

TORQUATO NETO: “COMEÇA NA LUA CHEIA E TERMINA ANTES DO FIM”

VIVIANA BOSI

Universidade de São Paulo

Resumo

Pretendemos examinar três momentos da obra poética de Torquato Neto a fim de refletir sobre as dramáticas mudanças de ordem estética, existencial e política, no Brasil, com as quais dialogou o artista. O primeiro, relacionado às letras de canção que compõe em meados da década de 1960, cujos traços principais aproximam o artista do veio “nacional-popular”. O segundo, do final dos anos 60, vinculado à Tropicália. Por fim, no começo da década de 1970, verificamos outra atitude na sua produção escrita e nas letras destinadas a canções, sintomáticas do processo de transformação histórica. Ao que se conclui, ele não conseguiu abandonar suas origens, retornando a elas de uma forma traumática.

Abstract

This paper intends to examine three phases of Torquato Neto's work as a poet and songwriter. It aims to emphasize the dramatic changes throughout his artistic career, which related to aesthetic, existential and political changes in Brazil. At first, during the sixties, he sang according to a nationalistic and folk stream. Afterwards, at the turn of the seventies, he became close to the Tropicália approach to art. Finally, at the beginning of the new decade, the poet takes another stand towards his writings, due to his confrontation towards the country's process of historic transformation. In the end, he cannot leave his origins, coming back to them in a traumatic way.

Palavras-chave:

Torquato Neto,
música popular
brasileira,
Tropicália,
ditadura,
1960,
1970.

Keywords:

*Torquato Neto,
Brazilian
popular music,
Tropicália,
dictatorship,
sixties,
seventies.*

pertenço ao número
dos que viveram uma época excessiva
(Paulo Leminski, "Coroas para Torquato")

Os leitores de Torquato Neto observam, com razão, como o seu percurso é um verdadeiro paradigma para melhor compreendermos os traumas de sua época.¹ Quase tudo que ele escreveu parece cruamente sintomático, como se o poeta estivesse de tal forma submerso no clima daqueles anos que sua produção fosse uma reação imediata e parcialmente inconsciente às pressões dos fatos históricos.

O pesquisador André Bueno (2005) ressalta que “cabe frisar a falta de distância entre o corpo do poeta, a linguagem verbal e o fogo da História de sua época” (p. 181), o que, afinal, “significa que a própria matéria social tomou conta da linguagem e da subjetividade do poeta, como forma bruta e destrutiva, o tempo todo indiciada” (p. 108). Ressalvamos, em consideração a alguns bons resultados do artista, que essa tentativa por vezes falhada de obra dá a ver principalmente as tensões do período, encarnadas pela sensibilidade sismográfica de um indivíduo. Evocamos sua figura como artista emblemático de uma atitude vital, que transitava entre a literatura, a música, a crítica cultural e o cinema.

Assim, uma parte do interesse do desenrolar de sua trajetória consiste em que nela visitamos momentos por assim dizer extremados de uma geração, e, neste caso, cada passo de sua carreira prossegue em consonância – num nível agudíssimo – com os acontecimentos e o espírito do tempo dele resultantes. Não se pretende, com isso, anular a originalidade do indivíduo, em relação por vezes assimétrica com o mundo à volta, mas considerar o quão significativa foi a carreira literária de Torquato em relação a essas décadas ainda em movimento da história brasileira.

