abra bem os olhos”. O corpo está implicado aí como espaço privilegiado de ação, onde as tensões que se operam na linguagem só podem ter mediação em relação ao corpo. O corpo é o ator das palavras. Ler, sabemos, é um trabalho de produção do receptor na reconstrução da arquitetura da voz que fala na leitura, e a ressignifica através da reverberação. É um corpo a corpo, na verdade. Como nos explica Paul Zumthor:

o discurso que alguém me faz sobre o mundo (qualquer que seja o aspecto do mundo que ele me fala) constitui para mim um *corpo-a-corpo* com o mundo. O mundo me toca, eu sou tocado por ele; ação dupla, reversível; igualmente válida nos dois sentidos.⁸⁹

O corpo agenciando a palavra (discurso) e vice-versa. Não à toa, em outras peças, os verbos de ação, os fotopoemas e as referências às partes do seu próprio corpo (cabelo, dentes, olhos) vão fornecer dados dessa militância corpórea da poeticidade. Num tempo onde não mais existia a garantia de *habeas corpus*, o jeito era usar o corpo como ferramenta enunciativa válida. Desde Barthes sabemos que não existe linguagem sem corpo.

O corpo entra como mediação entre as escolhas de Torquato, que navegam tanto na contracultura (através do rock, do cinema marginal) quanto no construtivismo (através de seu contato com a Poesia Concreta) e explodem o binômio sujeito/objeto, poeta/poema ou, arte/vida, expressão/construção, ética/estética, política/poética. O poeta estava tão interessado na transgressão existencial (drogas, rock’n’roll, excessos) quanto na transgressão verbal (construção consciente do objeto, reflexão sobre o material), e isso resulta na recusa de um lugar de legitimação social (muito almejado pelos oportunistas naqueles tempos de exceção). As implicações desse discurso corpóreo se dão nessas camadas inclusivas e passam pelas instâncias da memória ao tatear os sintomas que o passado e a perda (conjugados pela truculência totalitarista) acabam desalinhando, criando esse lugar de reiteração da voz enquanto munição e, assim, do corpo enquanto arma, construindo possibilidades de discursos de liberdade. Mario Camara assinala que há

⁸⁹ Paul Zumthor. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: CosacNaify, 2002. p.77.

la creación de un protocolo corporal que oficia de enclave para un agenciamento entre una retórica vanguardista y una retórica neorromántica – de un indubitable ethos contracultural. Ese protocolo cumple dos funciones: desplaza el subjetivismo exacerbado del romanticismo – presente en la poesía marginal – y quiebra cualquier posible exceso de formalismo. El signo cuerpo permite construir un entrelugar donde los códigos se enrelazan.⁹⁰

Ainda nessa mesma coluna, Torquato, insistindo na tese de que “o pior é esperar”, debocha do sujeito que, enquanto espera, não consegue entender que

estar vivo significa estar tentando sempre, estar caminhando entre as dificuldades, estar fazendo as coisas, e sem a menor inocência. Os inocentes estão esperando enquanto aproveitam para curtir bastante conformismo disfarçado em lamúrias, ataques apocalípticos e desespero sem fim.⁹¹

É uma retórica ativa que se faz através do enfrentamento das dificuldades pela ação (os verbos *ser* e *estar* cruzam incessantemente todo o texto). Camara fala que a retórica da ação significa “osadía artística, pues el artista debe intentar crear siempre pese la dificultades que se le presenten. Ese intento ya posee un contenido político, pues lo político es el intento mismo. (...) La retórica da acción es por lo tanto una resistencia”⁹². Essa resistência gerada pela incessante procura artística, atravessada pela ânsia de legitimar um discurso enquanto plenitude enunciativa, é que justifica todo o trabalho poético torquatiano.

As imagens metonímicas do corpo, como disse, vão regular, por assim dizer, uma perspectiva de linguagem inserida num contexto de guerrilha (através do corpo): “eu queria levar a ideia de palavra física a uma consequência extrema”⁹³. Waly Salomão apontaria que a “terminante recusa da vida filistina, acaba por cancelar a visão de que a

⁹⁰ Mario Camara. “Torquato Neto: Poesía Concreta y cuerpos em movimento”. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida (orgs.) *Subjetividades em devir – Estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p.256.

⁹¹ Torquato Neto. *Torquatália – Geleia Geral*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003. p.200.

⁹² Mario Camara. “Torquato Neto: Poesía Concreta y cuerpos em movimento”. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida (orgs.) *Subjetividades em devir – Estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p.252.

⁹³ Torquato Neto. *Torquatália – Geleia Geral*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003. p.193.

vida e a pureza são termos antitéticos pois viver é se comprometer”⁹⁴. O comprometimento é uma recusa, um ato político *per se*, e não uma anomalia. E através do corpo que é “ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso”⁹⁵ se funda uma ética própria, que funciona como horizonte simbólico. A linguagem fornece corpo ao pensamento, ergue uma ponte de ligação ao outro, mas o mantém afastado, não da situação enunciativa, mas da própria linguagem, enquanto material, visto que é estrangeira em seu próprio berço.

É pelo corpo que o sujeito se comunica com a carne do mundo, abraçando-a e sendo por ela abraçado. Ele abre um horizonte que o engloba e o ultrapassa. Ele é, simultaneamente, vidente e visível, sujeito de sua visão e sujeito à visão do outro, corpo próprio e, entretanto, impróprio, participando de uma complexa intercorporeidade que fundamenta a intersubjetividade que se desdobra na palavra, que é, para Merleau-Ponty, ela mesma, um gesto do corpo. O sujeito não pode se exprimir senão através dessa carne sutil que é a linguagem, doadora de corpo a seu pensamento, mas que permanece um corpo estrangeiro.⁹⁶

Assim a linguagem torquatiana se corporifica, pois não há outro modo de se realizar, de promover recusa, senão através da ação. Não à toa o aforismo do boi no matadouro é reiterado em vários momentos na construção de uma retórica da coragem e da afetividade como partícipes do “gesto do corpo”, através do ato de gritar – que é uma instância enunciativa de reação ao horror. O aforismo aparece pela primeira vez no roteiro tropicalista de 68:

Qual a diferença entre um boi e a classe média? Leve os dois ao matadouro. O que berrar mais na hora da morte é o boi.⁹⁷

A inconsciência bruta do boi é mais carregada da noção do perigo que a consciência letárgica da classe média. A lei da natureza, da parte do boi, não permite nenhuma negociação com o carrasco, mas ainda assim, o animal resiste. A classe média,

⁹⁴ SALOMÃO, Waly. “O suicídio enquanto paráfrase ou Torquato Neto esqueceu as aspas ou Torquato Marginália Neto”. In: *Armarinho de miudezas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993. p.71.

⁹⁵ Paul Zumthor. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: CosacNaify, 2002. p.77.

⁹⁶ Michel Collot. “O sujeito lírico fora de si”. In: *Terceira Margem*, n. 11. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Rio de Janeiro, 2004. p.167.

⁹⁷ Torquato Neto. *Torquatália – Do lado de dentro*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p.72.

nesta crítica que o poeta lhe dedica, aceita o carinho do ceifador cordeiramente. Os papéis se invertem, e a dimensão humana troca de lugar. A única coisa que a classe média pode fazer é subornar e, assim, faz a manutenção do jogo sujo, afinal a tragédia social não lhe diz respeito.

O aforismo aparece novamente no texto “Pessoal e intransferível”.

Escute, meu chapa: um poeta não se faz com versos. É o risco, é estar sempre a perigo sem medo, é inventar o perigo e estar sempre recriando dificuldades pelo menos maiores, é destruir a linguagem e explodir com ela. Nada no bolso e nas mãos. Sabendo: perigoso, divino, maravilhoso. Poetar é simples, como dois e dois são quatro sei que a vida vale a pena etc. Difícil é não correr com os versos debaixo do braço. Difícil é não cortar o cabelo quando a barra pesa. Difícil, pra quem não é poeta, é não trair a sua poesia, que, pensando bem, não é nada, se você está sempre pronto a temer tudo; menos o ridículo de declamar versinhos sorridentes. E sair por aí, ainda por cima sorridente mestre de cerimônias, “herdeiro” da poesia dos que levaram a coisa até o fim e continuam levando, graças a Deus. E fique sabendo: quem não se arrisca não pode berrar. Citação: leve um homem e um boi ao matadouro. O que berrar mais na hora do perigo é o homem, nem que seja o boi. Adeusão.⁹⁸

Aqui, há uma inversão da variante anterior. A figuração do homem como um simples pedaço de carne justaposto a outro (que é o boi). São dois pedaços de carne que dependem da linguagem (primitiva, o berro) para se safarem da morte. Só que aqui, há um anúncio afirmativo: o da condição humana. Ainda que o boi berre, é da conta do homem, pois só quem arrisca pode berrar. Então, arriscando o animal se humaniza e, no final, o humano se safa. O texto revela a tentativa de “rearticular o nexo entre corpo e linguagem, algo que dê forma a ‘um monte de carne’”⁹⁹.

No começo do texto, o poeta chama a atenção em linguagem arruaceira e anuncia: “Escute, meu chapa: um poeta não se faz com versos”. Essa é a essência do texto. Começa pelo deslocamento enunciativo, onde se traz uma expressão oral (“escute, meu chapa”) para o texto literário e, afirmando que um poeta não se faz com versos, faz

⁹⁸ Torquato Neto. *Torquatália – Geleia Geral*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003. p.227.

⁹⁹ Roberto Zular. “O que fazer com o que fazer? – Algumas questões sobre Me Segura Qu’eu Vou Dar um Troço de Waly Salomão”. In: *Literatura e Sociedade* n. 8. São Paulo, 2005. p.58.

do texto em prosa a prova enunciativa de sua afirmação. Uma prosa varada de oralidade (em suas repetições, termos cotidianos, construção sintática aberta, gírias) que era o modo de fazer a articulação entre o discurso e o público, já que o cenário era um jornal de grande circulação e intenção enunciativa tinha caráter político (apresenta-se uma ideia sobre poesia, mas também se exprime uma “barra pesada”, um risco, um matadouro, que são termos, naquele contexto histórico nada ingênuo, não são partículas de realce). É uma cenografia dialógica, onde se parte de um contexto de fala para criar um lugar enunciativo de debate e resistência. Estamos num contexto jornal, de técnicas de comunicação informativa e imparcial. Quando o leitor se depara com “escute, meu chapa”, “se você está”, “fique sabendo”, “leve”, ele é inserido no ato enunciativo. Portanto, a oralidade aí é experimental, ao ler a citação que nos diz para levar um homem e um boi ao matadouro, nós, incluídos na enunciação, já estamos levando esse homem e esse boi ao matadouro. Torquato está defendendo e dando mobilidade à sua enunciação, que é “uma maneira de dizer que remete a uma *maneira de ser*, ao imaginário de um vivido”¹⁰⁰. O enunciado não expressa apenas uma situação de embate, ele é o próprio embate, levado a cabo pela linguagem subversiva, altamente calcada na oralidade. Meschonnic vai dizer que “os grandes momentos de oralidade”¹⁰¹ são também os “grandes momentos de revolta contra a opressão”¹⁰².

Daí em diante, o texto vai discutir a linguagem poética confrontando a todo instante corpo e linguagem. Um poema não sente medo, mas pode criar dificuldades e destruir a linguagem. A responsabilidade do enfrentamento é não correr com os versos debaixo do braço e não cortar o cabelo em momentos de agrura. Não interessam os versinhos sorridentes, afinal, *um poeta não se faz com versos*. A coragem para recusar vínculos indignos é também poesia. Na *Geleia Geral* de 6 de novembro de 1971, ao comentar o “mar de conformismo absoluto e contenção obrigatória em que a MPB acabou se transformando”, conta o seguinte fato:

Antônio Carlos Jobim, por exemplo, sem precisar nenhum “verso”, mas simplesmente recusando-se a participar com sua música do embuste do

¹⁰⁰ Dominique Maingueneau. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p.146.

¹⁰¹ Como explica Meschonnic: “o ritmo não é mais redutível ao sonoro, ao fônico, à esfera ORL, mas engaja um imaginário respiratório que diz respeito ao corpo vivo inteiro, do mesmo modo a voz não é mais redutível ao fônico, pois a energia que a produz engaja também o corpo vivo com sua história. Por isso, o ritmo é ao mesmo tempo um elemento da voz e um elemento da escritura. O ritmo é o movimento da voz na escritura. Com ele, não se ouve o som, mas o sujeito”. Henri Meschonnic. *Linguagem – ritmo e vida*. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 2006. p.43.

¹⁰² *Ibid.* p.36.

Festival da Canção, este último, da saturação completa, deu um banho de poesia, ao nível de tudo o que já fez com piano e tudo, pela vida. Pela vida. Pela vida. Pela vida.¹⁰³

As ações humanas, como a de Tom Jobim, configuravam para o autor modalidades de poesia fora da instituição do verso. A importância da ação está expressa no registro desse fato dentro do espaço de sua coluna cultural. Jobim recusou o matadouro. Berrou e disse *não*. Isso é muito caro a Torquato enquanto discurso de cultura, pois o matadouro nada mais é que a configuração metafórica da necessidade de berrar em tempos em que o silêncio é a lei. O berro é uma ação. O matadouro é o porão da ditadura e o berro é a resistência possível. E para a classe média, como na versão anterior, o matadouro é a zona de conforto, lugar de espera, por isso o boi se safa, berrando, agindo.

Na raiz das circunstâncias expressas no texto, há o gesto de pôr simbolicamente a razão de ser de uma poesia que não se entrega ao jogo repudiável do conforto e do confete, do oportunismo e do cinismo. Numa carta a Amir Muniz, o poeta escreve: “eu sou um homem radical, ou eu morro ou eu vivo. ou eu morto ou eu transado”¹⁰⁴. Para estar “transado” era necessário correr riscos e arcar com as responsabilidades que estes riscos acarretavam. Por isso o desprezo pelo sujeito acomodado na zona de conforto (e pela própria zona de conforto). Num tempo onde “há muito confete no ar”¹⁰⁵, urgia “destruir a linguagem e explodir com ela”. Explodir junto com a linguagem, atestando, assim, a eliminação de qualquer linha que separe poeta e poema. Como observa André Monteiro, Torquato

reclama aí uma poesia realizada em situação extrema, na qual se explicita a sensação do corpo berrante do poeta: ousadia formal do poema (a explosão da linguagem) se equivalendo à ousadia pessoal intransferível do poeta. O que temos então é o delineamento de uma poética – e de um estilo de vida que lhe é inerente – marcada principalmente por um desejo radical de manchar a poesia com a nódoa de lama da vida.¹⁰⁶

¹⁰³ Torquato Neto. *Torquatália – Geleia Geral*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003. p.295.

¹⁰⁴ Torquato Neto. *Torquatália – Do lado de dentro*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p.287.

¹⁰⁵ *Ibid.* p.286.

¹⁰⁶ André Monteiro. *A ruptura do escorpião: ensaio sobre Torquato Neto e o mito da marginalidade*. São Paulo: Cone Sul, 1999. p.21.

Simbiose: “Época de obliteração da anterior distância sujeito-objeto, o próprio poeta sendo o corpo da poesia, o poeta sendo o poema”¹⁰⁷. Fúria contra a mediocridade reinante dos medrosos que não temem “o ridículo de declamar versinhos sorridentes” e que penderiam ao primeiro susto.

O corpo outra vez é a raiz da linguagem: mãos, cabelos, berro. Em outros textos, no decorrer de toda a obra, o corpo vai se colocando, em enunciado, numa autofagia anatômica: olhos, boca, dentes, garganta, boca etc.

mas que só os trouxas e os mais burrinhos (além dos cegos) não conseguem encontrar no escuro alguma coisa luminosa, como uma boa canção que não sirva apenas pra fazer média com o que já está feito, comido e prensado. Tá bom?¹⁰⁸

Ponha a boca no mundo: assim não é possível. Ou então feche o riso e aperte os dentes de uma vez. Ponha a boca no mundo: somente assim é possível, louca, qualquer coisa louca de uma vez.¹⁰⁹

não me calo (...) estou vivo, falando.¹¹⁰

você olha nos meus olhos
mas não vê nada, se lembra?¹¹¹

Quando eu recito ou quando eu a escrevo, uma palavra (...) ¹¹²

sem novos segretos dentes¹¹³

Além desses exemplos, há o longo poema “Explicação do fato”¹¹⁴, onde a enunciação mostra-se alicerçada sobre a escritura-corpo. Todos os versos citados abaixo foram retirados do poema em questão:

¹⁰⁷ SALOMÃO, Waly. “O suicídio enquanto paráfrase ou Torquato Neto esqueceu as aspas ou Torquato Marginália Neto”. In: *Armarinho de miudezas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993. p.70.

¹⁰⁸ Torquato Neto. *Torquatália – Geleia Geral*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003. p.224.

¹⁰⁹ *Ibid.* p.228.

¹¹⁰ *Ibid.* p.246.

¹¹¹ *Ibid.* p.250.

¹¹² *Ibid.* p.261.

¹¹³ *Ibid.* p.262.

¹¹⁴ Este poema não foi publicado em nenhuma das antologias da poesia torquatiana. A versão que uso aqui consta da biografia do poeta, escrita pelo jornalista Toninho Vaz. Toninho Vaz. *Pra mim chega: a biografia de Torquato Neto*. São Paulo: Casa Amarela, 2005. pp.47-50.

Tenho rins e eles me dizem que estou vivo
 (...)
 O meu brasão mostra dois pés escalavrados
 (...)
 Tenho rins mãos boca órgão genital e
 glândulas de secreção interna:
 impossível.
 (...)
 observando a corcunda precoce
 e os olhos banzos.
 (...)
 e meu olhar apenas toca, e leve,
 a exata matriz da calça
 molhada em festa vespertina da bexiga.

Toda essa tessitura de palavras corpóreas atribui grande valor ético ao conceito de que “um poeta não se faz com versos” – que ressoa em muitos outros momentos de sua escrita, como em: “Mandeí meu dicionário às favas. Pobre de quem só se comunica com palavras.”¹¹⁵. A representação erótica se coloca como central, ainda mais num país de direita sob um regime militar¹¹⁶. O corpo não é apenas o mapa por onde o sujeito se guia nos caminhos de conhecimento da realidade, é também a amplificação dessa realidade através da sintaxe corpórea: o torturado nos porões da ditadura fala através de suas feridas.

A imagem dos dentes se expande ao máximo na figura de vampiro que Torquato irá assumir¹¹⁷. Escreveria, na coluna de 2 de novembro de 1971: “Ivan Cardoso me anima com seu filme de vampiro, logo a mim, vidrado em vampiros”¹¹⁸; e na coluna de 16 de novembro de 1971, o seguinte comentário: “Eu, por exemplo, acredito em vampiros. O beijo frio, dentes quentes, um gosto de mel”.¹¹⁹ A incorporação do vampiro é simbólica e cria uma *imago mundi* altamente erótica e transgressora, a partir da

¹¹⁵ Torquato Neto. *Torquatália – Geleia Geral*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003. p.242.

¹¹⁶ Em 1970, o ministro da justiça, Alfredo Buzaid, baixa decreto contra “o comunismo internacional que insinua o amor livre”. In: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/1965-1988/De11077.htm>. Acesso em: 25 de março de 2011.

¹¹⁷ Torquato atua como o Nosferato (baseado no clássico filme de 1922 de Murnau) no curta-metragem *Nosferato no Brasil*, de Ivan Cardoso, e chega a assinar textos como Capitão Nosferato.

¹¹⁸ Torquato Neto. *Torquatália – Geleia Geral*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003. p.306.