O ponto que queremos destacar, neste estudo, é a dificuldade da partida de um mundo mais orgânico e tradicional, ligado à infância e à família, para outro mais cosmopolita da cidade grande. Os sentimentos contraditórios expressos nos escritos de Torquato em relação ao tema, muito sensível para o artista, estendem-se também a alguns de seus companheiros de geração, em graus diferentes, como um tópico recorrente e que significa mais do que um problema meramente pessoal ou grupal. Parece-nos antes um desenraizamento ao mesmo tempo temido e desejado, que provoca reações ambíguas entre a sensação de liberdade e de culpa. Para além da experiência psicológica, variável de acordo com o sujeito que a vivencia, há uma questão maior, derivada do intenso índice de urbanização naquele momento, que provocou alterações consideráveis nas formas de vida,² desestabilizando as relações entre as gerações, e entre os dois Brasis – um designado como “tradicional” (ou mesmo “arcaico”) e outro como “moderno” – o que explicaria em parte o estilo justaposto e fragmentário, considerado alegórico, do tropicalismo.³ As reverberações desse tipo de desenvolvimentismo desigual fazem-se sentir na maioria das expressões culturais das décadas de 1960 e 1970, seja através de anseios nostálgicos por formas de vida em vias de desintegrar-se, seja através de impulsos cosmopolitas que se traduzem como importação e adaptação de movimentos de vanguarda ou de cultura de massa dos países economicamente centrais – ou ainda, através de combinações de várias ordens de ambas as tendências.⁴

Se formos remontar ao início de seu percurso como letrista, no começo dos anos 60, notamos que suas primeiras composições atêm-se às formas folclóricas corais e a temas

voltados à realidade do interior nordestino. Como muitos dos seus contemporâneos mais interessantes, compõe música engajada similar à poesia e ao teatro do CPC, combinando motivos da tradição popular ao desejo de justiça social. A raiz comum com os espetáculos de Boal e Vianinha, ou com o show *Opinião*, é claramente perceptível, pois a época fomentava a esperança na ampliação da consciência que protesta.⁵

Assim, suas letras lembram as canções típicas da MPB da época, fossem elas mais líricas, fossem politicamente engajadas. Começa por pertencer à grande coletividade dos cantadores, e se parece bastante com os então emergentes Geraldo Vandré, Edu Lobo (dos quais foi parceiro) e outros compositores que se firmavam especialmente entre o público mais intelectualizado naquele momento. Ele se inspira então nos ritmos populares (frevo, ciranda, moda, e outras), na literatura de cordel, na folia de reis e outras festas tradicionais, em provérbios e expressões nordestinas, e até atinge certa empostação épica, que lembra canções como “Aroeira”, por exemplo.

A exaltação da cultura popular (como forma de oposição à ideologia dominante), marcada pelo selo do “nacional-popular” gramsciano (tal como foi decodificado e adaptado no Brasil), perpassava a sua visão de mundo, uma vez que ele estava rodeado por essa discussão, dominante no ambiente em que transitava (a juventude universitária vinculada à União Nacional dos Estudantes).⁶ Mas sem nenhum grão de ufanismo patrioteiro, típico do nacionalismo de direita.

Uma letra como “A rua” revela muito de certa nostalgia da pequena cidade nordestina revisitada como cenário encantador:

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

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

Atrás de bandas que passavam
Como o rio Parnaíba
Rio manso
Passava no fim da rua
E molhava seus lajedos

Onde a noite refletia
O brilho manso
O tempo claro da lua

Ê São João ê Pacatuba
Ê rua do Barroão
Ê Parnaíba passando
Separando a minha rua
Das outras, do Maranhão
De longe pensando nela
Meu coração de menino
Bate forte como um sino
Que anuncia procissão

Ê minha rua meu povo
Ê gente que mal nasceu
Das dores que morreu cedo
Luzia que se perdeu
Macapreto Zé Velhinho
Esse menino crescido
Que tem o peito ferido
Ainda vivo, não morreu

Ê Pacatuba
Meu tempo de brincar
Já foi-se embora
Ê Parnaíba
Passando pela rua
Até agora
Agora por aqui estou
Com vontade
E eu volto pra matar
Essa saudade
Ê São João ê Pacatuba
Ê rua do Barroão⁷