¹¹⁹ *Ibid.* p.287.

escritura e das sensações. Um vampiro seduz belas garotas e suga seu sangue, trazendo para si a energia vital do outro, numa dialética entre o início e o fim, entre o *eu* e o *outro*. Beatriz de Moraes Vieira, em estudo sobre o autor, chama a atenção para o fato de que

Conectavam-se nesta poética os dentes vampirescos que sugam das
artérias a seiva vital e a gilete passível de cortá-las e esvair a vida.
Associam-se os instrumentos que sangram, pois que o sangue da vida e
da morte é um só: é a própria imagem do fim e do início (...).¹²⁰

O erotismo parece impor uma busca radical por redenção através da felicidade do corpo, feito linguagem. No caos do mundo, o desejo de colocar o corpo na linha de frente, correndo todos os riscos, se faz constante e a morte deixa de ser um pesadelo cristão para se tornar escritura, um verso, um poema.

Um vampiro não trai sua sede. Trair é um vocábulo caro para o período: “Poesia. Acredite na poesia e viva. E viva ela. Morra por ela se você se liga, mas, por favor, não traia. O poeta que trai sua poesia é um infeliz completo e morto. Resista, criatura.”¹²¹. Muito mais que um simples conflito ético (cujo peso, entretanto, não pode ser ignorado), quando alguém trai, do ponto de vista torquatiano, este alguém legitima a linguagem do regime e faz a manutenção do mesmo (e por consequência, da miséria). Não trair é uma estratégia discursiva contra um mecanismo repudiável que assola a linguagem e, pois, o corpo.

Outra figuração importante (que completa a organicidade do desenho binômico arte/vida – poética/política, construção/expressão, sujeito/objeto) é a ideia viral de *ocupar espaço*. Torquato defendeu essa estratégia de guerrilha durante todo o tempo em que atuou no campo da cultura. Torquato defendia a unhas e dentes a “tese-tanque de guerra da OCUPAÇÃO DO ESPAÇO.”¹²². Ainda que à margem (no sentido subterrâneo do termo), a ação de ocupar espaços, “pelas brechas, pelas rachas”, não é apenas a construção de outros lugares enunciativos, mas também a luta pela felicidade erótica (no ato sexual, a ocupação de espaço determina o prazer). É o norte do imaginário poético

¹²⁰ Beatriz de Moraes Vieira. “Torquato Neto, o cogito e os dentes”. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida (orgs.) *Subjetividades em devir – Estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p.28.

¹²¹ Torquato Neto. *Torquatália – Geleia Geral*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003. p.305.

¹²² Waly Salomão. “O suicídio enquanto paráfrase ou Torquato Neto esqueceu as aspas ou Torquato Marginália Neto”. In: *Armarinho de miudezas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993. p.75.

torquatiano e nisso a gíria “transar” assume um significado altamente político, pois o mesmo corpo que é espaço de violência (vinda da tortura nos porões da ditadura) deve ser transmutado em espaço de prazer. A isso se junta toda a movimentação “lado de dentro”/“lado de fora”, que é dialética e é também erótica.

Ocupar espaço é invadir a rua, espaço público e de luta pela sobrevivência ordinária. Na coluna de 13 de setembro de 1971, o poeta escreve sobre sua dificuldade de conseguir alugar um apartamento – e não por motivos econômicos. O que estava em jogo nessa situação enunciativa era a paranoia instaurada pela imagem do sujeito: a figura de Torquato (cabeludo, magro) é um impedimento para a negociação de um simples ato de sobrevivência que é ter o direito à moradia. O corpo, ainda uma vez, atua como mediador entre o sujeito e o mundo que o margeia:

Um cara suado e de gravata, cara de ódio, passa por mim na Conde de Bonfim, cara de uns quarenta anos, cara de pai de família classe média típico nacional, passa no seu fusquinhazinho e quando me vê dá um berro:

– Cachorro cabeludo.

Inteira maluco o cara, doido de pedra. Ou não?

Desci do ônibus e saí andando pela Gomes Freire. Vinha uma senhora gorda fazendo compras com um garoto pequeno e um tipo – filho com jeitão de funcionário se lá de quê. De longe, enquanto eu vinha, eles já sorriam e cochichavam tramando. Eu vi. Bem na minha frente os três pararam e a vanguarda do movimento adiantou-se – era o garotinho.

– É homem ou mulher?

Eu respondi.

– Mulher.

O rapazinho, o outro, Atenção: *gritou*.

– Cala a boca, cabeludo desgraçado.¹²³

É a classe média (“uns totalitaristas”) que estava do lado do regime aproveitando os frutos do “pra frente Brasil”, e que, com truculência, vigiava àqueles que não queriam se enquadrar no esquema “pacato cidadão”, “pai de família” infeliz, homem serial (dentro do “esquema geral de morte”) sem objetivo outro a não ser amarrar o burro na sombra e fazer a manutenção da miséria social para garantir o conforto.

¹²³ Torquato Neto. *Torquatália – Geleia Geral*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003. p.325

Recusar e não se render, ações que cimentam sua poética, mesmo em situações adversas: “Quebração de cara geral – e eu, que já estou cansado de quebrar a minha, termino achando a coisa até meio natural: não me espanto mais, mas também não desisto”¹²⁴. Quer dizer mesmo com a extrema amargura do contexto (Waly o chamaria de “cavaleiro da amargura”), ainda há uma resistência. Resistência esta que se espalha, corpo e escrita, por tudo que faz parte da vida. A linguagem resiste e recusa a “defesa de qualquer doutrina homogênea” e valoriza “formalmente a ambiguidade, a tensão discursiva, a irredutibilidade de uma verdade absoluta. Trata-se de uma oposição formal às estratégias de dominação dos discursos repressivos”¹²⁵.

É parte do seu projeto político-poético – “É preciso muito culhão, meu filho, a maior parte dos idiotas desta terra não faz nada enquanto espera condições ideais pra fazer xixi, cocô, livros, filmes”¹²⁶. Repele a regulação externa, a atração conformista do dinheiro que acovarda e cala, pois o que lhe interessa é a total liberdade de criação artística e de construção da própria vida. Coloca-se contra aquilo que Bourdieu chama de *princípio de hierarquização interna* do campo, onde o artista se consagra pelo fato de baixar o tom para seduzir o grande público¹²⁷. No projeto torquatiano há outras veredas a ser percorridas, distante do “chamado (e sempre por fora) ‘grande público’”¹²⁸.

Não há, em nenhum momento da obra de Torquato, intenção de se estabelecer nas malhas do campo cultural. Pelo contrário, há uma repulsa, nas estruturas com “muita galinha e pouco ovo. É o que há de novo”¹²⁹, onde se faz a “tal história do deslumbramento a troco de tudo, inclusive da sujeira total”¹³⁰. Sua batalha era pela clareza e construção de novas possibilidades, recusando a zona conformista (com ou sem poder no campo), onde há “muito oportunismo e nenhuma poesia”¹³¹, e almejando outro lugar, onde haja algum tipo de redenção ética/estética (“é preciso fazer, o que é maravilhoso continua, o que não é maravilhoso, precisa ser transformado”¹³². Torquato

¹²⁴ Torquato Neto. *Torquatália – Do lado de dentro*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p.247.

¹²⁵ Jaime Ginzburg. “Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luís Fernando Veríssimo”. In: *O eixo e a roda*, n. 15, 2007. Disponível em < <http://www.lettras.ufmg.br/poslit> >. Acesso em: 20 de mar. 2009. p.50.

¹²⁶ Torquato Neto. *Torquatália – Do lado de dentro*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p.250.

¹²⁷ Pierre Bourdieu. *As regras da arte – Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005. p.247.

¹²⁸ Torquato Neto. *Torquatália – Geleia Geral*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003. p.223.

¹²⁹ *Ibid.* p.233.

¹³⁰ *Ibid.* p.238.

¹³¹ *Ibid.* p.294.

¹³² *Ibid.* p.216.

sabe que “não adianta matar o príncipe se não matar o princípio”, por isso condensa toda uma ética dentro de uma estética e caminha, age.

Mesmo que jamais tenha se proclamado um anarquista, Torquato Neto operou ações anarquizantes¹³³ em todo seu percurso. Configurou em suas ações (por isso as chamo de *ação direta*, sua escrita como instância literária embutida de reverberações do anarquismo clássico) grande simpatia pela rebelião, pela descentralização, pela iconoclastia, pela experimentação de linguagem e de vida, seu desprezo pelo bom gosto público (que se estende aos mecanismos sujos das instâncias de legitimação do campo e seus tesouros simbólicos) e sua total falta de crença nas instituições quaisquer que sejam. Há um compromisso e esse compromisso não lhe permite trair a poesia. “A palavra vira um problema de comportamento”¹³⁴, e quando isso ocorre, parte-se para o combate.

Os poetazinhos que proliferam nesta hora de *kiryas e medos* mixurucas não passam de *freelancers* do funcionalismo público; poetas, pintam muito pouco. E, pensando que fazer poesia é arrumar versinhos bonitinhos para os senhores telespectadores e consumidores em geral, eis que a maioria deles, mesmo os inocentes úteis (e os completamente inúteis também), transformam-se também nos grandes asfixiadores atuais do desenvolvimento e da pesquisa de linguagem (...).¹³⁵

Há um desprezo, no texto, pelos autores de “versinhos bonitinhos” que vão alegrar os “senhores telespectadores e consumidores em geral”. Esse desprezo, em forma de deboche, não é aquele verticalizado, dos detentores do poder, mas, dos que lutam nas trincheiras, libertário e crítico. Quando o enunciado se apresenta como uma *maneira de dizer* já é uma *maneira de ser*. Isto é, não se colocar no mesmo lugar de representação dos “poetazinhos” (ainda que esteja, de uma forma ou de outra, dentro do mesmo campo de batalha, que é o campo literário).

¹³³ “(...) houve uma ruptura entre o movimento anarquista mundial que interveio na luta de classes até a guerra civil espanhola, início da II Guerra Mundial, e, posteriormente, as gerações que reapareceram já nos anos 60, retomando propostas ‘anarquizantes’, estando filiadas, contudo, não mais ao movimento operário e sim a movimentos radicais da pequena burguesia nas Universidades, nos meios artísticos, nas manifestações da juventude na Europa e nos EUA, marcadas pelos signos de maio de 68 e Woodstock.” In: Francisco Foot Hardman. *Nem pátria, nem patrão! Vida operária e cultura anarquista no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p.86.

¹³⁴ Torquato Neto. *Torquatália – Geleia Geral*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003. p.194.

¹³⁵ *Ibid.* p.294.

Torquato, com suas incessantes quebras de muralhas entre os códigos artísticos, opera, portanto, uma instabilidade enunciativa, na busca de inserir, a todo instante, o poético em seu modo de *fazer* a coisa acontecer em termos de discurso. O poeta sabia (ainda que intuitivamente) que a poesia é, usando as palavras de Henri Meschonnic, “a relação sempre nova entre a rima e a vida”¹³⁶.

Esse modo enviesado e enfezado de compor abria, ainda, uma brecha entre Torquato e seus antecessores. Onde situá-lo no panorama de poesia brasileira naquele instante histórico? É certo que certos nomes exerceram forte influência sobre a obra que ora se comenta¹³⁷, mas ainda é pouco para as clareiras que esta mesma obra abre. Quer dizer que, ainda uma vez pensando com Meschonnic, o poeta piauiense não confunde poesia com “a história” da poesia ou com “os sucessos ilustres” da poesia, sabendo que são muitas camadas e que confundí-las seria decretar a morte da poesia.

O poema só faz seu trabalho se ele se desvia disso. Assim, ao invés de ter letras, ele inaugura uma oralidade. A oralidade é o ar que ele respira e que, em sua narração, torna-se sua recitação. Sem saber ou querer, ele é uma crítica da poesia.

Assim, o poema é uma crítica da linguagem, e da sociedade. Essa crítica não se encontra na crítica literária. Esta é apenas literária, não crítica. Vemos em torno dela a polêmica, o resenhismo, as sociedades de elogio mútuo. A escritura é sempre crítica, por necessidade vital, para descoibir sua própria historicidade. É por isso que, quando há uma crítica, ela tem a escritura da paixão.¹³⁸

Quer dizer, continuamos na linha da ação direta. Onde, de um lado, o “coro dos contentes”, satisfeitos em sua morte cega, e, de outro, a rebelião crítica, do poeta que não se faz com versos e atua através da pesquisa, do experimento com a linguagem, do risco. Esse desenvolvimento e pesquisa de linguagem não é, por si, um ato político? Como na percepção, ainda mais uma vez, de Meschonnic:

O poema não sabe mais. Não ensina um saber. Não ensina.
Evidentemente. Mas ele mostra. Trabalha o insabido. Nem à

¹³⁶ Henri Meschonnic. *Linguagem – ritmo e vida*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. p.4.

¹³⁷ Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes, a Poesia Concreta, a poesia da canção e a literatura de cordel, principalmente.

¹³⁸ Henri Meschonnic. *Linguagem – ritmo e vida*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. p.5-6.

margem, nem fora dela. Sua utopia é estar aqui. Seu partido, e também o da crítica, é o partido do ritmo. Sua política.¹³⁹

É por “dentro” e por “fora” que o poema, ao mesmo tempo em que “não sabe mais”, “não ensina”, mostra, cava clareiras, funda sendas, abre um campo de perspectivas. Funciona como desvio, pois, claro, é a utopia do aqui-e-agora, como monumento de fundação do discurso, através do ritmo (que é inseparável do sentido do discurso). O ritmo (uma “missão do sujeito”) como partido, a rima como resistência, a poesia e a política, novamente. A completa solidariedade entre o corpo e a linguagem, entre a poética e a política. “Pela vida. Pela vida. Pela vida.” A poesia, no final das contas, incita à vida.

¹³⁹ Henri Meschonnic. *Linguagem – ritmo e vida*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. p.6.

2. LADO B: A POESIA

Escrever é vingar-se da perda.

Waly Salomão

Tudo é possível. Isso todo poeta deveria saber.

Roberto Bolaño

Proponho a leitura dos poemas de Torquato pela chave da constante tensão enunciativa que os mesmos operam em suas várias passagens, reescrituras, deslocamentos e plataformas. Nos anos 1960 e 1970, como já apontaram alguns críticos, se dá uma espécie de explosão da enunciação, promovida pelas próprias contradições do período: contracultura e ditadura, grito e silêncio, amor livre e repressão, corpo e tortura, presença e ausência, poética e política, arte e vida. Torquato aglutinará essas tensões inserindo outras, como a instabilidade enunciativa entre poema, canção, prosa, cinema etc. que cria uma zona de indeterminação na qual se encontra os motores de propulsão de sua poética.

Torquato, por conta de seu espírito inconstante e experimentador, opera com a escrita uma infinita teia de possibilidades, que podemos pensar a partir do deslocamento das enunciações e o lugar de fratura como instâncias privilegiadas que criam enormes tensões e instabilidades em sua poética, numa busca por uma possibilidade discursiva que não reflita apenas um conforto histórico, mas uma reorganização ética pelo ponto de vista estético. Ao habitar, em vários momentos de sua curta experiência criativa, muitos códigos, o poeta cria uma zona de indeterminação onde se configura sua *persona* lírica, que se tornou uma espécie de ponto de articulação de uma época, um farol a guiar os navegantes. Tendo essa proposta em vista, a da instabilidade enunciativa e a do lugar de fratura, pretende-se ler os poemas escolhidos como uma espécie de convulsão linguístico-corpórea que se instala na medula do problema poético e político em sua obra. Esses deslocamentos e ruínas postam-se frente a várias situações enunciativas, formando um painel desestabilizante da enunciação com a qual faz arma de guerrilha,

tornando-se, assim, o poeta que costura as várias possibilidades experimentais com um olhar radical sobre todas as coisas da cultura de seu tempo.

Ao se posicionar em vários campos de prova, criando essas modulações entre sua obra e a alheia, uma corroendo a outra e formando uma terceira, torna a figura do poeta uma potência de enunciação. Deste modo, as reiteraões dialógicas com a tradição (quando usa, por exemplo, no decorrer de sua obra, enunciados de outros autores e os leva a entroncamentos que os ressignificam – como sua releitura do “Poema de sete faces” de Drummond, em “Let’s Play That”) ou as reiteraões de seus próprios enunciados (virais) não são apenas citações ou recitações, mas funcionam como objetos identificáveis que potencializam o discurso e exploram ao máximo o tema da ausência – que, principalmente no final de sua obra, torna-se uma constante. O alheio e o próprio formam um monumento à alteridade, que procura preencher essa ausência. Então, em seus poemas, uma citação de Sousândrade se tensiona com uma frase ou gíria do dia a dia, dando-lhe novo corpo enunciativo e criando, para usar um termo político que habitava aquele tempo histórico, “aparelhos” de linguagem que acabam por se tornar a possibilidade de guarnecimento do corpo, seja através da ação rítmica renovada, de um novo campo de sentido, do horizonte de expectativa ou pelo viés da memória¹⁴⁰. O corpo político é, portanto, o corpo lírico. E dentro do contexto cultural e histórico (a cenografia, para usar um termo de Maingueneau) ambos estão ausentes e se misturam nas tensões enunciativas das barricadas entre a fala e a escrita, o corpo e o texto. A linguagem se torna ato, o ato se torna vida e a vida deságua nas tensões da enunciação torquatiana. E quando a linguagem perpassa os múltiplos códigos (“O Poeta é a mãe das Artes & das armas em geral”), ela se torna farol, simbólico para o período onde todos se encontravam à deriva, em silêncio, cassados e acossados. Daí a importância (e o enorme sentimento de perda) de Torquato Neto na conjuntura poética e política de seu tempo.

Estilhaçada, esta obra opera a opção do caos como nova ordem, como uma outra possível sensibilidade perante os eventos poéticos e políticos, daí a transformação desse

¹⁴⁰ Roberto Zular, em ensaio sobre o livro *Algaravias*, de Waly Salomão, aponta, ao falar do diálogo com a tradição operada pelo poeta baiano, que “se o alheio vive quando é citado e se cada citação, conformada pelo ritmo próprio do poema, é uma nova enunciação, a literatura também se processa no limite entre fala e escrita e o poema é, também nesse sentido, uma forma de agenciamento no corpo coletivo das enunciações. Quem cita rasura o passado e a citação, como veremos, se torna uma metáfora do funcionamento da memória”. (In: “As algaravias de Waly Salomão”. In: *Modo de Usar & Co.* <<http://revistamododeusar.blogspot.com>>. Acesso em: 20 mar. 2010. s/n). Pensando nesta chave, entendemos que o constante uso de citação (própria e alheia) na obra de Torquato funciona como manutenção constante de uma estratégia de batalha, que se faz presente a cada citação tornando a memória, também ela, uma importante arma de combate.

estilhaçamento em *corpus*. Tudo acaba por convergir, os códigos todos funcionam como uma única possibilidade de espaço criativo. A fratura das instâncias reais, simbólicas e imaginárias é assumida por toda aquela geração de artistas. Então, a fratura do sujeito recai sobre a fatura do objeto artístico, isto é, a fratura do sujeito na fratura do poema e do *todo* fraturado, a obra. Essa fratura, como escrevi, é sua construção.

O objeto enunciativo vai sendo constantemente reescrito, reutilizado, numa intratextualidade esquizofrênica, durante todo o percurso intelectual do autor. São os virais que vão contagiando os escritos. Podemos notar esse característico em muitos momentos da obra, como, por exemplo, o seguinte texto publicado numa das edições da coluna *Geleia Geral* (do dia 8 de outubro de 1971), chamado “Marcha à revisão”, dividido em duas partes (1 – colagem; e 2 – Cogito), como se fossem teoria e prática do poema:

1 – colagem

Quando eu a recito ou quando eu a escrevo, um palavra – um mundo poluído – explode comigo e logo os estilhaços desse corpo arrebrandando, retalho em lascas de corte e fogo e morte (como napalm) espalham imprevisíveis significados ao redor de mim: informação. Informação: há palavras que estão nos dicionários e outras que não estão e outras que eu posso inventar, inverter. Todas juntas e à minha disposição, aparentemente limpas, estão imundas e transformaram-se, tanto tempo, num amontoado de ciladas.