A paisagem evocada sobrepõe as passagens do rio e da rua como um curso único de memória, descrevendo os “meninos correndo atrás de bandas”, quando um ritmo comum os associa num paraíso de tempo que flui e não acaba – como as “cirandas”. Percebe-se um desejo de voltar, com saudade, ao tempo coletivo de brincadeiras num bairro tranquilo, de luar manso e claro, de rio manso de água clara. Bandas, procissões, sino tocando e coração batendo... rio, luar, rua... nesse universo nostálgico da infância tudo concorre para a harmonia entre natureza e cultura. Comenta Paulo Andrade, ao analisar a letra da canção: “A imagem do rio como metáfora do fluxo contínuo e da vida é utilizada nesse poema a fim de que o poeta

possa refletir sobre um tempo que não volta mais. Cantá-lo, portanto, no presente, é torná-lo atemporal, um passado mítico, um espaço de resistência” (2002, p. 90). De fato, o tempo passado prossegue na memória, como o rio que continua seu curso. O tom elegíaco, plangente, do sentimental “para sempre perdido” se imporia, não fosse a força do agora que vem retomar os seus direitos.

A rememoração de “minha rua meu povo” vem concretizada pelo apelo a tipos humanos do lugar (Das Dores, Luzia, Macapreto, Zé Velhinho), como na famosa coleção bandeiriana de “Profundamente”, na qual o poeta retoma figuras relevantes da quadra da infância, ou na recordação de “Velha chácara”, quando o rio é a voz que permanece quando a casa foi destruída, e que vem ao encontro do homem solitário para religá-lo com o tempo perdido: “mas o menino ainda existe”.

A pobreza não é mascarada, uma vez que as personagens evocadas sofreram destinos adversos, mas mesmo assim, um modo de vida, ou um ambiente em que persistem música, brincadeira, liberdade e entorno natural benfazejo é saudada com saudade, haja visto o desenraizamento brutal que a nova onda capitalista promovia nas formas tradicionais de vida, especialmente no Terceiro Mundo.

A forma de entoar a melodia, sem empostação vocal, sofreu influência do jeito bossanovista de cantar como quem conversa, narrando experiências do passado e do presente. E as palavras acentuam, ao lado da perda, a memória inolvidável: “esse menino” que “tem o peito ferido” mas permanece vivo.

Nessa canção, como em várias outras (compostas entre 1964 e 66),⁸ o foco concentra-se na solidariedade e na esperança que provém da confiança nos valores populares, com algum alcance crítico das situações de injustiça, ao lado do sentimento de saudade de um mundo do qual o artista se distanciava. Contrapor-se aos valores “colonizados” e “imperialistas” passava por uma valorização da cultura tradicional do interior do país, nesse caso sem necessariamente recair em retórica que tivesse a intenção de convencer quem quer que fosse.

Marcos Napolitano (2001) demonstra, em seus estudos, que seria necessário matizar essa impressão de unidade política e estética entre os compositores da MPB do começo dos anos 60: a oposição identificada por certos críticos, entre a canção de tendência folclorizante “nacional-popular” e uma música mais sofisticada e inovadora como a bossa-nova pode, algumas vezes, não passar de preconceito, pois certos compositores, como Edu Lobo ou Vinícius, superavam tais dicotomias, articulando os dois parâmetros estéticos, e buscando a qualidade sem deixar de retomar ritmos e temas brasileiros. A leitura segundo a qual os mais “puristas” eram no geral conservadores (do ponto de vista artístico) ou demagógicos (do ponto de vista ideológico) desconsidera, por vezes, a resistência ao apelo comercial que sua atitude traduzia, sem que fossem necessariamente infensos à pesquisa e à ampliação de repertório. Do mesmo modo, nota Napolitano, a pecha de cosmopolitismo atribuída à “vanguarda” tropicalista pode tender ao exagero quando se observa que também esses artistas se colocavam assiduamente a questão do nacional, num momento político em que os festivais são “alçado[s] à condição de uma esfera pública não-oficial” (p. 174). Certos compositores como Edu Lobo, que admiravam as posturas de Mário de Andrade em relação à pesquisa do material musical brasileiro, tendiam a “um engajamento em que o tema épico não assume um tom exaltado ou exortativo, procurando comunicar uma experiência de desenraizamento que se

confunde com o enfoque lírico, quase impressionista.” (p. 147). Reconhecemos tal atitude em Torquato, que raramente recai em algum teor empostado de manifesto.