Uma palavra é mais do que uma palavra, além de uma cilada. Elas estão no mundo e portanto explodem, bombardeadas. 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. No princípio era o *verbo* e o apocalipse, aqui será apenas uma espécie de caos no interior tenebroso da semântica. Salve-se quem puder.

As palavras inutilizadas são armas mortas e a linguagem de ontem impõem a de hoje. A imagem de um cogumelo atômico informa por inteiro seu próprio significado, suas ruínas, as palavras arrebrandadas, os becos, as ciladas. Escrevo, leio, rasgo, toco fogo e vou ao cinema. Informação? Cuidado, amigo. Cuidado contigo, comigo. Imprevisíveis significados. Partir pra outra, partindo sempre. Uma palavra: Deus e o Diabo.¹⁴¹

¹⁴¹ Torquato Neto. *Torquatália – Geleia Geral*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003. p.261-262.

Nota-se que as questões de instabilidade estão no âmago do pensamento do autor. Ele sabe que “uma palavra é mais do que uma palavra, além de uma cilada” e que elas fazem parte de um contexto real, estão no mundo e são políticas, possuem a força de arma, por isso pode inventá-las, invertê-las, sabendo que são perigosas – principalmente em tempos de grande vigilância. Não à toa, escreveria: “Mandeí meu dicionário às favas. Pobre de quem só se comunica com palavras”¹⁴². Sendo também uma cilada (enunciar em tempos de totalitarismo soa como insolência), a escrita, em sua instabilidade, é uma forma de atrito e fratura: Deus e o Diabo, a imagem e seu negativo, possibilidades espelhadas espalhadas no mundo. Novamente a construção e a destruição como pilotes da obra. Os significados são imprevistos, mas o poeta é a mãe das artes e das armas, e tem que produzir a munição e apertar o gatilho, dando vida à palavra, já que “palavras inutilizadas são armas mortas”, e o poeta, que além de mãe das artes e das armas, é também mãe das “manhas em geral”, aquele que tem talento para dar ignição à palavra e acompanhar a rotação do mundo, faz a realidade criando-a com palavras. Pondo em circulação por toda sua obra, como virais (“lascas de corte e fogo e morte (como napalm)”), a reescritura do ditado popular que reza que “a necessidade é a mãe da invenção”, afirma que o poeta é uma necessidade da linguagem, e portanto a mãe da invenção. E cabe a ele nomear. Se Deus, segundo a Bíblia, criou o mundo falando, o poeta o recriará através dos mesmos atos de linguagem. A criação se dá através da nomeação, dar nomes (tanto no universo mítico, quanto no universo político) é dar forma linguisticamente ao mundo – todo dizer é fazer. Então, se “no princípio era o *verbo*”, havia a figura da mãe das artes em pleno funcionamento, moldando e dando vida às coisas do real. Deslocando e presentificando a ideia mítica do apocalipse para o governo militar, a revelação será “apenas uma espécie de caos no interior tenebroso da semântica”. O poeta referia-se à mitologia política do período, cuja propaganda, muito perspicaz, não servia para dizer muita coisa, mas sim, pensando em Austin, servia para realizar ações ideológicas. A retórica da ditadura, segundo Carlos Fico,

pretendia estabelecer os objetivos das atividades de “comunicação social” da ditadura: “motivar a vontade coletiva para o esforço nacional de desenvolvimento”, “mobilizar a juventude”, “fortalecer o caráter nacional”, estimular o “amor à pátria”, a “coesão familiar”, a “dedicação ao trabalho”, a “confiança no governo” e a vontade de

¹⁴² *Ibid.* p.242.

participação”. Queriam “contribuir para a afirmação democrática” do país e também pretendiam “atenuar as divergências que sofre a imagem do país no exterior”.¹⁴³

Quer dizer, “tratava-se de uma estratégia retórica que buscava afirmar exatamente o contrário do que se vivia”¹⁴⁴. A enunciação militar era, portanto, uma contradição: fazia o contrário daquilo que dizia. A semântica tornara-se apocalíptica e o poeta, mãe das manhas em geral, deveria criar um novo modelo de mundo inventando-o e invertendo-o através da linguagem.

Nesta ambiência, Torquato escreveria o poema “Literato cantabile”:

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.

¹⁴³ Carlos Fico. “Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão”. Documento mimeografado.

¹⁴⁴ *Ibid.*

agora não se fala nada, sim. fim. a guerra
acabou
e quem perdeu agradeça a quem ganhou.

21-10

Seguindo a ordem da organização feita por Waly Salomão, tende-se a crer que é esta a peça inaugural, o poema que gera os outros. Mas como vimos, o embrião do poema já está no texto em prosa comentado acima (e ainda seria retomado, com outra disposição de versos, numa *Geleia Geral* de 19 de janeiro de 1972). A intratextualidade torquatiana opera uma espécie deformada de mitose, onde a célula seguinte não é, de maneira alguma, idêntica à anterior. Pode completá-la o sentido, mas não é a mesma peça. Portanto, são como virais que invadem a célula-mãe e a modificam, intensificando sua abrangência.

Penso na ideia de viral como versos ou expressões agentes que reestruturam lugares de sentido. A palavra “vírus” vem do latim *virus*, cujo significado é veneno ou toxina. No Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa, uma das acepções é “cada um de um grupo de agentes infecciosos diminutos, desprovidos de metabolismo independente, que se replicam somente no interior de células vivas hospedeiras”. Portanto, virais seriam os agentes linguísticos que infectam determinado enunciado e o transforma, criando um outro elemento a partir do envenenamento do anterior. Na obra de Torquato, elementos virais como “o poeta é a mãe das artes”, “um poeta não se faz com versos”, “não trair”, “ocupar espaço”, “matadouro”, entre outros, são constantemente utilizados e reutilizados dentro de vários textos, funcionando, deste modo, como vírus, modificando, em cada ocorrência, o sentido do texto original. Os múltiplos campos de enunciação em que o poeta atua podem ser pensados como células hospedeiras as quais os vírus infectam. Como no texto acima citado e no poema abaixo, dois campos de enunciação diferentes infectados por enunciados virais que transformam o sentido.

Em “*Literato cantabile*”, a reflexão sobre o momento histórico se dá por meio de uma relação de atrito entre os elementos de composição da enunciação e seus atos enunciativos dentro da estrutura do poema. Não se fala, falando, ou melhor, não se fala, cantando, através de um texto literário cantável. Deste modo, o tempo é “agora” (o poema é datado ao final, o que o circunscreve num instante perceptível), e palavras

como: “fala”, “palavra”, “cilada”, “gesto”, “fim”, “início”, “precipício”, “guerra”; ou expressões como “não se fala”, “não é permitido”, “é proibido”, acabam, por deslocamento enunciativo, criando uma tensão que parece se resolver pelo viés da ironia (começando pelo título do texto). Essa estrutura opera uma contradição, que é o precipício comunicativo à beira do precipício estético, existencial e político. O momento histórico e as circunstâncias culturais que o orbitam, acabam por gerar na consciência do poeta a perda da utopia e inauguração da distopia. A obra de Torquato vai fazer esse arco. Na primeira fase, envolvido com a juventude de esquerda, destilará o discurso da esperança na mudança sócio-política; na segunda, dentro da estética tropicalista, mostrará os absurdos oxímoros da cultura nacional, lendo-os por um viés anárquico e destrutivo; nesta terceira e última fase, vem a revisão dolorosa para quem, perdida a guerra, nada mais restava a não ser o agradecimento ao vencedor.

Esse agradecimento a quem vence, um enunciado claramente irônico, é a fratura do sujeito levada a cabo pela enunciação. Não é uma clemência, mas um atestado de recusa crítica, pelo viés da ironia, afinal, “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.”. É a presentificação de um agradecimento coagido, pois o poder político é baseado na coerção. E a perspectiva da vítima é o constrangimento irônico, tornado público.

O bordão “a guerra acabou e quem perdeu agradeça a quem ganhou” – que se repete por duas ocasiões no poema (no começo e no fim da segunda estrofe) – parece interferir no poema como uma espécie de constrangimento sarcástico. Como a ditadura queria adestrar toda a sociedade à sua imagem ideal – sob a custódia de uma moral um tanto quanto imaginária, como vimos – obviamente aqueles que se opusessem ao sistema teriam o mesmo tratamento, a paralisia da linguagem e do corpo como modo de socializar o inimigo. O poeta, ao tomar o discurso enunciado e vestir-lhe com uma enunciação irônica, funda a vingança que, sendo característica constante da guerrilha, manteria a honra dos que a praticavam – era o “justiçamento” (para lançar mão de outra palavra cara à ação de resistência). Torquato não poucas vezes espalhou seus lemas (viraís) por toda a obra, entre eles o de que “a morte não é vingança”, a não ser, claro, quando é a morte “do inimigo”. Portanto, quando desloca o enunciado de seu contexto comum, entreguista, e o veste com um contexto histórico violento, onde não apenas a situação, mas também seu interlocutor é de extrema importância para que o recado seja dado, o texto opera uma vingança que, à perspectiva do texto que aqui se analisa, é que

produz a memória. Agradecer a quem ganhou talvez seja a forma mais violenta de vingança.

Na segunda peça, sem título, nota-se o aparecimento do pronome “você”, como se, no rearranjo dos versos, o *outro*, antes dispensável, agora se torna fundamental para o reagrupamento de uma situação simbólica antes estilhaçada. O poema exclui a palavra “corpo” e inclui “você”, produzindo uma presença outra, uma necessidade de alteridade. Ou seja, no poema anterior estava vedado qualquer “movimento do corpo”, neste, “qualquer movimento”, seja ele qual for. E a fala, a ideia, os olhares, a linguagem, são ainda o corpo, e todos são proibidos, são gestos subversivos.

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

Os poemas não são apenas mimeses de um contexto histórico violento. Eles são, do ponto de vista formal, os corpos torturados pela ditadura enunciam por feridas abertas. O ritmo irregular do poema coloca-se e cola-se em função da impossibilidade de felicidade da fala – a configuração do movimento da fala está vetada. A infelicidade é geral e irrestrita – a circulação anafórica “agora não” parece trazer em si previsões terríveis. Daí se explica o ritmo alquebrado, quase paranoico das duas peças. O ritmo, assim, reproduz o sentido e ressignifica os poemas, potencializando a experiência particular, transformando-a numa aventura formal de alta voltagem semântica.

Retomemos a primeira peça¹⁴⁵:

0/1/2 1/2 1/2 1 agora não se fala mais ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●	1
1/2/3 1/2 1/2/3/4 1/2 toda palavra guarda uma cilada ● ○ ○ ● ○ ● ○ ○ ○ ● ○	2
0/1 1/2 1/2 1/2 1 e qualquer gesto pode ser o fim ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●	3
0/1/2 1/2 do seu início ○ ● ○ ● ○	4
0/1/2 1/2 1/2 1/2 agora não se fala nada ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○	5
0/1/2/3/4 1/2 1/2 1/2 e tudo é transparente em cada forma ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○	6
0/1/2 1/2/3 1/2/3 1/2 qualquer palavra é um gesto ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○	7

¹⁴⁵ Usarei, aqui neste trabalho, o seguinte código de sinais: ● = tônica principal e ○ = sílaba átona.

0/1/2 1/2 e em minha orla ○ ● ○ ● ○	8
<i>ou</i> 0/0/1/2 e em minh'orla ○ ○ ● ○	8b
0/1/2/3/4 1/2 1/2/3 1 os pássaros de sempre cantam assim, ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ● ○ ○ ●	9
1/2/3 1/2 do precipício: ● ○ ○ ● ○	10
0/1/2/3 1 a guerra acabou ○ ● ○ ○ ●	11
1/2 1/2/3 1/2 quem perdeu agradeça ● ○ ● ○ ○ ● ○	12
0/1/2 1 a quem ganhou. ○ ● ○ ●	13
1/2 1/2 1/2/3/4 1/2 não se fala. não é permitido ● ○ ● ○ ● ○ ○ ○ ● ○	14
0/1/2 1/2 1/2/3 1/2 mudar de ideia. é proibido. ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○	15
1/2/3 1/2 1/2 1/2 1/2 não se permite nunca mais olhares ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○	16
0/1/2 1/2 1/2 1/2 1/2 tensões de cismas crises e outros tempos ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○	17
0/1/2 1/2/3 1/2/3 1/2 está vetado qualquer movimento ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○	18

0/1/2 1/2 1/2 1/2 do corpo ou onde quer que alhures.	19
○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○	
1/2/3 1/2 1/2/3/4 1/2 toda palavra envolve o precipício	20
● ○ ○ ● ○ ● ○ ○ ○ ● ○	
0/0/0/1/2 1/2 1/2 1/2 1/2 e os literatos foram todos para o hospício	21
○ ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○	
0/1/2 1/2 1/2 1/2 1/2 1/2 1/2 e não se sabe nunca mais do mim. agora o nunca.	22
○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○	
0/1/2 1/2 1/2 1/2 1 1/2 1/2 agora não se fala nada, sim. fim. a guerra	23
○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○	
0/0/1 acabou	24
○ ○ ●	
0/1/2 1/2/3 1/2 1/2 1 e quem perdeu agradeça a quem ganhou.	25
○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ●	

Com relação à métrica, podemos notar os vários decassílabos (versos 2, 3, 6, 16, 17, 18 e 20), além de decassílabos destruídos por cortes (versos 7, uma redondilha maior; e verso 8, um trissílabo; verso 12, um hexassílabo; e 13, um quadrissílabo). De resto, encontramos versos de múltiplas medidas métricas (de três a quatorze) – podendo-se, no caso dos versos extremamente longos, sintetizá-los em versos menores, como no caso dos versos 22 e 23, cuja pontuação abre crateras rítmicas entre as células métricas. Com respeito à acentuação, o poema se faz predominantemente pelo andamento binário, mas, como parece ser o propósito desta peça, notam-se também fluxos ternários e, mais raros, quaternários. No verso 3, há uma deflexão de pronúncia da palavra *qualquer*, onde, na leitura, a sílaba “-quer” se atonifica, mantendo a cadência do ritmo binário.

Ainda que tendendo, por conta da abundância de andamentos binários, à regularidade, é visível o estilhaçamento rítmico do poema. Essa espécie de

esquizofrenia formal representa a possibilidade torção, gerada pela fratura subjetiva no caos histórico, como manifestação, ato de forçar o recuo da repressão, tornando-se um imenso exercício crítico de liberdade.

O esquema de rimas procura dar espaços de respiração. Mesmo longe e com todos os vetos, elas arejam o poema e dão sentido ao título, tornam-se cantáveis dentro do silêncio compulsório. Então notamos os deslocamentos de rima e sua fina estrutura que procura dar sentido forte à peça, instigando analogias que promulgam o sentido. Se pensarmos, numa primeira camada, nas rimas de fim de verso, veremos que elas pontuam todo o poema.

mais / cilada / nada / olhares
fim / início / assim / precipício
gesto / agradeça / guerra
forma / orla
acabou / ganhou
permitido / proibido
tempos / movimento
alhures / nunca
precipício / hospício
acabou / ganhou

Internamente, vemos a sinuosa rimaria dos versos 22 e 23 entre as palavras “mim”, “sim” e “fim”, que ecoam em “precipício” e “hospício”. Todas as palavras relacionam-se a uma semântica tenebrosa e vão projetando, através das rimas (emparelhadas e deslocadas), um corpo mutilado, fora do tom, configurando a si como um lugar de acerto de contas. Os vocábulos “precipício” e “hospício” não formam apenas rimas graves consoantes, não são simples homofonias, mas o primeiro se deságua no segundo semanticamente, pois a cilada (o precipício) guardada pela palavra é o hospício. Se qualquer gesto pode ser o fim e qualquer palavra é um gesto, então a palavra é o fim, onde a obra silencia e se torna inexistente, desestabilizando a possibilidade do tato com o real – a loucura é a ausência de obra, como diz Foucault. Indo mais adiante, ao posicionar a palavra oxítônica “acabou”, sozinha, no penúltimo verso, parece assim estimular uma espécie de contagem regressiva para o “fim do início” e preparar terreno para a reiteração do bordão “quem perdeu agradeça a quem ganhou”, que vai ser o troco irônico, violento e vingativo ao “Brasil ame-o ou deixe-o”.

Algumas unidades sonoras (dança entre as vogais e consoantes) espelham-se e criam melodias bem construídas, solidariedade sonora nas celas do silêncio. Como nos dois versos iniciais, onde a assonância do *a* parece lutar por fornecer respiração ao poema:

agora não se fala mais
toda palavra guarda uma cilada

Nos versos seguintes, o poema dá a impressão de querer se fechar para “calar” a voz dos enunciados, onde os *a* escasseiam para voltar no verso 5 e pontuar em outros momentos do poema, como válvulas de escape à asfixia. O espelhamento sonoro em *está* / *vetado*; ou o anagramático *olhares* / *alhures*, além do significativo eco em *mim* / *sim* / *fim*.

O que não se movimenta está morto (se agora “não se fala mais”, o agora é “o nunca”¹⁴⁶), portanto o movimento das rimas, que se encontram nas esquinas e becos do poema, burlam da proibição, dando fluidez ao texto. Já os atritos tônicos parecem desarticular a melodia, conjugando algaravias contra o silêncio.

O segundo texto atua mudanças de operação de sentido, mas mantém a situação de sufocamento expressivo. A ilha de edição autoral configura no poema outras possibilidades de sentido. O niilismo não se apresenta apenas como dado existencial, mas também formal (para reiterar o que analisamos da peça anterior e que se mantém nesta). O mesmo enunciado que anuncia que “não se fala mais” se converte numa enunciação que se permite a contradição, e *diz*. A forma se dá por transparências que enganam, o próprio poeta colocará essa questão em jogo:

Escrever não vale quase nada para as transas difíceis deste tempo,
amizade. Palavras são poliedros de faces infinitas e a coisa é
transparente – a luz de cada face distorce a transa original, dá todos os
sentidos de uma vez, não é suficientemente clara, nunca. Nem eficaz,
é óbvio.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Reconstrução perspicaz da máxima popular “agora ou nunca”, construída através de permutação de uma conjunção (“ou”) por um artigo (“o”).

¹⁴⁷ Torquato Neto. *Torquatália – Geleia Geral*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003. p.277-278.

Os versos se repetem e demonstram continuidade da vertigem, o vírus da impossibilidade. A presença do “você” não atua exatamente como atenuante, mas parece se configurar como um corpo solidário. Face ao fim de tudo a outra face pouco importa, pois será igualmente abatida, e, na bela passagem seguinte, o tempo continua carregando as agruras e as tensões de uma época desastrosa:

só tem que me dizer
o nome da república do fundo
o fim do fim
do fim de tudo
e o fim 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

Pois o outro mundo é o mesmo e continua rimando, mas ainda não há solução alguma. E revisando a si mesma, a enunciação não se fecha, não se completa. Abre-se um parêntese no verso 23 que não se conclui, permitindo assim o *enjambement*, vertigem dentro da vertigem, num vertigo, a leitura infinita, circular: “está vetado qualquer movimento / Agora não se fala mais / toda palavra guarda uma cilada / (...)”. Apesar de estar vetado qualquer movimento, o poema (resistência) se move circularmente.

Nesta peça, os modos de operação da enunciação são renovados para que a mensagem continue forte, mas não menos drástica. A enunciação descerra-se em busca de ar, debatendo-se “entre a premência de dizer, de continuar a dizer e o fantasma de sua impossibilidade; entre a necessidade de prospecção e a perda melancólica do futuro”¹⁴⁸, mas o futuro é o “fim do tempo vindo” e não é permitido.

¹⁴⁸ Roberto Zular. “O que fazer com o que fazer? – Algumas questões sobre Me Segura Qu’eu Vou Dar um Troço de Waly Salomão”. In: *Literatura e Sociedade* n. 8. São Paulo, 2005. p. 48.

2.1 O poeta é a mãe da invenção

A partir de um ditado popular, “a necessidade é a mãe da invenção”, Torquato propôs uma série de poemas que funcionam como minimanifestos anarcopoéticos. A construção em série parece fazer sentido quando pensamos na obra do poeta piauiense, haja vista as inúmeras peças que nos levam a essa conclusão (como os poemas da seção anterior deste mesmo capítulo). Essa constância de insistir num assunto, de autocitar e recitar e rearranjar e reagrupar e reeditar etc., parece funcionar como uma instância de relevo para suas ideias, como um aparato que se quer relevante, pertinente. São os virais. Como escrevi anteriormente, Torquato inseria virais na corrente sanguínea de seu percurso textual. As expressões e os virais são parte fundamental do material do poeta. Entre esses virais, cito alguns que considero centrais¹⁴⁹:

- do lado de dentro / do lado de fora
- a ideia/imagem do vampiro
- ocupar espaço
- matadouro
- não trair
- um poeta não se faz com versos
- ação
- resistência

Cada um desses virais, que cruzam sem cessar toda a obra do poeta, funcionam como pilotis para que se sustente uma organização de sentido e se construa um percurso. E dentro dos múltiplos campos de enunciação (poesia, letra, jornalismo, cinema), esses virais respondem a uma postura política dentro de sua poética.

Dentre essas recorrências, temos as peças em série (que aparecem embrionárias em outros pontos distintos da obra). O viral que contém a ideia do poeta como mãe das artes, das armas e das manhas aparece muito. Daí a série abaixo, em três momentos distintos: um mais analítico, outro mais sintético e outro icônico. Três momentos de monstro-mitose serial.

¹⁴⁹ Além desses *leitmotiven*, aparecem as causas (já citadas nos capítulos anteriores) como a luta pelo direito autoral dos compositores populares e a guerrilha do super-8.

A primeira peça é:

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.

O Poeta é a mãe das Artes
& das armas em geral:
quem não inventa as maneiras
do corte no carnaval
(alô, malucos), é traidor
da poesia: não vale nada, lodal.

A poesia é o pai das ar-
timanhas de sempre: quent
ura no forno quente
do lado de cá, no lar
das coisas malditíssimas;
alô poetas: poesia!
poesia poesia poesia poesia!
O poeta não se cuida ao ponto
de não se cuidar: quem for cortar meu cabelo
já sabe: não está cortando nada
além da MINHA bandeira ||||| =
sem aura nem baúra, sem nada mais pra contar
Isso: ar. ar. ar. ar. ar. ar. ar. ar. ar. ar. ar. ar. ar. ar. ar. a
r: em primeiríssimo, o lugar.

Poetemos pois.

torquato neto / 8 / 11 / 71 / &sempre.

Os dois primeiros versos são contundentes, categóricos: o poeta *é*. E o poeta *é* a encarnação da criatividade como valor universal (veja-se que o poeta *é* a mãe e o pai

(gerador) das armas, artes e artimanhas, não de um período específico, mas de sempre, entidade simbólica atemporal). A pulsão criadora cabe ao homem que nomeia as realidades do mundo, o poeta. O embrião da enunciação geratriz da série se encontra em outro poema, que a este antecede em *Os últimos dias de paupéria*. Mais um dos virais a cruzar a escritura desta obra, verso a gerar outro verso, enunciação a gerar outra enunciação, numa espécie de espiral infinita. Na versão anterior, o enunciado-viral (“coisa é a mãe da coisa”) se faz presente, mas com peças vocabulares diferentes, criando, obviamente, circunstâncias semânticas diferentes. Partindo de concepções morais (que eram também parte do arsenal de intimidação da ditadura militar), os enunciados assim agem no espaço turvo da página em branco:

- a) A virtude é a mãe do vício
conforme se sabe;
acabe logo comigo ou se acabe.
- b) A virtude e o próprio vício
– conforme se sabe –
estão no fim, no início
da chave.

A intratextualidade se afigura como pedra fundamental de algo que se tornaria, na verdade, uma série, uma completando à outra, como num *puzzle*. Soltas, funcionam dentro de determinado campo semântico, reunidas alastram possibilidades de sentido.

A figura do poeta¹⁵⁰ parece ser idealização do combatente perfeito, do guerreiro quase mitológico que habita as agruras do real tentando dar novo formato a um mundo sem o menor sentido. Uma espécie anárquica de divindade em carne e osso que instituirá um mundo melhor com palavras – que são armas, que são artimanhas, que criam, portanto, espaços de movimentação, de ação e criação. Por isso a forte insistência

¹⁵⁰ Não à toa, em muitos momentos de sua obra, Torquato associará a figura do poeta a pessoas que não exatamente escrevem poemas, ou mesmo dando a alcunha (ou a patente, se preferirem) de poeta a sujeitos que (ainda que jamais tivessem escrito um verso) executavam ações de rebeldia contra determinada situação de injustiça do sistema. Então, “Antônio Carlos Jobim, por exemplo, sem precisar nenhum ‘verso’, mas simplesmente recusando-se a participar com sua música do embuste do Festival da Canção, este último, da saturação completa, deu um banho de poesia” (Torquato Neto. *Torquatália – Geleia Geral*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003. p.295.); ou Jimi Hendrix, cujo dinheiro que ganhava com discos e *shows* era destinado à causa negra dos Black Panthers, eram os poetas de verdade, antípodas daqueles que se contentavam em “declamar versinhos sorridentes”. O poeta é a figura por excelência da coragem, da valentia, da beleza, da liberdade, concentrando em si todas as contradições (“a virtude é a mãe do vício”, Baco e Apolo) e com elas reordenando a natureza das coisas, infiltrado até a medula nas *transas* do seu tempo, abrindo os olhos do mundo, recriando-o.

no *ato da poesia*, como nos apontam os versos “alô poetas: poesia! / poesia poesia poesia poesia!”. O ato da poesia se mostra mais do que ação, configurando-se como uma espécie de cenografia – pensando com Maingueneau que diz que a cenografia é a situação de enunciação do objeto linguístico, “o foco de coordenadas que serve de referência diretamente ou não à enunciação”¹⁵¹.

No calabouço da linguagem (oral, escrita, gesto-corporal), o poeta luta em busca de liberdade, de vida, de ar. Respirar e ocupar espaço, agir nas brechas e rachas. Daí enunciados tão enigmáticos quanto sugestivos como:

sem aura nem baúra, sem nada mais pra contar
Isso: ar. ar. ar. ar. ar. ar. ar. ar. ar. ar. ar. ar. ar. ar. ar. a
r: em primeiríssimo, o lugar.

Poetemos pois.

O neologismo *baúra* aparece no verso como contraposição à rara palavra *aura*, manchando-lhe, assim, a reputação, desestabilizando-a. Um ato de enfrentamento – “A criação contra a diluição. A invenção contra a invasão da velha trupe repetitiva.”¹⁵². Sendo um dos dois neologismos do poema (o outro é *lodal*¹⁵³), *baúra* parece ser uma corruptela de *baurets* (gíria sessentista para baseado, maconha) misturada com a palavra *paúra*. O verso torna-se, assim, misterioso ao extremo, destarte cumpre sua função, pois a figura semântica encoberta pela figura sonora parece ser “sem eira nem beira”, isto é, devastado de sentido, o enunciado se concretiza de maneira eficaz. E quando não há mais nada para contar (enunciar), fecha-se o enunciado para que, no próximo, o pronome demonstrativo sintetize a busca ensandecida do poeta durante todo o trajeto enunciativo que é pelo ar – repetindo a palavra em 16 ocasiões, sem contar o corte ao meio da mesma no final do enunciado. Ao cortar a palavra *ar*, dividindo-a em duas, a letra *a* fica num verso e a letra *r* vai para o verso seguinte, com efeito, solta no início do verso e seguida pelo sinal gráfico dos dois pontos, parece mimetizar a ideia de resposta (a qualquer tipo de pergunta, como numa entrevista, onde pergunta é P e resposta é R). Assim, como síntese ao texto (e como manutenção do viral “ocupar espaço”), “em

¹⁵¹ Dominique Maingueneau. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p.121.

¹⁵² Torquato Neto. *Torquatália – Geleia Geral*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003. p.349.

¹⁵³ Ao contrário de *baúra*, entretanto, *lodal* tem um sentido palpável. Extirpado de *lodaçal*, o vocábulo faz referência a lodo.

primeiríssimo, o lugar”, continuando sua procura pelas “infinitas brechas escondidas”. Insere-se uma pausa, para então: “Poetemos pois”:

A poesia é a mãe das artes
& das manhas em geral: alô poetas
poesia no país do carnaval.

O poeta é a mãe das artes
e das manhas em geral. Alô poesia:
os poetas do país, no carnaval,
têm a palavra calada
pela doença do mal.

Mal, muito mal: a paisagem, o verde
da manhã, rever-te o sol de tropical
reverso da mortalha (o mal), notícias
de jornal – vermelho e negro – naturalismo
eu cismo

Nas suas estrofes iniciais desta parte da série, a enunciação se mantém em tom de resistência, mas na terceira e última estrofe uma dúvida parece desestimular a tonalidade otimista que vinha correndo até aqui, imprimindo a cisma. Tudo estava ruim no país e nada parecia dar suporte ao ânimo. A paisagem estava mal e a manhã, de azul, passou-se a verde (militarizada), a manhã tropical, que iniciara-se anos antes, quando o poeta desfolhava a bandeira, havia se acabado. A citação do clássico romance de Stendhal parece apreender o discurso de uma geração que se não confiava nas virtudes naturalistas, afinal, era a geração que pregava a imaginação no poder e nada parece ser mais contra a imaginação que o naturalismo, afinal, engastado no cânone, o naturalismo não passa de puro academicismo. Uma caretice, portanto.

Feliciano Bezerra escreve que em Torquato Neto “tudo passa pela palavra, desde a busca do desvelamento dos mistérios dele mesmo até a investigação da própria palavra enquanto material de poesia”¹⁵⁴. Os mistérios da linguagem se fundem à violência dos enunciados. Cada um dos poemas da série mantém sua autonomia em relação ao outro, apesar do mote viral que circunscreve os três dentro de uma órbita temática próxima.

¹⁵⁴ Feliciano Bezerra. *A escritura de Torquato Neto*. São Paulo: Publisher Brasil, 2004. p.25.

Por fim, temos o poema que encerra a série. Publicado em forma de prancha na revista *Navilouca*, o poema visual “Poeta...” não obedece à lógica linear do discurso, explodindo os vocábulos dentro de um espaço gráfico, funcionando como síntese de toda a série. A lógica discursiva (operada nos poemas anteriores, ainda que com forte experimentação) é a estrutura fundamental das línguas – sujeito, predicado e atributos. Como diz Décio Pignatari: “A poesia e as artes em geral são uma contradição dentro dessa lógica. Perturbam. Porque utilizam elementos e estruturas de uma outra lógica”¹⁵⁵. No poema em questão, essa linearidade é implodida e seu efeito é um poema visual que se comunica por bloco, onde as palavras se interpenetram e imprimem uma simultaneidade na leitura.

É a síntese da série. Usando uma linguagem contígua à dos avanços das artes gráficas, da comunicação de massa, perpassada pelas experiências de vanguarda¹⁵⁶, o poeta tenta dar conta de todos os enunciados anteriores. No poema se resolve, visual e drasticamente, o vírus que permeia a série toda: *o poeta é a mãe das artes e das armas de hoje e de amanhã* (de sempre: do passado, do presente e do futuro). A datação da primeira peça (“8 / 11 / 71 / &sempre”) é resolvida aqui no interior do poema: “dho/jedha/manhã”, isto é: sempre. A poesia é a ação, através da linguagem, do poeta no mundo e, até aquele instante onde o poeta coloca em circulação sua escritura, por

¹⁵⁵ Décio Pignatari. *O que é comunicação poética*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.46.

¹⁵⁶ Torquato estreitara laços com os poetas concretos de São Paulo e o poema em questão é claramente um dos resultados dessa interlocução.

jamais ter sido feito algo parecido antes, ela faz parte do desconhecido. Henri Meschonnic diz que o ritmo é sempre uma operação inaugural e a escrita começa onde cessa o saber. A escritura não é, insiste Meschonnic, uma ramificação do realismo lógico, nisso está entrosado com a ideia de Pignatari, acima colocada. Funda-se, na escritura, um saber outro, enviesado e de terreno movediço, onde a lógica é apenas um passado que funciona como guia e não como fôrma. Por isso a tese torquadiana (poeta mãe das armas de sempre) se faz pertinente (e era uma questão central em sua escritura).

E como o saber é o presente do passado, poderíamos dizer que a escritura é o presente do futuro, o futuro no presente, no momento em que ela tem lugar. Por conseguinte, em certos casos, talvez para sempre, ela é um passado que continua a ter futuro.¹⁵⁷

Assim sendo, o tempo histórico é a teoria da poesia. O poema provoca um curto-circuito nas categorias da razão e por isso é uma arte (arma) sempre carregada de futuro. O poema de Torquato, então, reforça a (e insiste na) missão do poeta no mundo, pois a poesia é sempre uma procura, um tatear e não obedece a linguagens preestabelecidas – ainda que delas seja historicamente herdeira, o que de modo algum significa submissão, muito pelo contrário: a poesia cria uma crise, renova o passado no presente e instaura futuro. A poesia está sempre pulsando a serviço da vida, desnaturalizando-a.

Pensando ainda com Meschonnic, aqui o ritmo não está nas palavras separadas umas das outras, mas sim em todas elas juntas: o ritmo *é* o poema. Por isso a aglutinação visual (que funcionará também nas instâncias verbais e vocais) modula toda a respiração, a leitura do texto e produz sentido. Essa aglutinação (espécie de canibalismo verbal) ressignifica tudo e a tensão entre a fala e a escrita através do bordão popular recriado que ergue pontes que possibilitam a passagem pelo outro. O corpo do outro, então, cria tensões enunciativas complexas: a necessidade de dizer é a mãe da escrita. Criado este ponto de vista, a enunciação se arma para a batalha onde, no teatro de guerra, a invenção (artes e manhas) é formação discursiva das armas com as quais se pode lutar.

Na leitura não-linear que o poema exige, podemos ler, na fluidez vertical/horizontal de mão dupla, outras palavras que ajudam a intensificar o sentido, dando-lhe maior potência. Assim, nas linhas horizontais 1 e 2 lê-se, além de poeta:

¹⁵⁷ Henri Meschonnic. *Linguagem – ritmo e vida*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. p.9.

POE
MA

E, sendo o poeta a *mãe* das artes e armas do sempre, figura anfíbia, andrógina: *aeda*¹⁵⁸:

AEDA

Às armas “dho / jedha/ manhã” (*armas* dispostas no espaço, ocupando-o)

AR S
MA A
S ARM
AS

, fundem-se as *armas dantes*:

ARTES
MAN
SDA

E o ar, do primeiro poema da série, a ânsia pelo respirar, pulsando, pulsar:

¹⁵⁸ “Aedo” era o cantor da Grécia antiga que apresentava suas composições acompanhado de cítara. Orfeu é o mais conhecido dos aedos.

Segundo o Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa, uma das acepções para o vocábulo “darma” é, no budismo, “a lei ou a verdade que determina a realidade espiritual de todos os seres humanos, e que se confunde com a doutrina do Buda” e deriva do sânscrito “dharma” que significa “dever”. No poema visual de Torquato, também podemos ler a palavra *darma* e, além de definir o poeta como um autêntico guerrilheiro (mãe das artes e das armas), insere o sentido de dever à causa. Não basta ser poeta, afinal, um poeta não se faz com versos:

Um palíndromo amplia a dimensão simbólica do poeta (o vate, a mãe, o farol de toda uma geração) e, também, a dimensão da figura de Torquato naquela ambiência histórica, como radar de quem se interessava por cultura, no sentido mais forte do termo:

Cada um dos poemas da série mantém sua autonomia em relação ao outro, apesar do mote viral que circunscreve os três dentro de uma contiguidade temática.

Essa constante retomada de proposições, usando as mais variadas formas e estruturas linguísticas, faz com que o discurso, no plano geral da obra, obtenha densidade. O corpo, que é a camada sólida de todo o discurso, acaba por se tornar (ainda que numa circunstância fugidia, em que é feito campo de batalha e paga o alto preço de uma época totalitária) o espaço discursivo por excelência e é neste espaço que os acertos de contas são feitos, física e linguisticamente.

2.2 Todo dia é dia D pelas três da madrugada

“Todo dia é dia D”¹⁵⁹ foi escrito em 1971, no auge da repressão do governo militar do general Médici e faz parte dos trabalhos da fase final (pós-tropicalista) de Torquato Neto. É o momento onde suas inquietações e revisões político-poéticas construiriam a cenografia das composições. As contradições não resolvidas instauram um niilismo onde as tensões históricas (ou o fracasso das instâncias de mudança) são interiorizadas e adquirem significação íntima. A rebelião é conjugada como uma partição particular no corpo bruto e aberto do espaço público. Essa mudança de tom é um corte profundo. As composições se tornam espessas e nelas nota-se a valoração da morte (ausência) a partir da meditação sobre a vida (presença). A reflexão sobre os eventos (todo o vazio, o oco criado no exterior e ampliado no interior) cria uma ponte, aparentemente intransponível, da resistência heroica (utopia) à derrota final (distopia)¹⁶⁰. Essa ponte o leva à imensa solidão. A cruzada performativa da ação direta anterior se transforma agora numa trincada tensão existencial, onde o poeta se encontra ainda mais à margem da margem tateando o inferno existencial no qual se encontrava.

Suas condições de escrita eram desastrosas. Pouco tempo depois do exílio voluntário na Europa, o poeta, vendo as portas fechadas e o silêncio à queima roupa que a situação imprimia, buscou diálogo (já que rompido com o chamado “grupo baiano”) com os jovens cineastas marginais (Rogério Sganzerla, Luiz Otávio Pimentel, Ivan Cardoso, Julio Bressane) que trabalhavam com Super-8. Essa nova geração de diretores instaurou uma ruptura estética como opção de renovação de fundo e forma no cinema brasileiro daquele período – cinema este que, patrocinado pelo dinheiro governamental, foi acusado de “vendido e populista”, onde, segundo André Monteiro, houve

um progressivo abandono do ‘cinema de autor’ e uma caminhada em direção a um cinema mais próximo da estética do ‘espetáculo’, inserida em um esquema industrial de produção e visando à busca de ‘um público maior’ – o que, de certa forma, resultou na criação da

¹⁵⁹ Este poema foi musicado postumamente por Carlos Pinto e lançado, com interpretação de Gilberto Gil, no compacto que acompanhou a primeira edição de *Os últimos dias de paupéria*, lançada em 1973.

¹⁶⁰ Como diz, em entrevista, André Bueno, a derrota, a morte de Torquato não é uma morte entreguista, babaca, fraca, “não é uma morte vil, é uma morte viril”. BUENO, André. “Torquato Neto: entrevista com André Bueno”. In: *Terceira Margem* n. 15. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Rio de Janeiro, 2006. p.24.

Embrafilme e em uma espécie de legitimação, por parte do Estado ditatorial, do cinema novo.¹⁶¹

Não por acaso, numa quebra de braço das mais agitadas do período, Torquato engajou-se em defesa do cinema marginal contra o cinema legitimado pelo Estado. Esse combate ao lado dos cineastas marginais é também uma das insistências do autor, outro viral torquatiano que se espalha pelos mais variados campos de enunciação. Essa postura é um claro ataque ao regime, pois detonando aquilo que o Estado ditatorial legitima, ataca-se uma estrutura corruptora e os signatários da mesma.