No entanto, a política brasileira vai se fechando, e os anseios sociais tão claros e determinados tornam-se mais opacos. As agremiações políticas de resistência à ditadura desmoram-se com a repressão firme e não podem mais acompanhar as mudanças que o tempo requer. Por força das novas circunstâncias, descrente de discursos que agora pareciam enrijecidos, uma parcela da juventude ressentida do ranço daqueles que, segundo sua impressão, afirmam o subdesenvolvimento cultural como trunfo de nossa especificidade, desaprovando tudo o que vinha de fora como forma de alienação – uma vez que se identificava o “colonialismo cultural” com as influências do rock norte-americano ou inglês. Ao mesmo tempo, no campo propriamente ideológico, parte expressiva da nova audiência formada por jovens universitários esperava dos compositores que se comprometessem de modo inequívoco contra a ditadura militar.

A discussão levada a cabo por Ferreira Gullar em *Vanguarda e subdesenvolvimento* (1969) recupera aspectos dessa tensão do ponto de vista das discussões desenvolvidas pela esquerda identificada com o comunismo. Quando conduzida ao campo da poesia e das artes plásticas, aceitar a devoração “antropofágica” das vanguardas europeias era um valor consensual. Veja-se o caso de João Cabral, analisado por Gullar como modelo, em que a paisagem nordestina pode ser cantada numa linguagem que deve tanto ao cancionário ibérico medieval (incorporado às tradições do sertão) quanto às cadências do alto modernismo europeu, numa dinâmica profícua entre o regional e o internacional, ou mesmo entre o tradicional e o moderno.

Mas a perspectiva de uma dialética razoavelmente equilibrada, posto que crítica, entre “localismo” e “cosmopolitismo” (na expressão consagrada de Antonio Candido) não se aplicava mais quando se tratava das incorporações fragmentárias desses universos culturais na estética tropicalista. Tanto seu cosmopolitismo quanto sua bizarra exposição das “reliquias do Brasil” sofrem tratamento paródico e traem uma suposta pureza, porque agora um elemento ascendente vinha conspurcar o intercâmbio entre “nacional” e “universal”: a consolidação da indústria cultural.⁹ Tal aproximação é especialmente complexa porque, ao lado da massificação e do consumismo resultantes de seus ditames mercadológicos, a indústria cultural proporcionava uma janela de abertura para o mundo pop, carreando tanto o entulho quanto grãos de inovação no material musical. O artista popular encontrava-se, então, na encruzilhada entre defender formas musicais autenticamente nacionais sem parecer, no entanto, um adepto do folclore ingênuo, renovando sua técnica ora com a influência da bossa nova ora com pitadas de cosmopolitismo musical de várias ordens (mas que não parecesse mero “entreguismo ao imperialismo ianque”).

Tal mescla de universos distantes portava, além de tudo, tons descontínuos, alternando-se nostalgia elegíaca, ironia crítica, exaltação... enfim sentimentos díspares que apenas a colagem drástica conseguia abraçar.¹⁰

Nesse período, Torquato descobre o cinema e a música contemporâneos, ao lado de leituras literárias mais amplas (entre elas, a marca do paideuma concreto), e modifica rapidamente suas concepções.¹¹ Um ideário contracultural polêmico o inspira agora, quando então começa a duvidar de alguns princípios de sua direção estético-política anterior.