Dá-se início, neste instante, um intenso e enriquecedor diálogo entre Torquato e o artista plástico Hélio Oiticica. A relação entre os dois artistas não deixa de ser curiosa, pois enquanto Oiticica promovia uma espécie de expansão corpórea como *desregramento dos sentidos* (Rimbaud) e como mote existencial, trazendo para si as experiências lícitas e ilícitas, situações-limite (a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, os barracos e quebradas dos morros cariocas, a consciência anárquica mas nunca ingênua da cor etc.), transformando esses experimentos todos em poderosos estimulantes para sua inquieta obra, Torquato, espécie de antípoda, foi dilacerando a si mesmo, definhando na sua própria solidão, tornando-se um sujeito amargo, que parecia não conseguir mais ver espaço algum a ser ocupado.

“Todo dia é dia D” (assim como “Três da madrugada”, que comentarei a seguir) reflete essa fase do percurso textual-existencial do poeta, onde o sufocamento e o caminho obstruído mostram que a única redenção possível e passível de síntese seria a morte. Se antes Torquato Neto devorava tudo ao seu redor, agora resta apenas a si mesmo como prato principal de tão doloroso banquete. Entra em cena o ritual de autofagia:

Todo dia é dia D

todo dia é dia dela
pode ser, pode não ser
abro a porta e a janela
todo dia é dia D
desde que saí de casa

¹⁶¹ André Monteiro. *A ruptura do escorpião: ensaio sobre Torquato Neto e o mito da marginalidade*. São Paulo: Cone Sul, 1999. p.96.

trouxe a viagem da volta
gravada na minha mão
enterrada no umbigo
dentro e fora assim comigo
minha própria condução
todo dia santo dia
queremos, quero viver
meu coração na bacia
todo dia é dia D
há urubus no telhado
e a carne-seca é servida
um escorpião encravado
na sua própria ferida
não escapa, só escapo
pela porta da saída
todo dia é o mesmo dia
de amar-te, amor-te, morrer
todo dia menos dia
mais dia é dia D ¹⁶²

O poema, em toda sua semântica do luto, é uma espécie de hino do anti-herói em seu momento de despedida definitiva. Uma viagem rumo ao fim, de volta ao fim, que se mistura com o início, mostrando a imagem do sujeito acossado, numa dialética desesperada – “qualquer gesto é o fim / do seu início”. A despedida, o “adeus / vou pra não voltar”, dá tão conhecida canção “Pra dizer adeus”, é também um viral que acompanha a trajetória torquatiana.

O corpo novamente agência a escritura. As palavras corpóreas “mão”, “umbigo”, “coração” aparecem no enunciado como pavimentação da estrada pela qual a viagem do tempo cruza. O mapa da mão traçando a viagem da volta, mas volta para onde? Seria essa volta ao nada através da morte? Gravada não apenas na mão, mas também enterrada no umbigo, essa “viagem da volta” parece significar um retorno ao útero materno e, na impossibilidade de tal coisa, a volta, pelo tom que o texto circunscreve, para ser mesmo a volta à não-existência, cujo único caminho provável é o

¹⁶² Uso aqui a versão estampada na segunda edição de *Os últimos dias de paupéria* (1982), organizada por Waly Salomão e Ana Maria Duarte. A versão que consta em *Torquatália – Do lado de dentro* (2003) está diferente (tanto na formatação quanto nos versos).

aniquilamento. Mesmo desejando ainda viver, tudo parece barateado: o coração vai para a bacia, como um coração de boi extirpado no matadouro, silencioso e pronto para o banquete. Um coração sem sentido ou valor na bacia das almas.

Os versos “trouxe a viagem da volta”, “pode ser, pode não ser”, “abro a porta e a janela”, “não escapa, só escapo” ou “queremos, quero viver”, criam grande dubiedade, polarizam o sentido do enunciado – ainda mais se o pensarmos com a suave estrutura rítmica da peça. Paulo Andrade, em seu comentário a esta peça, observa que “a própria ambiguidade linguística contempla o dilema do poeta entre autodestruir-se e uma vontade quase obsessiva de manter-se vivo”¹⁶³.

Todo dia é dia D, todo dia é fatal, todo dia é dor. O enunciado “amar-te, amor-te, morrer”, com sua estranha modulação sintática e com suas ciladas semânticas, parece colocar num mesmo caldeirão de sentido os conceitos de *amor* e *morte*. Ainda que o amor, como desejo, pudesse ser lido como antítese à destruição esse sentimento se mostra incapaz de transtornar a pulsão de morte – “sei que vou morrer”, escreve num dos poemas em prosa do *Engenho de Dentro*¹⁶⁴ e esse enunciado (saber que vai morrer) não se faz a partir de uma hipótese geral e inexorável da existência humana (todos sabemos que vamos morrer... um dia), mas sim que a morte está próxima (e é pensada como rigor para uma ética insubornável), o aniquilamento é querido – “lá fora, os piores dias são todos, principalmente quando me custam vinte e quatro horas de medo, de solidão e monólogos, por isso é difícil participar da contagem regressiva e esperar por domingo, segunda, terça, etc.”¹⁶⁵, para citar ainda uma vez o diário de sanatório. Então, refletindo mais um dentre tantos outros paradoxos, “quero viver” se resolve, como articulação dialética, em “sei que vou morrer”. O enunciado “amar-te, amor-te, morrer” soa como “amar-te, ó morte, morrer” e pela sua melodia parece explicitar, assim, o sentido principal do poema: a despedida. Soa ainda como a incursão da morte dentro do amor. Assim sendo, o amor aparenta ser mais uma emoção nefasta de um sujeito cruel consigo mesmo e com os sentimentos óbvios do mundo. Esse amor, portanto, não o revigora, mas o extermina.

Ainda é interessante lembrar, que o enunciado “amar-te, amor-te, morrer” aparece em outro texto de Torquato do mesmo período. Trata-se de um poema sem

¹⁶³ Paulo Andrade. *Torquato Neto: uma poética de estilhaços*. São Paulo: Annablume, 2002. p.141.

¹⁶⁴ Torquato Neto. *Os últimos dias de paupéria. Os últimos dias de paupéria*. 2ª Ed. São Paulo: Max Limonad, 1982. p.358.

¹⁶⁵ *Ibid.*

título onde o viral “A virtude é a mãe do vício” também se faz presente. Nesse poema, a reutilização do verso aparece na quarta estrofe:

- d) (amar-te / a morte / morrer:
há urubus no telhado e a carne seca
é servida: um escorpião encravado
na sua própria ferida, não escapa; só escapo
pela porta da saída).

Nesta configuração, o enunciado já aponta claramente: “amar-te / a morte / morrer:”. O autor usa inclusive barras para demonstrar onde as pausas são mais fortes. Intratextuais, os textos e seus virais compõem uma saga da experiência da memória perpassada pela experiência da extrema violência. Ao colocar-se na figura do escorpião (que *ele*, encravado em sua própria ferida, não escapa), a enunciação torna-se veneno a si mesma (*eu* só escapo) e a porta da saída é o silêncio.

Formalmente, o poema é composto por redondilhas maiores. É uma característica de verso popular, extremamente melodiosa. A noção musical de Torquato é um dos característicos fortes de sua poética. Os poemas, segundo depoimento de seus parceiros, eram todos escritos antes de receberem a camada melódica dos parceiros (o poema antes da melodia, o que cria uma tensão entre o que seria *exatamente* poema ou letra de canção). Seu conhecimento para ritmos e rimas era elevado, como atesta em depoimento Caetano Veloso¹⁶⁶, um de seus parceiros à época. Feliciano Bezerra escreve que

Apesar de não tocar instrumento algum e não conseguir cantar nada afinado, Torquato conhecia a forma da canção, sua relação com a música era muito intensa. Isso lhe permitia elaborar poemas, como o intuito de que fossem transformados em canção, já totalmente imbuídos de musicalidade, restando a seus parceiros apenas encontrar as soluções melódicas e harmônicas. Essa facilidade em lidar com a musicalidade, Torquato a adquiriu do exercício poético, desenvolveu essa habilidade praticando os jogos sonoros próprios da poesia. Em suas letras percebe-se o tratamento equilibrado dado à distribuição de sons, aos intervalos e

¹⁶⁶ Caetano Veloso. *Verdade tropical*. São Paulo: Cia.das Letras, 1997. p.136.

aos espaços de duração e acentuação, isto é, ao ritmo, esse condutor
imprescindível da música e da poesia.¹⁶⁷

Isso nos leva, ainda, à ideia de material (usá-lo, domá-lo) exposta por Mário de Andrade em seu célebre ensaio “O artista e o artesão”. Nele, Mário defende a harmonia entre os polos de expressão (onde a arte se compõe de extratos subjetivos apreendidos à realidade) e de construção (onde a arte é o esforço de traduzir objetivamente os extratos subjetivos). Para que a obra de arte se faça, o artista deve saber empregar de maneira satisfatória seu material de trabalho. Esse material é, obviamente, diferente em cada manifestação artística e, aqui neste caso, o material é a linguagem. Mário chama a atenção para a noção de “artesanato”, que é justamente a perícia em fazer com que o material se movimente em busca de uma forma ideal. É a partir dessa relação entre artista e material que se dá a arte. Essa relação é o que Mário chama de artesanato e diz que é a instância ensinável do fazer artístico. Há ainda, para a construção de uma obra, aquilo que o autor chama de “opção pessoal do artista”, que é o talento inato e, portanto, impossível de ensinar. Mário não coloca as categorias em termos de exclusão, mas em termos de harmonia, sendo que só assim se alcança resultados satisfatórios em arte.

O conhecimento do material por parte de Torquato é o que organiza sua produção e lhe fornece força e beleza. Neste caso, a redondilha, ainda que suave, gera dramaticidade à enunciação. Porém, o ruidoso jogo de acentuações fornece uma espécie de contramúsica que faz tremer a simetria do poema.

1/2 1/2 1/2 1/2

todo dia é dia dela

1

● ○ ● ○ ● ○ ● ○

1/2 1 1/2 1 1

pode ser, pode não ser

2

● ○ ● ● ○ ● ●

1/2 1/2/3/4 1/2

abro a porta e a janela

3

● ○ ● ○ ○ ○ ● ○

¹⁶⁷ Feliciano Bezerra. *A escritura de Torquato Neto*. São Paulo: Publisher Brasil, 2004. p.47-48.

1/2 1/2 1/2 1		
todo dia é dia D	4	
●○ ●○ ●○○		
1/2 1/2 1/2 1/2		
desde que saí de casa	5	
● ○ ● ○○○ ● ○		
1/2/3 1/2/3 1/2		
trouxe a viagem da volta	6	
● ○ ○●○ ○ ● ○		
0/1/2/3 1/2 1		
gravada na minha mão	7	
○ ●○○ ○ ●○ ●		
0/0/1/2/3 1/2		
enterrada no umbigo	8	
○○ ●○ ○ ●○		
1/2 1/2 1/2 1/2		
dentro e fora assim comigo	9	
● ○ ●○ ● ○●○		
1/2 1/2/3/4 1		
minha própria condução	10	
● ○ ●○ ○○○ ●		
1/2 1/2 1/2 1/2		
todo dia santo dia	11	
●○ ●○ ●○ ●○		
0/1/2 1/2/3 1		
queremos, quero viver	12	

○ ● ○ ● ○ ○ ●

1/2/3 1/2/3 1/2

meu coração na bacia 13

● ○ ○ ● ○ ○ ●○

1/2 1/2 1/2 1

todo dia é dia D 14

● ○ ● ○ ●○●

1/2/3 1/2/3 1/2

há urubus no telhado 15

● ○○ ● ○ ○ ●○

0/1/2 1/2 1/2 1/2

e a **carne-seca** é servida 16

○ ● ○ ●○● ○ ● ○

1/2/3/4 1/2/3 1/2

um escorpião encravado 17

● ○ ○ ○ ● ○ ○ ● ○

0/0/0/1/2/3/4 1/2

na sua **própria** ferida 18

○ ○○ ● ○○ ○ ● ○

1/2 1/2/3/4 1/2

não escapa, só escapo 19

● ○ ● ○ ○ ○ ● ○

1/2 1/2/3/4 1/2

pela porta da saída 20

●○ ● ○ ○ ○●○

1/2 1/2 1/2 1/2

todo **dia** é o mesmo **dia** 21

● ○ ● ○ ● ○ ● ○

0/1/2 1/2/3 1

de **amar**-te, **amor**-te, morrer 22

○ ● ○ ● ○ ○ ●

1/2 1/2 1/2 1/2

todo **dia** menos **dia** 23

● ○ ● ○ ● ○ ● ○

0/1/2 1/2 1

mais **dia** é **dia** **D** 24

○ ● ○ ● ○ ●

Como podemos notar, a dança melódica dos acentos segue passos tortos estilizando a melodia, dando-lhe interferências que ajudam a configurar a paisagem aleijada à qual a enunciação tematiza.

No primeiro verso, a aglutinação do substantivo “dia” com o verbo de ligação “é” (*diê*) provoca uma espécie de sustentação dando uma aparência de lamento. A aliteração em *d* (“todo dia é dia dela”: da amada, da morte e da letra *d*) parece reforçar esse lamento. Já no segundo verso, como a embaralhar a situação enunciativa, o enunciado coloca em questão o que ele *faz* (ou *não faz*), do que “pode ser” ou “pode não ser”, da ida (viagem) e do retorno (volta), o “dentro” e o “fora”. Essa dubiedade parece dar fundamento ao desespero da enunciação em seu beco sem saída. A morte como redenção e a morte funcionando como vingança apenas quando se tratava da morte do inimigo – e curiosamente esse inimigo da morte poderia ser a própria vida.

A morte a esta altura de sua obra se torna não apenas mais um tópico composicional, mas um projeto político/poético: “A morte oculta na cicatriz vital do poeta estava presente como ferida original, desenhando no seu canto a imagem do escorpião encravado na própria ferida”¹⁶⁸. Esse projeto respondia, assim, à máxima do psiquiatra e ativista político Frantz Fanon: “Cada geração deve, numa opacidade

¹⁶⁸ Laura Beatriz Fonseca de Almeida. *Um poeta na medida do impossível: a trajetória de Torquato Neto*. Araraquara/ São Paulo: Laboratório Editorial UNESP-Cultura Acadêmica, 2000. p.69.

relativa, descobrir sua missão. E cumpri-la ou traí-la.”¹⁶⁹. Como vimos anteriormente, o verbo *trair* tem um peso enorme na obra torquatiana e entre a traição e o aniquilamento o poeta escolhe a segunda opção.

Acossado e abatido (“um escorpião encravado / na sua própria ferida”), daria a si mesmo uma amarga sentença quando, do exílio em Paris, escreve: “(...) eu inventei que é melhor morrer do que não resistir”. Essa ética, naquela fatia histórica extremamente brutal do pós-1968, aquela “zona opaca e sombria, onde os delatores fizeram seus acertos de contas e construíram suas carreiras”¹⁷⁰, seria a sua bandeira carregada acima de qualquer glória fabricada, de qualquer felicidade a prestação, de qualquer versinho fácil, afinal: um poeta não se faz com versos.

A outra peça, “Três da madrugada”¹⁷¹, possui uma cenografia próxima à de “Todo dia é dia D”. Não poucas vezes essas duas peças foram configuradas como poemas-síntese da última fase de Torquato. Também composto em 1971, “Três da madrugada” se faz como uma poderosa antirreza, a desolação completa, projeção do fracasso utópico e de qualquer possibilidade de transformação, já que “os poetas do país, no carnaval, / têm a palavra calada / pelas doenças do mal”¹⁷² e toda palavra: calada.

Três da madrugada

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

¹⁶⁹ Torquato Neto. *Torquatália – Do lado de dentro*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003. p.85.

¹⁷⁰ André Bueno. *Pássaro de fogo do terceiro mundo: o poeta Torquato Neto e sua época*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. p.44.

¹⁷¹ “Três da madrugada” também foi musicado postumamente por Carlos Pinto. Recebeu uma interpretação dilacerante de Gal Costa, que faz parte do compacto que acompanhava a primeira edição de *Os últimos dias de paupéria*, lançada em 1973. A versão que uso aqui é da segunda edição de *Os últimos dias de paupéria* (1982).

¹⁷² Torquato Neto. *Os últimos dias de paupéria*. 2ª Ed. São Paulo: Max Limonad, 1982. s/n.

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...

A cidade aparece como projeção metafórica do corpo. O homem refletido no espaço público e vice-versa. O poeta arromba as linhas limítrofes das estruturas psicobiológicas que compõem o sujeito: não é pessoa jurídica, não é mais pessoa física, não é mais pessoa lírica (esta última como possibilidade derradeira de ocupação de espaço). Todos os arredores, todas as ruas, becos, viadutos etc., foram explorados, foram tateados. Nada mais tem a mínima importância. O enunciado proclama um vazio na cidade vazia – a cidade torna-se o espelhamento do sujeito. A rua dentro da “cidade abandonada” funciona como vasos sanguíneos fazendo a cidade pulsar, dando-lhe vida. A rua que “não tem mais fim”, mais que finitude, a rua não tem mais nenhuma finalidade e sem finalidade é uma estrutura morta, que torna, pois, a cidade abandonada, como, no organismo humano, uma veia morta só pode habitar um corpo morto: o corpo desiludido e o oco da enunciação. A treva da cidade abandonada às três da manhã é idêntica à treva biológica do corpo abandonado em mesmas condições.

Em “Mamãe, coragem”, de 1968, há os seguintes enunciados: “na cidade que eu plantei pra mim / e que não tem mais fim / não tem mais fim / não tem mais fim”¹⁷³, em “Um dia desses me caso com você”, encontramos este outro: verso “meu pobre coração não vale nada”. Estes versos são novamente enunciados (virais) no texto do qual tratamos, mostrando, ainda uma vez, que a obra torquatiana se movia dentro de alguns

¹⁷³ Torquato Neto. *Os últimos dias de paupéria*. 2ª Ed. São Paulo: Max Limonad, 1982. s/n.

pilares sem os quais provavelmente desabaria. Manipulados até o excesso, seus virais vão compondo um painel vertiginoso, à busca de tentar reconciliar os cacos da fratura, através da resistência, do deslocamento e da resignificação.

O lugar da enunciação expresso (que não é apenas espacial, mas é sobretudo temporal) é que parece construir o martírio, não pela simples circunstância horária ou geográfica, mas pelo lugar privilegiado, onde o silêncio (“toda palavra calada”) e o vazio são propícios à reflexão metafísica. A cidade “guarda” e “mata” e, num lance sobrenatural, uma mão fria e gelada toca o corpo martirizado. A ruptura subjetiva que o enunciado opera dá figuração ao sentimento de solidão profunda no qual o sujeito se encontra.

A época violenta sufoca o poeta e a falta de um campo de ação devora-o. A única perspectiva é o assombro da partida contra a rendição. A despedida incessante – os guerrilheiros se despedindo da vida pública, os exilados do país, os que enlouqueceram, os românticos de uma vida apodrecida – tritura o sujeito, levando-o à completa fadiga, ao mais violento desespero, traduzido na atitude extrema, que é a percepção da falta de qualquer finalidade.

“Três da madrugada” apresenta múltiplas irregularidades rítmicas. Há desde versos de apenas uma sílaba até decassílabos. Os acentos são quebrados, crivando de ruído a modulação silábica (modulação assimétrica que a melodia acaba por resolver).

Quebrado o ritmo como quebrada também a situação de enunciação e o enunciador (que só se apresenta no verso 9).

A refração semântica do vocábulo *nada* rege todo o poema através das rimas (sonoramente simples, mas semanticamente engenhosas): “madrugada”, “abandonada”, “cansada”, “gelada” e “calada” (nas rimas consoantes); e “mata” e “saudades” (nas rimas toantes). Esse sentimento de gelo, de baixa temperatura da madrugada, dá um tom fantasmagórico ao poema. Laura Beatriz nota que:

Atraído pela tragédia, pelo abismo e pela catástrofe de uma geração, o poeta há muito está sozinho no caminho sem volta que lhe era familiar. Conhecedor do tempo da partida, sabe a hora de ir ao encontro de algo que não o surpreende mais.¹⁷⁴

¹⁷⁴ Laura Beatriz Fonseca de Almeida. *Um poeta na medida do impossível: a trajetória de Torquato Neto*. Araraquara/ São Paulo: Laboratório Editorial UNESP-Cultura Acadêmica, 2000. p.69.

Essa atração era traduzida como solidariedade (palavra muito cara na trajetória do poeta). Seus companheiros de geração estavam atuando com firmeza no campo cultural brasileiro, era verdade, mas quais as implicações políticas para a mudança da situação adversa na qual o país se encontrava? Um conformismo vindo de setores da cultura despertava seu mais completo desprezo – não à toa o rompimento com a tropicália (assunto que se mantém nebuloso até hoje¹⁷⁵), a militância contra as editoras arrecadadoras de direitos autorais e a cruzada em favor do cinema marginal, para citar apenas alguns exemplos. Não havia diferença aparente entre esse setor conformista e conformado da cultura e a classe média barbarizada e contente com seu salário mínimo e seus festivais de canção popular. Nada tem fim.

¹⁷⁵ O cineasta Ivan Cardoso produziu e dirigiu, em 1992, um documentário para a extinta TV Manchete intitulado *Torquato Neto, o anjo torto da tropicália*. Neste trabalho há muitos depoimentos, dentre eles, o depoimento de Carlos Imperial que deu a seguinte declaração: “O baianos não gostavam do Torquato. Se gostassem, não teriam deixado o rapaz morrer assim. Gilberto Gil e Caetano Veloso abandonaram Torquato”. O depoimento acabou por ficar de fora da edição final. In: Toninho Vaz. *Pra mim chega: a biografia de Torquato Neto*. São Paulo: Casa Amarela, 2005. p.209.

2.3 Agora: sem grandes segredos dantes

Cogito

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 dantes
sem novos segredos dantes
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

Um dos trabalhos mais conhecidos do poeta piauiense, “Cogito” trabalha, a partir do título, com o deslocamento enunciativo da máxima cartesiana (*cogito, ergo sum*) tirando-a de seu lugar de destaque na filosofia ocidental e imprimindo-lhe um baixo tom, rasurando-a e dando-lhe outra estrutura, outro chão enunciativo. A convicção da sua existência, através da faculdade do pensamento, não garante a experiência plena do viver, mas mostra, através do texto, uma angústia em relação ao existir. “Eu sou” não é apenas uma verdade filosófica, mas também enunciativa, pois tal afirmativa só é possível quando proferida, enquanto ato. A enunciação, segundo a definição de Ducrot e Todorov, é “um ato no decurso do qual as frases do enunciado se atualizam, assumidas

por um emissor particular, em circunstâncias espaciais e temporais precisas”¹⁷⁶. Porém, a sugestão do poema é ambígua, pois se o enunciado declara “eu sou”, reforçando a expressão com os versos “pronome / pessoal intransferível”, isto é, ele mesmo densamente afirmado, ao finalizar a estrofe, é um homem que se iniciou apenas, um projeto, e assim o fez numa situação de impossibilidade. Ao mesmo tempo em que transgrediu o impossível para afirmar “eu sou”, este *ser* é ainda uma espécie de rascunho, aleijão de si mesmo. A presentificação das estrofes 2 e 3, parecem uma afirmar a condição de inacabamento do sujeito, pois nada do que *foi* (“sem novos segredos dantes”) nem nada que *é* ou *poderia ser* (“sem novos segredos dentes”) toma parte da construção do existir. E, ao finalizar a terceira estrofe, essa condição de inacabamento mostra-se, na verdade, dilaceramento. É o sujeito dilacerado (“feito um pedaço de mim”) que vai ao encontro da racionalidade do pensamento ocidental e, inserido num momento histórico horrível, tende a dar conta das contradições através de uma aguda consciência de negatividade. É a desconstrução subjetiva da proposição objetiva cartesiana, um espaço de combate para uma, digamos, figuração enunciativa da “loucura” (ou do delírio) como instrumento de ironia e confronto frente a razão que oprime, numa experiência limite. Michel Foucault diz que

(...) no discurso comum ao delírio e ao sonho, são reunidas a possibilidade de um lirismo do desejo e a possibilidade de uma poesia do mundo; uma vez que a loucura e o sonho são simultaneamente o momento da extrema subjetividade e o da ironia da objetividade, não há aqui nenhuma contradição: a poesia do coração, na solidão final e exasperada de seu lirismo, se revela, através de uma imediata reviravolta, como o canto primitivo das coisas; e o mundo, durante tanto tempo silencioso face ao tumulto do coração, aí reencontra suas vozes (...)¹⁷⁷

Essa possibilidade de uma poesia do mundo, que é o gesto enunciativo principal da obra torquatiana, vai fornecer ferramentas que serão usadas sempre como a constatação melancólica do fim, da destruição. A linguagem do delírio, onde a vidência expõe uma tranquilidade com relação ao momento final (como demonstra a última estrofe do poema), “é a linguagem do fim último e do recomeçar absoluto: fim do

¹⁷⁶ *Apud* Lucius Provase. *Da experiência de escrever ao ato da escrita: vida e arte na poética de Cacaso*. Dissertação de Mestrado em Letras. São Paulo: USP, 2010. p.61.

¹⁷⁷ Michel Foucault. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p.510.

homem que mergulha na noite e descoberta, ao fim dessa noite, de uma luz que é a das coisas em seu primeiro começo”¹⁷⁸. Esse programa destrutivo operado pelo poeta é a tentativa derradeira de operar subversões (já que “desferrolhado” e “indecente”) no ambiente normativo das coisas do real. Então, ainda que melancólica, a visão de mundo se dá na “medida do impossível”, onde o *eu* se coloca (pronome pessoal e intransferível, como sabemos) à margem de sua própria legitimidade, questionando seus pedaços, sem a intenção de restituí-los num todo harmônico. É um sujeito que *é como é*, movediço, como o próprio cenário que lê: “Não me perguntem quem eu sou e não me digam para permanecer o mesmo”¹⁷⁹.

Não é o desejo de durar, definitivamente, que dá ignição a este poema (e no geral, a todos os escritos torquatianos). O caráter destrutivo é que anima a obra a se portar frente a um projeto autoritário de formação nacional. A destruição da linguagem é a destruição dos modelos de repressão vigentes (que também é uma linguagem), daí a trajetória agônica do poeta, que só conseguirá construir seu discurso através de violentas tensões. Só há a possibilidade de redenção utópica na ação destrutiva, que permite vislumbrar uma nova arquitetura social e existencial. Walter Benjamin escreve que o caráter destrutivo

não vê nada de duradouro. Mas eis precisamente por que vê caminhos por toda parte. Onde outros esbarram em muros ou montanhas, também aí ele vê um caminho. Já que o vê por toda parte, tem de desobstruí-lo também por toda parte. Nem sempre com brutalidade, às vezes com refinamento. Já que vê caminhos por toda parte, está sempre na encruzilhada. Nenhum momento é capaz de saber o que o próximo traz. O que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas.¹⁸⁰

Essa articulação destruição X construção é uma maneira de resgatar a história. Construir o corpo (físico e histórico) a partir daquilo que lhe fora arrancado pela ordem estabelecida. A ação (destrutiva) é o presente, que é finito, antípoda à idealização do mundo perfeito que se faz sob a manutenção de uma tradição injusta e cínica, e se projeta no infinito. A redenção possível se encontra nos caminhos abertos pela recusa

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ Michel Foucault. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1972. p.20.

¹⁸⁰ Walter Benjamin. “O caráter destrutivo”. In: *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2000. p.237.

em aceitar os “muros” ou “montanhas” como impedimentos intransponíveis. Dilacerado, pedaço de carne na calçada da história, entre a grandeza e a ruína, cria ainda assim novas possibilidades de nomear o mundo.

A conjuntura corporal novamente comparece, sintetizando a obra do autor, como projeto inconcluso, impossibilidade do devir. Trata-se de assumir o corpo e suas tensões como núcleo duro da obra. O poema parece colocar que não basta apenas desnudar-se, mas há que expor à visitação pública as próprias vísceras, criando uma intimidade que se assume como tentativa desesperada de reflexão sobre o mundo. Como se estivesse numa ágora (“eu sou como eu sou / agora”), a enunciação abre-se totalmente, expressando a todos a sua aparente transparência existencial. E o corpo não é mais o mesmo de uma tradição secular, erotizado instrumento de deleites os mais variados, mas uma matéria já desmembrada, em pedaços, dilacerada pela experiência do matadouro, chegando a intuir no corpo enunciativo uma memória do presente, que se enuncia sobre a pele trágica do futuro.

Formalmente, “Cogito” apresenta uma métrica onde a predominância é da redondilha maior, mas ocorre em vários momentos versos de métrica curta (com duas ou três sílabas), além do estribilho “eu sou como eu sou” que é uma redondilha menor. A acentuação é também variada, tendo como andamento mais constante o ritmo binário, usando os acentos secundários na leitura.

0/1/2/3 1

eu **sou** como eu **sou**

1

○ ● ○ ○ ●

0/1/2

pron**ome**

2

○ ● ○

0/0/1/2/3/4 1/2

perso**al** intransfe**rível**

3

○ ○ ● ○ ○ ● ○

0/1/2/3/4/5 1

do **homem** que inici**ei**

4

○ ● ○ ○ ○ ○ ●

0/0/1/2/3/4 1/2

na medida do impossível

5

○ ○ ● ○ ○ ○ ○ ● ○

0/1/2/3 1

eu sou como eu sou

6

○ ● ○ ○ ●

0/1/2

agora

7

○ ● ○

0/1/2/3 1/2 1/2

sem grandes segredos dentes

8

○ ● ○ ○ ● ○ ● ○

0/1/2/3 1/2 1/2

sem novos secretos dentes

9

○ ● ○ ○ ● ○ ● ○

1/2 1/2

nesta hora

10

0/1/2/3 1

eu sou como eu sou

11

○ ● ○ ○ ●

0/1/2

presente

12

○ ● ○

0/0/0/1/2/3 1/2
desferrol**h**ado inde**c**ente 13
○ ○ ○ ● ○ ○ ● ○

1/2/3 1/2/3 1
feito um pedaço de **m**im 14
● ○ ○ ● ○ ○ ●

0/1/2/3 1
eu **s**ou como eu **s**ou 15
○ ● ○ ○ ●

0/1/2
vidente 16
○ ● ○

0/1/2/3/4/5 1/2
e **v**ivo tranq**u**ilame**n**te 17
○ ● ○ ○ ○ ○ ● ○

1/2/3 1/2/3 1
todas as **h**oras do **f**im 18
● ○ ○ ● ○ ○ ●

As rimas são o sustentáculo do poema e constroem uma melodia forte, encorpada, funcionando como espinha sonora do texto e articulam aquela relação entre rima e vida que Meschonnic aponta.

Como escrevi acima, a estrutura métrica popular é a base do texto, mas, levando em conta outra possibilidade de cesura e, principalmente, a leitura em voz alta, percebe-se que, na verdade, “Cogito” é um soneto destroçado, construído em redondilha maior. Vejamos:

Cogito

eu sou como eu sou, pronome
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

O único verso que destoa da redondilha é o verso 8 (“nesta hora”, trissílabo de andamento binário, que se encontra completamente isolado dos outros versos). Todo o resto do poema (nesta disposição de soneto) é formado por redondilhas maiores e, na questão da rima, obedece (exceção à primeira estrofe) um esquema ABBA CCD CCD, um esquema clássico de posicionamento sonoro.

A enunciação, portanto, só se completa com a oralização do texto, com a leitura em voz alta, o soneto passar a existir. Daí que poderíamos ler o enunciado principal do poema como: eu sou como eu *sou*. O poema é aquilo que canta – lembremos que a palavra *soneto* tem como significado pequena canção ou pequeno som. Destroçado em sua plataforma de papel (a página), a publicação oral é que criará o suporte material adequado à possibilidade enunciativa do texto: o soneto só existe enquanto som, quando atravessa a garganta, tendo existência plena, fazendo da leitura um dos aspectos imprescindíveis de sua cenografia.

2.4 Infração-fratura: infratura

Aqui, para finalizar este capítulo de análise, faço um comentário sobre alguns poemas experimentais de Torquato Neto. Obras onde o poeta, *vampiresconcretamente*, lança mão de sua relação com a contracultura e com a poesia concreta paulista para compor peças onde a desestabilização vocabular rege estranhos organismos de sentido (como é o caso aqui de “A Matéria O Material”) e peças visuais que fundem a noção *verbivocovisual* com matizes contraculturais (no caso de “Tristeresina”, que comentarei na seção seguinte deste capítulo). Começemos com o poema “A Matéria O Material”:

A Matéria O Material

3 estudos de som, para ritmo

arco
artefato
vivo
auriverde
sirv
o
a
fé
(ri?)
da fa
da, moça
in
feliz:

arco
art & fato
vi-vo
auriver-
te,
sir v
o
a fé
ri D
a fa
da (in)
feliz

: vivo(a) o-
crefoto
cr&ivo &
não / o
qui-Z
a o
rc
o
auriver ...

			te eu
			sir
			v.o.
			§ a raia-raiz
a o			
rc			
o			
arte	fa-		
	liz	&	vi.vo.
			:
			auriv / ver
			te,
			rai
			Z

paris, 29-7 / 2-8-69

A experiência sonora e visual do poema nos remete à primeira vista aos experimentos da vanguarda brasileira (claramente à poesia concreta e todo seu arsenal poético¹⁸¹). Um primeiro nome que surge como possível diálogo é E.E. Cummings. Ainda que não possua a elaboradíssima estrutura semântico-visual do poeta norte-americano, “A Matéria O Material” é um poema significativo na obra torquatiana no sentido em que demonstra os caminhos de experimentação pelos quais o poeta se aventurou.

Esse experimento, entretanto, não é regido pela norma da poesia concreta, apesar de com ela ter contato. Há a instância anárquica e subjetiva, que o poeta tanto prezava, em consonância com a construção. Era essa a mistura pretendida pelo autor: cultura e contracultura numa simbiose cuja interação gerasse uma outra possibilidade de respiração à obra. Por isso, não é possível filiar esse poemas a um, digamos, repertório concretista, porque ele não é só isso, apesar de ser isso também.

A começar pelo título e o subtítulo, as palavras *matéria* e *material* chamam a atenção e configuram, junto ao subtítulo, uma proposta compositiva clara: são três estudos de som para ritmo através da reflexão sobre a matéria e o material. Mas ao jogar os olhos sobre a estrutura visual do poema, nota-se que há quatro blocos (ou estrofes)

¹⁸¹ Basta lembrar que Torquato Neto travou curto mas importante diálogo com os poetas concretos de São Paulo. Lembremos ainda que àquela altura já haviam sido publicadas no Brasil, através do trabalho dos próprios concretos, importantes traduções de E.E. Cummings e dos poetas russos modernos, entre outras.

que formam o texto. Os três primeiros blocos são três colunas dispostas na página em forma de arco:

Após essas três colunas iniciais, segue-se uma última estrofe que se divide em três pequenas colunas menores:

Assim, a leitura desses estudos de som para ritmo é formado por três estudos e uma espécie de uma coda funcionando como arremate.

O poema é aberto com a palavra “arco”, que define, isomorficamente, a forma visual dos estudos. A mesma palavra se repete quatro vezes no poema, sendo duas vezes em sua figuração simples, normativa, e mais duas ocorrências seguintes com uma disposição espacial em formato de arco:

A palavra “arco” rege, assim, todo o texto e em quase todos os casos está contígua à palavra “artefato”, como se fornecendo-lhe a todo instante uma acepção fechada. Mas, ao contrário da palavra “arco”, que apenas se movimenta pelo espaço da página (imitando o movimento curvilíneo e flexível de arcos – tanto a arma quanto a vara usada em instrumentos musicais de corda), a palavra “artefato” é deturpada (“art & fato”), fragmentada (“arte fa-“), extirpada. Esse modo de operação do texto parece não ter uma grade semântica clara e creio que o objetivo não é esse. A intenção, pelo que indica o subtítulo e o extermínio do nexos sintático, é movimentar o material (palavra, página em branco) através da matéria (palavra, poema). Assim, o texto cria uma parábola para si, mas uma parábola irônica e não moral, onde o material *devora* a matéria criando uma pequena narrativa cujo sentido aparece apenas como sugestão e o

embate com o leitor é que dará substância a essa sugestão. A aparente ausência de sentido, então, traveste-se da possibilidade de múltiplos sentidos. Meschonnic diz que o “não-sentido fala ainda do sentido” e que o não-sentido é na verdade “uma ironia da linguagem”¹⁸². Essa ironia se dará através dessa movimentação tensa entre a matéria e o material. Para tanto, o poeta lança mão de técnica de montagem, implosão vocabular, descontinuidade discurso, texturas fônicas e *design* espacial no *layout* da página. Esses recursos soam curiosos com relação à linguagem referencial, cotidiana (apesar de não serem alienígenas *da* e *na* linguagem cotidiana, o que muda entre uma e outra é proposta de uso e função que cada habitante da língua lhe dá), mas no campo da poesia, esses expedientes criam novas possibilidades significativas, fazendo com que *as coisas* das palavras se renovem constantemente a cada contato com o objeto (a equação texto + leitor). Isso demonstra o caráter de experimentação constante no interior da obra torquatiana e sua preocupação com aquilo que Mário de Andrade chamava de artesanato, que é o processo no qual se faz a movimentação do material (que é, entre outras coisas, o “som em suas múltiplas maneiras de se manifestar, a cor, a pedra, o lápis, o papel, a tela, a espátula”¹⁸³) em busca da concretização de uma ideia estética que se configurará, dependendo da perícia do artesão, em uma obra de arte.

As três partes e a coda final se movimentam dentro de um núcleo de vocábulos que passam por mutilações e redistribuições:

arco (com disposições espaciais diferentes)
 artefato (art & fato; arte fa-; soa ainda em o-/crefoto)
 vivo (vi-vo; vi.vo.; soa ainda em cr&ivo)
 auriverde (auriver-/te; auriver.../te; auriv / ver/te,)
 sirvo (sirv/o; sir v / o; sir v.o.)
 ferida (fé/(ri?)/da; fé/ ri D/a)
 feliz (in/feliz;; (in)/feliz; fa-/liz)

Na órbita desses vocábulos os estudos vão se compondo e colocando possibilidades de sentido (e não-sentido). Das palavras acima, três não aparecem em sua forma, digamos, convencional: “sirvo”, “ferida” e “feliz”. Em todas as ocorrências, essas três palavras apresentam alguma forma de desfiguração, seja por efeito de corte, pausa, inserção, pontuação ou deformação.

¹⁸² Henri Meschonnic. *Linguagem – ritmo e vida*. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 2006. p.48.

¹⁸³ Mário de Andrade. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963. p.11.

Tendo essa referência nuclear, as possibilidades de leitura tornam-se amplas e lúdicas. O lugar do sentido, portanto, é o lugar da indeterminação.

O fragmento seguinte, por exemplo, permite grande multiplicidade de tradução em sintaxe, digamos, convencional, normativa.

a
fé
(ri?)
da fa
da, moça
in
feliz:

- a fé ri da fada, moça infeliz
- a ferida da fada, moça infeliz
- a fé da fadada moça infeliz
- a ferida, moça infeliz

Além dessas, claro, há outras probabilidades, mas uso essas apenas para exemplificar algumas possibilidades, já que é um texto *puzzle* e permite leituras verticais, horizontais, circulares etc.