Frederico Coelho (2010, p. 142 e ss.) assinala a rápida metamorfose do poeta, durante 1967, através da leitura detida de suas crônicas jornalísticas do *Jornal dos Sports*. Nos primeiros meses do ano, Torquato se comporta como um típico jovem de esquerda, influenciado pela visão de mundo cepecista, defendendo a MPB engajada e repudiando acerbamente o iê-iê-iê como imitação degradada, alienante, de ritmos norte-americanos. (Como se sabe, a polêmica entre os defensores da MPB e os fãs da Jovem Guarda era aguerrida e ideologizada ao ponto de ter ocorrido uma passeata no Rio, em julho de 1967, contra as guitarras elétricas, encabeçada, entre outros, por Elis Regina.)

Conforme Torquato se identifica com o grupo tropicalista, sua postura vai se alterando, e passa a criticar alguns músicos populares que considera parados no tempo, por renegarem as influências externas e o que ele agora vivenciava como a realidade urbana que não podia ser ignorada em sua atualidade. A transformação se estendia para parte considerável de sua geração, e pode ser percebida com clareza nos discos lançados no ano de 1967 principalmente por Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé.¹²

Como salientamos, essa juventude estudantil é coetânea da internacionalização do modelo econômico brasileiro. Embora recentemente egressos de pequenas cidades interioranas e lá mantendo fortes ligações, não havia uma forma de arte popular de raiz que catalisasse suas novas vivências. Os discursos da contracultura e da indústria cultural aproximavam-se da sensibilidade mais cosmopolita do período – e por isso, como percebe Schwarz (1970), o alívio paroxístico de matar os avós provincianos fosse ali patente. Por isso, é preciso ressaltar que tal libertação veio o mais das vezes acompanhada de angústia como sua contrapartida, consciente ou não.

O problema dessas colagens é, evidentemente, de ordem política. Como contrapor-se ao golpe militar, à repressão ditatorial, e ao modelo econômico de atualização capitalista e modernização conservadora quando se sente fascinação pelas inovações que a cultura de massas, ou pop, ou contracultural, trazia ao Brasil? Trata-se de uma situação muitas vezes esquizofrênica para o artista. Alguns se encolheram num subjetivismo por vezes empobrecido, outros se projetaram para o engajamento por vezes didatizante.

Nesse segundo momento, Torquato sofre em si mesmo um amor contraditório pelos ritmos populares regionais, que fazem parte de sua formação de infância, e que tenta justapor aos ritmos mais pop então em voga. Há em suas novas letras uma violência iconoclasta, deflagrada por uma consciência tingida pela ironia de perceber um curto-circuito entre o desejo de se afastar das tradições populares, tornando-se por fim cosmopolita, e a impossibilidade de desentranhar-se desses aspectos do Brasil provinciano, que permanece em cacos incrustados, para o bem e para o mal.

Gil declara que a Tropicália é filha do CPC (e sua atitude cultural “nacional-popular”) com a poesia concreta (e sua consciência formal “construtiva” e “experimental”) – mas é óbvio que há uma ruptura e uma inflexão histórica de permeio: a ditadura militar, cujo modelo político-econômico conduzia à urbanização acelerada via migração das regiões mais “atrasadas” rumo ao novo “parque industrial”. Assim, o engajamento do grupo tropicalista prende-se o mais das vezes ao ideal de uma revolução de comportamento e de inventividade estética, desacreditando tanto da política cultural de esquerda então dominante nos meios da MPB quanto, em consequência, das formas musicais associadas ao complexo ideológico

nacional-popular – como se o quadro cultural houvesse se alterado de tal forma que estas maneiras de pensar tivessem se tornado subitamente anacrônicas.¹³

Nesse sentido, apoiamos o ponto de vista de Bueno (2005) quando, ao retomar a argumentação de Schwarz acerca do tropicalismo, discorda de uma de suas interpretações (posto que acolha a maior parte das outras):