Em texto já citado anteriormente, e que creio ser pertinente recitar aqui, Torquato escreve:

Quando eu a recito ou quando eu a escrevo, um palavra – um mundo poluído – explode comigo e logo os estilhaços desse corpo arrebentando, retalho em lascas de corte e fogo e morte (como napalm) espalham imprevisíveis significados ao redor de mim: informação. Informação: há palavras que estão nos dicionários e outras que não estão e outras que eu posso inventar, inverter. Todas juntas e à minha disposição, aparentemente limpas, estão imundas e transformaram-se, tanto tempo, num amontoado de ciladas.¹⁸⁴

Os índices fragmentários (“explode”, “estilhaços”, “corpo arrebentado”, “retalho”, “lascas”, “corte”, “morte”), que podem soar com negatividade, mas aportam o contrário disso, delineiam uma postura frente à criação artística. É pela perspectiva da destruição, de chave benjaminiana, que, não só esta peça, mas toda a obra torquatiana se constrói. E a ferida (palavra muito cara ao autor) aparece aqui com alguma fé – num

¹⁸⁴ Torquato Neto. *Torquatália – Geleia Geral*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003. p.261.

poema sem título, de 1969, há os seguintes versos: “as teias que a gente tece / abrem sempre uma ferida”¹⁸⁵, esse gesto simbólico, de ferir-se em cada ato construtivo é a causa deste projeto ético e estético.

¹⁸⁵ Torquato Neto. *Torquatália – Do lado de dentro*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003. p.184.

2.5 O corpo, a caligrafia, o poema

Para finalizar este estudo, gostaria de comentar uma peça visual de Torquato: “Tristeresina”¹⁸⁶. É uma das últimas obras de Torquato e foi composto aproximadamente um mês antes de seu suicídio, em outubro de 1972.

Neste poema “caligráfico-visual em foto-cartaz”¹⁸⁷, para usar um termo cunhado por José Miguel Wisnik, o corpo do poeta é inserido dentro do poema¹⁸⁸. A experiência histórica e subjetiva é agora a própria presença do corpo na obra, dando-lhe significação contundente. Toda a retórica de ação inserida na expressão “ocupar espaço” se intensifica neste trabalho, pois o poeta, literalmente, *ocupa o espaço* do poema.

A palavra *resina* (em letra de fôrma e caixa alta) explode à primeira vista, mas não é o termo principal, pois no segundo plano, há outra palavra que, como um ruído (ou, um carpir), pulsa ininterruptamente durante toda a leitura, esta palavra é a palavra *triste* (que aparece em letra cursiva e caixa baixa). A palavra *triste* rege a peça, apesar

¹⁸⁶ Infelizmente os leitores da última edição da obra de Torquato (de 2003, organizada por Paulo Roberto Pires) não têm em mãos este poema visual. O que aparece na referida edição são os dois últimos quadros da peça impressos como ilustração (capa de abertura da seção de poesia do livro), o que o deixa completamente deslocado, figurando apenas como mera perfumaria. Mais um dos cortes sem sentido da edição.

¹⁸⁷ José Miguel Wisnik. “Cajuína transcendental”. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996. p.219.

¹⁸⁸ A fotografia é de autoria de Maurício Cirne.

de figurar no segundo plano, cercando todas as quatro páginas (ou quatro *takes*) do poema dando-lhe significação nuclear.

A leitura cinética que a peça exige do leitor sugere algumas possibilidades de leitura como: “triste resina”, “triste sina”, “triste teresina” e, no último quadro, onde o corte fotográfico talha a letra *t* da primeira coluna, pode-se ler “riste triste sina”.

Num texto chamado “VIR VER OU VIR”¹⁸⁹, também de 1972, uma espécie de roteiro-poético para ou sobre a filmagem de *O terror da Vermelha*, a palavra-montagem “tristeresina” aparece como um dos tópicos do texto. E ali aparecem, talvez da maneira mais explícita em toda sua obra, os elementos de Teresina, sua terra natal, a viagem de volta à origem: “a coroa do rio poti em teresina lá no piauí”, “praça joão luís ferreira”, “todos cantar sua terra também vou cantar a minha”. Após ter explorado as possibilidades de ação em outros lugares (as capitais do sudeste), acuada, volta-se para sua terra como uma maneira de voltar-se a si mesmo, daí a triste sina.

Naqueles tempos de excessos e exceção, o corpo desfigurado do sujeito nas malhas do organismo social resistia de todas as maneiras possíveis *na medida do impossível*. O corpo era o lugar de acerto de contas com o mundo. Torquato, lançando mão de seu “radicalismo verbal misturado com extremo niilismo”¹⁹⁰, foi até onde deu. “Tristeresina”, que parece configurar uma espécie de epitáfio não só do poeta, mas também da obra, mostra-se contundente em sua abordagem trágica do real, como um intransponível muro do impossível. Jaime Ginzburg, ao abordar o impacto da ditadura na sociedade brasileira a partir de noções de tragicidade e humor, diz que

A abordagem trágica é congruente com uma percepção negativa do Brasil, e com uma elaboração da narrativa a partir do ponto de vista de um sujeito que, vítima do colapso resultante da violência extrema e da repressão disciplinar, não consegue atribuir sentido à própria existência.¹⁹¹

Essa falta de sentido da existência é refletida nas duas margens espelhadas do poema: a triste Teresina que o levou à triste sina, lugar de origem e de chegada, a

¹⁸⁹ Torquato Neto. *Os últimos dias de paupéria*. 2ª Ed. São Paulo: Max Limonad, 1982. s/n.

¹⁹⁰ André Bueno. *Pássaro de fogo do terceiro mundo: o poeta Torquato Neto e sua época*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. p.32-33.

¹⁹¹ Jaime Ginzburg. “Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luís Fernando Veríssimo”. In: *O eixo e a roda*, n. 15, 2007. Disponível em < <http://www.lettras.ufmg.br/poslit> >. Acesso em: 20 de mar. 2009. p.50.

inescapável viagem da volta. A palavra *resina*, que aparece em três quadros e depois é despida de sua sílaba inicial, formando a palavra *sina*, parece articular, na conjuntura semântica da peça, outro sentido, que é o de *re-sina*, uma sina duplicada, numa viagem da volta sem nenhuma possibilidade de redenção. A sina é triste e não há como escapar. O próprio poeta, corporificado, parece contribuir para esse sentido. Como é um poema cinético, a disposição dos elementos e o ritmo dos quadros vão configurando o significado. No primeiro quadro, seu olhar é perdido, letárgico, como se estivesse sendo afogado pela “triste resina”. No segundo quadro, mira os olhos para o poema, e, diante da consciência (o vidente que vive tranquilamente todas as horas do fim), desaparece no terceiro quadro. E no arremate, o apagão da presença e apenas a “triste sina” em cena.

3. Almondegário

ou

Um guisado à conclusão

O que teria acontecido naquela longínqua quarta-feira, 15 de setembro de 1971? Eu bem que deveria perguntar ao Google, mas claro que isso soaria algo *fake-carnavalesco* demais e a intenção, apesar de ser essa, é sempre outra, como estamos carecas de saber. Poderia também divagar, fazendo do demônio da analogia o anjo da guarda da boa memória, dizendo que provavelmente o presidente Emílio Garrastazu Médici deve ter tomado café da manhã com algum superagente do SNI enquanto o tal superagente lhe mostrava fotos de presos políticos torturados, ou que o Corinthians não ganharia a partida daquela noite contra a Ponte Preta, ou que a guerrilha sentiria o peso da ausência de Carlos Marighella, ou que alguém estaria fumando um *baurets* e escrevendo um poema nas Dunas da Gal, entre moças de biquíni e um sol de rachar mamona. Bem, muita coisa deve ter acontecido, mas a coisa que mais nos interessa, pelo menos por aqui, é que naquele dia o poeta Torquato Neto, em sua coluna *Geleia Geral*, publicou o seguinte texto de sua autoria:

almondegário

1 – Ponha a boca no mundo: assim não é possível. Ou então feche o riso e aperte os dentes de uma vez. Ponha a boca no mundo: somente assim é possível, louca, qualquer coisa louca de uma vez.

2 – Qual quer?

3 – Atenção para o refrão: tudo é perigoso etc. Atenção para o refrão: tudo é divino, maravilhoso. Atenção para o refrão: atenção para o samba exaltação. Atenção.

4 – Meu amigo preferido não me quer ferido pelo chão. Meu amigo mais incrível nunca foi possível em minha mão. Minha amiga mais maluca funde a cuca só para me dizer que não. Minha amiga mais bonita é meu Irmão.

5 – Torno a repetir: ai, ai, ai. Torno a repetir, meu amor: ai, ai, ai.
Onde é que você mora, em que cidade escondida, em que muda, qual
Tijuca? Lá também quero morar.

6 – Qual
quer?

7 – Quero porque quero este baião, baião de dois, feijão com arroz,
pão seco de cada dia, negra solidão. Quero porque quero esse balão,
corado, fresco o bem machão; coragem, peito, coração.

8 – Ponha boca no mundo.

9 – Eu não.

10 – Todo dia é dia, toda hora é hora: quem samba fica. Quem não
samba vai-se embora. E mais: todo dia menos dias mais dia é dia D.

Considero, dentre os textos criativos que Torquato publicou em sua renomada coluna de guerrilha e jornalismo cultural, um texto importante, central. Creio que nele encontramos muitos dos aspectos textuais que cruzam a obra do poeta. E com ele, gostaria de encerrar a dissertação, não sem antes apresentar aquilo que costumamos chamar de *conclusão*. Vamos lá:

Penso que a obra de Torquato Neto é uma das mais importantes de sua geração. Para afirmar isso, além de ler toda sua obra, li muito da obra de seus companheiros de aventura intelectual. Na mesma temporada, considerando apenas a poesia que surgiu no período, temos Waly Salomão, Duda Machado, Paulo Leminski, Francisco Alvim, Roberto Piva e Cacaso, entre outros. Um pouco mais à frente, Chacal e Ana Cristina Cesar. Era uma geração de poetas de grosso calibre¹⁹² que surgia no meio da tragédia político-social que o país (como de resto, o mundo) atravessava.

A obra torquatiana, a meu ver, só é possível através da ruína que, à primeira vista, ela é. Não há uma organização sistematizada, elaborada – até mesmo porque o poeta não publicou nenhum livro em vida –, e essa falta de organização é justamente sua possibilidade organização. Foi dessa maneira que a li: destruindo-se para construir-se. E nessa dialética construção/destruição, a obra constitui-se a identidade de uma época de oposições difíceis.

¹⁹² Gosto de uma coisa que o poeta Carlito Azevedo diz: ao perder Torquato Neto, Ana Cristina Cesar e Paulo Leminski, a poesia brasileira perdeu sua força de ataque, como se a seleção brasileira tivesse perdido, de uma só vez, seus três principais jogadores.

Naquele instante, sob uma violenta ditadura militar (que até hoje é um assunto turvo), o Brasil passava por um processo de autonomia no campo cultural em geral. A obra torquatiana, que se faz em diversas plataformas, é uma crítica de dentro a todo esse processo, daí seu caráter não só poético, mas também político.

Desde suas primeiras composições, onde o poeta se liga às manifestações da esquerda estudantil, passando pela coluna *Geleia Geral*, pelo movimento tropicalista, até chegar ao rompimento com quase tudo e todos, suas ideias focavam sempre num processo de modificação do *status quo*, através da resistência a ele e das muitas e muitas propostas de mudanças. Assim, a coluna *Geleia Geral*, por exemplo, que era publicada diariamente num jornal de grande circulação, como é o caso do carioca *Última Hora*, não era apenas um espaço para diletâncias ou “versinhos sorridentes”, mas sim um campo de batalha, onde sua mentalidade crítica e anárquica encontrava o veículo perfeito para que pudesse atuar. A música, então, era vista a partir de todos os pontos possíveis, da música em si até seu modo de difusão, passando pelo enorme problema dos direitos autorais (uma das causas onde Torquato mais atuou) e pelo ataque à ideia de jabá (que não deixa de ser a contrapartida dos meios de comunicação à ditadura militar, pois usa dos mesmos expedientes, e Torquato, ao questionar veementemente isso, vai usar nos textos expressões como “força bruta de uma gravadora”, “superesquema de divulgação na marra” ou “uma coisa imposta, e muito de com-força”, que, em nada diferem, da proposta do governo militar). A solidariedade aos cineastas marginais também é outro ponto importante e extremamente político de sua obra. Além de textos sobre música, cinema e poesia, Torquato publicava correspondência de pessoas fora do país. Ou seja, operava-se ali um sistema de contrainformação, constituindo uma militância¹⁹³ no sentido duro do termo, um “engajamento constante”. A polícia política estava em cima, a classe média estava de olho, dedos-duros eram os pilares do sistema de repressão, e a coluna era uma exposição enorme e, obviamente, havia riscos nessa atitude. Mas Torquato os bancou e, assim o fazendo, construiu uma trajetória que se pautou sempre pela coragem. Uma poesia da coragem.

O poeta levou essa poética da coragem até o fim, com todas as tensões e os perigos iminentes a ela. Um dos virais, como eu chamo as ideias que perpassam a obra

¹⁹³ Vale a pena citar novamente esse esclarecedor trecho de um de seus textos: “Realidade musical, poética e artística, e de um modo mais geral, política, econômica e social. Tudo isso junto, porque nenhum desses dados de realidade podem ser separados na vida, na inteligência, e, portanto, na criação de nenhum artista.” In: Torquato Neto. *Torquatália – Geleia Geral*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003. p.156.

do autor, é justamente o seguinte: “trata-se de não trair. Esse verbo é forte, perdão, mas é esse mesmo”¹⁹⁴.

Não trair é fazer com que as coisas aconteçam, no sentido de transformar (destruir para construir). Não trair é não levar o outro à miséria e arcar com as agruras que os atos de resistência podem gerar. Não à toa, um filme como *Bonnie & Clyde*, sobre o célebre casal de assaltantes norte-americanos, é aclamado e sua influência é desejada “à moda, à música, à decoração, às comidas e aos menores hábitos das pessoas”. Ou um personagem mítico como o vampiro que é carregado pelo poeta como uma *persona*. O vampiro também é marginal e, também, desperta um encanto muito grande nas pessoas. Vive de sangue, vive de vida, e resiste ainda que na sombra. Todo esse imaginário marginal vai guiar não só Torquato, mas toda a geração. O marginal é aquele que não trai seus princípios, que resiste. Torquato pontuará isso em toda a obra. “Poesia. Acredite na poesia e viva. E viva ela. Morra por ela se você se liga, mas, por favor, não traia. O poeta que trai sua poesia é um infeliz completo e morto. Resista, criatura.”¹⁹⁵. Resista, um viral importantíssimo, poética e politicamente – os guerrilheiros de esquerda vão insistir no mesmo mote, vão lutar até fim, dando suas vidas pela causa. A resistência é marginal e, apesar de toda a carga de romantismo que ela carrega, ainda assim é parte mais humana da ação política, porque, entre outras coisas, se insere num contexto apoio mútuo, de libertação ampla. Não trair é resistir, resistir é um ato marginal. Essa é, portanto, a equação que foi fundamento de toda a obra de Torquato. Helio Oiticica criara a obra “Seja marginal, seja herói”, que não é uma ode à bandidagem (como muitos assim quiseram ver), mas à coragem. Por isso, a máxima do psiquiatra e ativista Frantz Fanon é tão importante para Torquato, em tempos tão tenebrosos não há um meio termo, ficar em cima do muro é colaborar com a situação, então: “Cada geração deve, numa opacidade relativa, descobrir sua missão. E cumpri-la ou traí-la.”¹⁹⁶.

Não trair carrega ainda a linguagem do corpo. O corpo na obra torquatiana é central. O “eu, pronome pessoal intransferível” é o lugar da enunciação. Esse lugar enunciativo vai construir (afinal, o poeta é a construção) a retórica da resistência. Contra a brutalidade (que vinha tanto da direita quanto da esquerda), o corpo – libertino e pornográfico. A libertinagem e a pornografia operam a destruição de valores da velha

¹⁹⁴ Torquato Neto. *Torquatália – Geleia Geral*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003. p.77.

¹⁹⁵ Torquato Neto. *Torquatália – Geleia Geral*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003. p.305.

¹⁹⁶ Torquato Neto. *Torquatália – Do lado de dentro*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003. p.85.

mentalidade que fazia a manutenção do regime ditatorial. Tanto o corpo quanto a resistência são pornográficos, porque operam numa instância de articulação tensa entre sujeito e objeto, entre a construção e a destruição. Num país onde instante histórico era conjugado pela tríade “tradição, família e propriedade”, e o povo não tinha lastro histórico, nem sobrenome e nem onde morar, o corpo se torna então uma arma, o lugar de acerto de contas com as tensões poéticas e políticas. O corpo do guerrilheiro brutalmente torturado nos porões da ditadura fala através de suas feridas. É um corpo destruído, sim, mas que gera construção através da memória. Para aquela geração que vinha de uma extasiante construção de esperança do pós-guerra (que faliu por completo perante a derrocada do ideário humano), o corpo tornara-se a mais válida ferramenta enunciativa. Daí a contracultura (que é um modo marginal de encarar os eventos do mundo) germinada nos quatro cantos do planeta e tudo que ela representara política e existencialmente: o amor livre, os sutiãs queimados, a pílula anticoncepcional, a viagens de ácido, o nudismo, o rock’n’roll, os protestos, o pacifismo etc. O corpo é, portanto, a arma e cria espaços de legitimação da liberdade que, assim, ergue propostas de um mundo melhor, não apenas teoriza, mas pratica o humanismo.

Nisso tudo (na poesia, na libertinagem, no corpo, no não trair, na resistência) há um enorme comprometimento consigo mesmo e com o mundo. E comprometimento, como já escrevi, é uma recusa, um ato político e não uma anomalia. Além disso, o comprometimento é outro característico da coragem. Recusar vínculos indignos (como o fez a poética torquatiana) é também poesia, mas não qualquer poesia, como disse e repito, uma poesia da coragem. Os momentos propícios não são os momentos confortáveis, onde se dialoga com o egoísmo e com a patifaria. O conforto depende de uma situação social específica. Aqueles artistas que se deleitavam na zona de conforto despertavam em Torquato o mais absoluto desprezo: “É preciso muito culhão, meu filho, a maior parte dos idiotas desta terra não faz nada enquanto espera condições ideais pra fazer xixi, cocô, livros, filmes”¹⁹⁷. Muitos queriam matar o príncipe e desfrutar do princípio, o que apenas colaborava para a manutenção da desgraça geral. Torquato não, por isso diria que “não adianta matar o príncipe se não matar o princípio”. É óbvio. Hoje, algumas décadas depois, não é preciso muito esforço para ver quem lucrou com os dividendos da ditadura militar.

¹⁹⁷ Torquato Neto. *Torquatália – Do lado de dentro*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p.250.

Do ponto de vista dos deslocamentos e da instabilidade enunciativa, em Torquato Neto a figuração dessas ideias é percebida logo na multiplicidade de plataformas por onde atuou. Como já foi dito, o poeta escreveu poemas, letras de canção, roteiros de TV, roteiro e direção de cinema, jornalismo cultural, além dos escritos esparsos, das cartas e do diário de sanatório que compõem sua obra pública. Em absolutamente todos esses campos de enunciação a ideia de arte e seus embates estão presentes. É como se tudo o que foi escrito assim o fosse para terminar em poema. E em todos os casos, os virais compõem como elementos de transfusão de conceitos de resistência. E acredito que essa presença é a medula da obra. Em todos os campos de enunciação há a conjugação daquilo que Oswald de Andrade, em seu “Manifesto da poesia Pau-Brasil”, chama de “rotamento dinâmico dos fatores destrutivos”¹⁹⁸, isto é, reflexão incessante sobre novas perspectivas poético-políticas. Essa reflexão se dá pela intensa reiteração de ideias e conceitos (os virais) que vão transformando (e transtornando) cada texto de forma não a destruir uma ideia anterior, mas modificá-la e, assim fazendo, ampliá-la. Essa concepção que trago ao que chamo de virais está bem próxima do caráter destrutivo benjaminiano, pois os vírus na obra torquatiana, que operam em escala destrutiva, acabam por eliminar até mesmo os vestígios da destruição, como pensa Benjamin sobre tal característico, pois cria brechas e abre espaços para outras possibilidades atuação. Um desses virais é bem explícito: “uma palavra é mais do que uma palavra, além de uma cilada”. A cilada está justamente no cerne de qualquer enunciação, daí a necessidade vital de a todo instante reinventá-las, invertê-las, desestabilizá-las. Afinal, um poeta não se faz com versos, mas sim com o risco de atuar politicamente dentro de um determinado sistema e transformá-lo. Torquato desconfia das palavras, mas acredita piamente na figura do poeta (claro que não é qualquer poeta, mas aquele poeta-guerrilheiro, que corre riscos e resiste frente à ordem ordinária). Assim, a palavra é mais que uma palavra, mas também é ser nada, um vazio. “Mande meu dicionário às favas. Pobre de quem só se comunica com palavras”¹⁹⁹, escreverá o poeta operando ainda uma vez a destruição daquilo que lhe era mais caro: a palavra. A destruição, com o objetivo de construção, opera uma interrupção na história, pois só assim pode gerar mudança. As palavras só fazem sentido quando são operações de risco – que podem trazer de fato mudanças em várias camadas. Por isso um poeta não se faz

¹⁹⁸ Gilberto Mendonça Teles. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Rio de Janeiro: Vozes, 1977. p.268.

¹⁹⁹ Torquato Neto. *Torquatália – Geleia Geral*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003. p.242.

com versos, porque há o risco e tudo pode dar errado (como indica Benjamin em seu texto sobre o “caráter destrutivo”). Versos são então escolhas fáceis num tempo de oposições difíceis. Daí que ele escreverá (vale a pena citar novamente) que escrever “não vale quase nada para as transas difíceis deste tempo, amizade. Palavras são poliedros de faces infinitas e a coisa é transparente – a luz de cada face distorce a transa original, dá todos os sentidos de uma vez, não é suficientemente clara, nunca. Nem eficaz, é óbvio.”²⁰⁰ Assim, em cada campo de enunciação há a multiplicidade compositiva, sim, mas nessa multiplicidade impera o caráter destrutivo, que busca a construção de novos espaços.

Sua trajetória, da utopia à distopia, é perpassada por essa dialética destruição/construção. Daí que seu vínculo com a estética é o mesmo que com a ética, que sua poesia seja sua vida (e ele insiste nisso, declarando em sua escrita essa proposição). Quando a coisa se torna insuportável e os mecanismos de resistência lhe escapam, sobra o brutal cansaço, e em seu bilhete de despedida encontraremos estampada a célebre expressão “Pra mim, chega”.

No final das contas, agora, à luz do século da superinformação, acredito que a leitura da poesia de Torquato Neto seja cada vez mais importante e ampla.

Para finalizar, gostaria de ressaltar mais alguns pontos.

Um deles é sobre o trabalho com os diários do Engenho de Dentro – que chegou a fazer parte da dissertação até a fase de qualificação. O texto em que trato desses escritos torquatianos gerou muitas (e boas) discussões com meu orientador, outros professores e companheiros de grupo de estudos, porém, concluí que faltava algo ali, que havia algo que eu não estava conseguindo alcançar para que o trabalho tivesse um resultado final satisfatório. Acho, porém, que os textos de sanatório de Torquato Neto são importantíssimos e devem ser, mais dia menos dia, alvo não só de um estudo mais aprofundado, como também de uma reorganização dentro de sua obra.

Outro ponto é que ainda falta uma edição realmente decente de sua obra, uma edição que seja repensada em toda sua estrutura. A edição organizada por Waly Salomão, com todas suas falhas e ausências, ainda me parece a melhor por optar por uma distribuição respirável da escrita torquatiana, uma edição menos burocrática, mas mais cheia de vida, e conjuga os deslocamentos que o poeta operava. A edição de 2003, apesar de passar uma ideia de organização mais, digamos, clara, não agrada por vários

²⁰⁰ Torquato Neto. *Torquatália – Geleia Geral*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003. p.277-278.

motivos que comentei rapidamente aqui neste trabalho. Insisto que os principais problemas estão nos múltiplos erros em textos e no corte aleatório de muitos textos da *Geleia Geral*. No mais, acredito que é possível vislumbrar uma edição mais forte da obra torquatiana. E mais que isso: é imprescindível que isso aconteça, pois há cada vez mais interesse nessa obra. Acho importante destacar a importância da poesia de Torquato Neto e o ainda crescente interesse que ela desperta. No mesmo momento em que escrevo esta conclusão, chega-me pelo correio um pequeno ensaio sobre o autor escrito por um professor argentino²⁰¹, fato muito curioso (assim como o foi o fato de outro argentino, Gonzalo Aguilar, ter escrito um dos melhores livros sobre a poesia concreta brasileira). A recepção²⁰² torquatiana parece aumentar dentro e fora da academia – apesar de ainda faltar, insisto, uma edição realmente decente de sua obra.

Para mim, a ideia de um poeta que não se faz com versos é altamente inflamável, no sentido mais político (e também poético) do termo. E, como espero ter conseguido demonstrar minimamente na pesquisa, a obra torquatiana foi, apesar dos que afirmaram o contrário²⁰³, uma obra política. Política e corajosa, pois recusou a oferta, muito presente em um artista em sua posição, de se tornar mais um artista-bibelô no panteão da miséria nacional. Foi pelo zigzague ético-estético que costurou sua trajetória. Um poeta carbonário, como o foram Paulo Leminski, Orlando Parolini e Roberto Piva, para citar três exemplos próximos. Em sua viagem, interiorizou a história e fez a mediação consigo mesmo, em seu corpo, que era a sua arma, sua linguagem. Porque a força da poesia está na possibilidade de mudar a forma de ver e agir no mundo. Um poeta experimental que levou uma vida experimental (mais uma vez Piva).

O mais importante, no final das contas, é o quanto a obra de Torquato Neto nos leva a uma reflexão não só sobre a arte (o que já não seria pouco), mas sobre a história, sobre a vida incrustada nessa história, sobre as possibilidades de ação nos eventos do mundo, sobre a coragem. Não poderia haver mais poesia que isso. Uma viagem / língua

²⁰¹ Trata-se de *El caso Torquato Neto: diversos modos de ser vampiro en Brasil en los años setenta* (Lumme Editor, 2011), de autoria de Mario Cámara. Por conta dos prazos eu não consegui ler o ensaio, mas já havia lido outro ensaio do mesmo autor sobre Torquato (consultar bibliografia).

²⁰² Lembre-se, ainda, a presença de Torquato Neto numa importante antologia de poesia brasileira lançada em 1997 nos Estados Unidos. A antologia se chama *Nothing The Sun Could Not Explain: 20 Contemporary Brazilian Poets*, e foi organizada pelos poetas brasileiros Nelson Ascher e Régis Bonvicino e pelo poeta americano Michael Palmer.

²⁰³ Em carta de fevereiro de 1973 a Fabiano Canosa, o cineasta Glauber Rocha escreve que o “suicídio do Torquato Neto foi o clímax da babaquice anarcovisionária, subproduto imperialista nos trópicos. Espero que agora, depois da vitória de Nixon, as pessoas aprendam que sem método não se destrói o diabo”. É uma grande bobagem escrita por um espírito tão genial como contraditório quanto o de Glauber que parece não ter entendido bulhufas (misturando alhos com bugalhos) do percurso torquatiano – talvez ofendido com as investidas torquatianas e certamente cego pelo imenso sol do próprio umbigo.

/ linguagem. O poeta francês Jean-Jacques Lebel, em seu ensaio “Dadaizar a sociedade”²⁰⁴, cita um trecho de um manifesto dada escrito em Berlim no ano de 1918 escrito por Richard Huelsenbeck, em que este aponta o seguinte:

A arte, para sua execução e desenvolvimento, depende do tempo no qual vive e os artistas são um produto de sua época. A arte maior será aquela cujo conteúdo de consciência apresentará os múltiplos problemas de sua época, aquela que se fará sentir como sendo sacudida pelas explosões da semana precedente aquele que procura reconstruir-se incansavelmente depois das vacilações do dia anterior. Os melhores e mais insólitos artistas são aqueles que, a todo e qualquer momento, arrancam os pedaços do próprio corpo do caos das cataratas da vida e os recompõem; aqueles que, com as mãos e o coração sangrentos, agarram fervorosamente o intelecto da própria época.

Faço das palavras de Huelsenbeck a pós-epígrafe deste trabalho.

²⁰⁴ O ensaio foi publicado na revista *Libertários* N.2 (dez. 1997/jan.1998). p.4-9.

BIBLIOGRAFIA SOBRE TORQUATO NETO

ALMEIDA, Laura Beatriz Fonseca de. *Um poeta na medida do impossível: a trajetória de Torquato Neto*. Araraquara/ São Paulo: Laboratório Editorial UNESP-Cultura Acadêmica, 2000.

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*. Dissertação de Mestrado em Linguística. São Paulo: USP, 2000.

ASCHER, Nelson; BONVICINO, Régis; PALMER, Michael (orgs.) *Nothing The Sun Could Not Explain: 20 Contemporary Brazilian Poets*. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1997.

ÁVILA, Carlos. “O vampiro lírico da tropicália”. In: *Poesia pensada*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2004.

BEZERRA, Feliciano. *A escritura de Torquato Neto*. São Paulo: Publisher Brasil, 2004.

BUENO, André. *Pássaro de fogo do terceiro mundo: o poeta Torquato Neto e sua época*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

_____. “Torquato Neto: entrevista com André Bueno”. In: *Terceira Margem* n. 15. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Rio de Janeiro, 2006.

CÂMARA, Mario. “Torquato Neto: Poesía Concreta y cuerpos em movimento”. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida (orgs.) *Subjetividades em devir – Estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p.248-260.

CASTELLO, José. “Torquato, uma figura em pedaços”. In: <<http://www.revista.agulha.nom.br/castel19.html>>. Acesso em 4 abr. 2011.

COUTO, J.G. “Torquato” In: *Folha de S. Paulo. Caderno Mais!* São Paulo: 8 nov. 1992. p. 4.

LEMINSKI, Paulo. “Os últimos dias de um romântico” In: *Folha de S. Paulo. Folhetim*. São Paulo, nov. 1982. p. 6-7.

MACHADO, Duda. “Adolescente somava o delírio e a crítica”. In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo: 8 nov. 1992. p. 5.

MONTEIRO, André. *A ruptura do escorpião: ensaio sobre Torquato Neto e o mito da marginalidade*. São Paulo: Cone Sul, 1999.

NAVILOUCA. Ed. única. Rio de Janeiro: Gernasa e Artes Gráficas, 1974.

NETO, Torquato. *Os últimos dias de paupéria*. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, 1973.

_____. *Os últimos dias de paupéria*. 2ª Ed. São Paulo: Max Limonad, 1982.

_____. *Torquatália – Do lado de dentro*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

_____. *Torquatália – Geleia Geral*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003.

SALOMÃO, Waly. “O suicídio enquanto paráfrase ou Torquato Neto esqueceu as aspas ou Torquato Marginalia Neto”. In: *Armarinho de miudezas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993. p. 63-76.

_____. “Cave canem, cuidado com o cão”. In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo: 5 nov. 1995.

SOUZA, Tárík de. “Torquato Neto: o voo de fogo do poeta terminal”. In: *O Poeta Desfolha a Bandeira*. LP. Rio Arte, 1985.

VAZ, Toninho. *Pra mim chega: a biografia de Torquato Neto*. São Paulo: Casa Amarela, 2005.

VIEIRA, Beatriz de Moraes. “Torquato Neto, o cogito e os dentes”. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida (orgs.) *Subjetividades em devir – Estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p.24-32.

WISNIK, José Miguel. “Cajuína transcendental”. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996. p. 191-219.

BIBLIOGRAFIA SOBRE TROPICALISMO E CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA

ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

CACASO. “Tropicalismo: sua estética, sua história”. In: CACASO. *Não quero prosa*. Campinas; Rio de Janeiro: Ed. UNICAMP; Ed. UFRJ: 1997. p. 139-152.

CALADO, Carlos. *Tropicália – A história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.

CAMPOS, Augusto de. *O balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DIAS, Lucy. *Anos 70: enquanto corria a barca*. São Paulo: Senac, 2003.

FAVARETTO, Celso. *Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 1992.

_____. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê, 1996.

_____. “Tropicália: explosão do óbvio”. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: CosacNaify, 2007.

FRANCHETTI, Paulo, e PÉCORA, Alcyr. *Caetano Veloso – literatura comparada*. Rio de Janeiro: Editora Abril, 1981.

GÓES, Fred de. *Gilberto Gil*. São Paulo: Abril, 1982.

MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

OTICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PERRONE, Charles A. *Letras e letras da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Elo Editora, 1988.

SANTAELLA, Lúcia. *Convergências: Poesia Concreta e tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1986.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política: 1964-1969”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.

TATIT, Luiz. *A canção, eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.

_____. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994.

_____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. *Musicando a semiótica: Ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.

_____. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê, 2001.

_____. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê, 2004.

- VASCONCELOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- VELOSO, Caetano. *Alegria, alegria*. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, s.d.
- _____. *Verdade tropical*. São Paulo: Cia.das Letras, 1997.
- WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- _____. “Cajuína transcendental”. In: *Leitura de poesia*. BOSI, Alfredo (Org.). São Paulo: Ática, 1996. p.191-219.
- _____. “A gaia ciência – literatura e música popular no Brasil”. In: *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. MATOS, Cláudia Neiva; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.
- _____. *Sem receita – ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- _____. *Recados da ambivalência brasileira: conto, poesia, canção*. Trabalho de Livre Docência. São Paulo: FFLCH/USP, 2009.

BIBLIOGRAFIA SOBRE ARTE E CULTURA NOS ANOS 1960 E 1970

- COHN, Sérgio. (org.). *Nuvem Cigana – poesia e delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.
- FREITAS FILHO, Armando; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Anos 70 – literatura*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- _____. “Observações: críticas ou nostálgicas?”. In: *Poesia Sempre*, n. 8. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Ministério da Cultura, 1995, p. 343-347.
- _____. (org.) *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.
- _____ e GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____, e PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Poesia jovem anos 70*. Rio de Janeiro: Editora Abril, 1982.
- _____ e PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Patrulhas ideológicas*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- MACIEL, Luiz Carlos. *Anos 60*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal?* São Paulo: Brasiliense, 1981.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- _____. “Oswald de Andrade, o tropicalismo e a poesia dos anos 70”. In: TELLES, Gilberto Mendonça *et al. Oswald plural*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1995. p. 76-82.
- PROVASE, Lucius. *Da experiência de escrever ao ato da escrita: vida e arte na poética de Cacaso*. Dissertação de Mestrado em Letras. São Paulo: USP, 2010.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ADORNO, Theodor W. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.

_____. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades-Editora, 34, 2003.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.

_____. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo; Brasília: Hucitec/ UnB, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: CosacNaify, 2007.

BOSI, Alfredo. “Poesia-resistência”. In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

_____. “O cemitério dos vivos: testemunha e ficção”. In: BARRETO, Lima. *Diário do hospício e O cemitério dos vivos*. São Paulo: CosacNaify, 2010.

BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

_____. *As regras da arte – Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

CANDIDO, Antonio. “A literatura brasileira em 1972”. In: *Arte em Revista*, n 1. São Paulo: Kairós, 1979. p. 20-26.

_____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH/USP, 1996.

CAMPOS, Augusto de. *Viva vaia – poesia*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

_____. et al. *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, Haroldo de. “A Poesia Concreta e a realidade nacional”. In: *Arte em Revista*, n 1. São Paulo: Kairós, 1979. p. 27-31.

_____. “Uma poética da radicalidade”. In: *Pau-brasil*. São Paulo: Globo, 1990, p. 7-53.

_____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COLLOT, Michel. “O sujeito lírico fora de si”. In: *Terceira Margem*, n. 11. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Rio de Janeiro, 2004.

FAUSTINO, Mário. *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FICO, Carlos. “Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar”. In: *Revista Brasileira de História*. Vol. 24. N. 47. São Paulo, 2004. In: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100003>. Acesso em: 8 abr. 2011.

_____. “Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão”. Documento mimeografado.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1972.

_____. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Saco de gatos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

GINZBURG, Jaime. “Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luís Fernando Veríssimo”. In: *O eixo e a roda*, n. 15, 2007. Disponível em < <http://www.letras.ufmg.br/poslit> >. Acesso em: 20 de mar. 2009.

HARDMAN, Francisco Foot. *Nem pátria, nem patrão! Vida operária e cultura anarquista no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1999.

JOHNSON, Randal. “A dinâmica do campo literário brasileiro (1930-1945)”. In: *Revista USP*, n. 26. São Paulo, ago. 1995.

KROPOTKIN, Piotr. *O princípio anarquista e outros ensaios*. São Paulo: Hedra, 2007.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades-Editora 34, 2001.

LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Anseios crípticos*. Curitiba: Criar Edições, 1986.

_____. *Catatau*. Porto Alegre: Editora Sulina, 1989.

_____. “A paixão da linguagem” In: NOVAES, Adauto (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

_____. *Ensaio e anseios crípticos*. Curitiba: Polo Editorial do Paraná, 1997.

_____. *Envie meu dicionário – cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999.

LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria literária em suas fontes*. (2 vols.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MATOS, Olgária. *Paris 1968: as barricadas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MESCHONNIC, Henri. *Linguagem – ritmo e vida*. Belo Horizonte: FAE/ UFMG, 2006.

MORAES, Vinicius de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

- _____. *Canções de amor*. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.
- NUNES, Benedito. “A Antropofagia ao Alcance de Todos”. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990. p. 5-39.
- OTTONI, Paulo Roberto. *Visão performativa da linguagem*. Campinas: Editora UNICAMP, 1998.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *El Arco y la Lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.
- _____. “O escritor e a política”. In: *Cadernos de Opinião* n. 1. Rio de Janeiro, 1975.
- _____. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- _____. *A arte da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1991.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- SCHWARZ, Roberto. “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’”. In: *Que horas são?* São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- SIMON, Iumna Maria. “Esteticismo e participação”. In: *Novos Estudos CEBRAP* n. 26. São Paulo, mar. 1990. p. 120-140.
- STAROBINSKI, Jean. *La Poésie et la guerre – Croniques 1942-1944*. Genebra: Zoé, 1999.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: Polêmicas, Diários e Retratos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- _____. “Hagiografias”. In: *Inimigo Rumor*, n. 20. Rio de Janeiro-São Paulo: 7Letras-CosacNaify, 2006. p. 29-65
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Rio de Janeiro: Vozes, 1977.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: CosacNaify, 2006.
- ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- _____. “O que fazer com o que fazer? – Algumas questões sobre Me Segura Qu’eu Vou Dar um Troço de Waly Salomão”. In: *Literatura e Sociedade* n. 8. São Paulo, 2005. p. 46-59.
- _____. “As algarvias de Waly Salomão”. In: *Modo de Usar & Co.* <<http://revistamododeusar.blogspot.com>>. Acesso em: 20 mar. 2010.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: CosacNaify, 2002.

DISCOGRAFIA

Cancioneiro torquatiano – A palavra cantada 1965-1972 – Torquato Neto – 2007

Todo dia é dia D – Torquato Neto – 2002

Tropicália ou Panis et circensis – Vários – 1968

Um poeta desfolha a bandeira – Torquato Neto – 1985