Que o processo de montagem das alegorias tropicalistas causava estranheza, dada a aproximação de figuras tão desencontradas da vida social, é certo. Que essa estranheza, sem as necessárias mediações estéticas, simbólicas e não alegóricas, abrisse o flanco para um qualquer fascismo, era um equívoco do crítico. Mesmo que ambíguas, as alegorias tropicalistas tinham força crítica, não endossavam a modernização e, muitas vezes, tratavam o passado rural e popular, da cultura popular, com delicadeza e um lirismo que em nada se parecia com a arrogância do provinciano que foi para a capital e olha para seu passado com desprezo. (p. 93)

De fato, não se pode comparar o arreglo realizado pelos militares (aliados à burguesia) entre modernização capitalista e conservadorismo moral e político – aparentemente paradoxal, mas que funcionava e funciona até hoje em várias sociedades autoritárias como o mais produtivo dos casamentos – e o caldeirão tropicalista, pois este, se refletia tal realidade, também, em parte, a contestava.¹⁴ A doutrina disseminada pela ditadura poderia causar nalgum incauto todo tipo de confusão, quando, ao lado da cooptação de intelectuais tradicionalistas de velha cepa e da difusão de valores tipicamente conservadores no plano dos costumes, tratava-se de integrar (e subordinar) o Brasil ao capitalismo avançado, sobretudo dos EUA. Por outro lado, também não se pode minimizar a ambivalência das posições dos tropicalistas, que, ao rejeitar os valores nacionalistas correntes da esquerda em nome da sedução produzida pelos ícones mais transgressivos do universo pop norte-americano e inglês, geravam um conjunto ideológico muito contraditório, até hoje objeto de polêmicas.

O X do problema parece ser a recusa ferrenha de certos mitos saudosistas de caracterização do país, que os tropicalistas passam a parodiar sem dó, e que eram trunfos das esquerdas que assim esperavam salvar o país do “entreguismo” aos parâmetros imperialistas da cultura de massa. Os tropicalistas, ao contrário, queriam entrar nesse universo e dele extrair a sua lama para transformar em inovação o que era destinado a ser popularesco e meramente comercial. Conseguiram, com isso, desagradar tanto a esquerda intelectualizada quanto a direita conservadora.

Em seu estudo sobre os dilemas culturais dos anos 60, o pesquisador Marcelo Ridenti (2000) matiza o debate à volta de uma ruptura completa dos tropicalistas em relação às suas raízes nacional-populares, as quais eles almejavam superar (“incorporar essa saudade num projeto de futuro”, na expressão de Caetano Veloso, apud Ridenti, p. 285). Segundo o autor, tratava-se de uma variante daquele nacionalismo, com conotações antropofágicas de abertura para o mundo.¹⁵ A identidade brasileira continuava a ser um ponto central de discussão, mas a afinidade simbólica com a esquerda revolucionária não os afastava do desejo de modernização afinado com as vanguardas da contracultura. Para o crítico, nesse primeiro momento de afirmação dos compositores identificados com o tropicalismo, observa-se um “pêndulo radical” que oscilava entre

1. uma posição de incorporação crítica moderna das influências estéticas e políticas internacionais, indispensáveis à elaboração de obras de arte brasileiras; 2. o resgate crítico da cultura brasileira, mesmo nos seus aspectos populares e aparentemente arcaicos, dos mais desprezados pelas elites, como as canções de Vicente Celestino.

[...] Não se tratava de resistir à indústria cultural e à ditadura encastelando-se romanticamente no passado, mas de mergulhar de cabeça nas novas estruturas, para subvertê-las por dentro, incorporando desde as últimas conquistas das vanguardas internacionais até as tradições mais arcaicas, enraizadas na alma do brasileiro. (2000, p. 284)¹⁶

Mas, retomando aquele momento de inovação... Torquato compõe, nesses curtos anos, suas letras mais conhecidas (como “Geleia geral”, “Marginalia II”, “Deus vos salve a casa santa”, e outras) com disjunções metonímicas, brilhantes em precisão e humor amargo, em que respinga amor-ódio purificador à tradição cultural brasileira.¹⁷ Dele poderia ser a frase enunciada por Glauber Rocha, que Paulo Andrade colocou como epígrafe de sua pesquisa sobre a obra do poeta: “Entre uma usina hidrelétrica e o luar do sertão, não há dúvida possível – fica-se com os dois” (2002, p. 31).¹⁸

A militância cultural se intensifica no período. Torquato chega a redigir manifestos paródicos com toques surrealistas invocando declarações de Oiticica e Caetano. No roteiro do programa de TV chamado *Vida, paixão e banana do Tropicalismo*, redigido em parceria com Capinam (entre 67 e 68), o Brasil aparece de forma farsesca, como a revolver as entranhas vulgares da mídia.¹⁹ Para atacar o discurso oficial resvala para o grotesco até o cinismo, num paroxismo da crítica de si mesmo, voltando-se contra os arquétipos míticos do país como forma de corroer alguns clichês, desapropriando o gesto dominante, as idéias importadas e o atraso local (conforme analisou Celso Favaretto, 1996, em “O procedimento cafona”). Havia ali um *look back in anger* que sabotava com um misto de desprezo e gozação as ilusões ufanistas.

A ironia peculiar de muitas das canções tropicalistas traduz bem esse sentimento de recusa eivada de afeto. Os compositores defendem-se de sua relação com um passado considerado “careta” sem libertar-se completamente da dor que isso lhes provoca. A afirmação da identidade pessoal vem conjugada à culpa – e a paródia traduz um sentimento tipicamente adolescente de defesa, porque renega a própria raiz. Quantas canções assim ambíguas em que a mãe é referida, assim como a terra natal... Isso constitui uma temática forte no tropicalismo (e em Torquato) – de fato um tema muito pertinente, pois, como já assinalado, aquela foi a década em que a migração para os centros urbanos se deu de forma mais acelerada. Pois a quebra com a experiência da geração anterior fora abrupta, mas não completa.

A partida para a cidade grande é abordada em “Mamãe, coragem” (1968) de modo dilacerante. A canção parece uma chave para entender a coexistência simultânea de sentimentos opostos no tropicalismo, tal como em Torquato se manifestava:

Mamãe mamãe não chore
 A vida é assim mesmo
 Eu fui embora
 Mamãe mamãe não chore
 Eu nunca mais vou voltar por aí
 Mamãe mamãe não chore
 A vida é assim mesmo
 E eu quero mesmo
 É isso aqui

Mamãe mamãe não chore
 Pegue uns panos pra lavar
 Leia um romance
 Veja as contas do mercado
 Pague as prestações
 Ser mãe
 É desdobrar fibra por fibra
 Os corações dos filhos,
 Seja feliz
 Seja feliz

Mamãe mamãe não chore
 Eu quero eu posso eu fiz eu quis
 Mamãe seja feliz
 Mamãe mamãe não chore
 Não chore nunca mais não adianta
 Eu tenho um beijo preso na garganta
 Eu tenho jeito de quem não se espanta
 (Braço de ouro vale dez milhões)
 Eu tenho corações fora do peito
 Mamãe não chore, não tem jeito
 Pegue uns panos pra lavar leia um romance
 Leia *Elzira, a morta virgem*,
O grande industrial

Eu por aqui vou indo muito bem
 De vez em quando brinco o carnaval
 E vou vivendo assim: felicidade
 Na cidade que eu plantei pra mim
 E que não tem mais fim
 Não tem mais fim
 Não tem mais fim²⁰

Ir-se embora do interior para a metrópole é interpretado como rompimento de uma geração que vai fazer sua vida no Brasil moderno, industrial (observe-se, ao ouvir a canção, a sirene de fábrica de abertura). Ao mesmo tempo, a auto-afirmação do jovem, que pretende “postular uma vida de rupturas, oposta à estabilidade da vida familiar” (Favaretto, op. cit., p. 90), vem acompanhada de palavras de consolo à mãe, que acentuam ainda mais sua desolação. Ela é retratada como uma mulher simplória – figura característica das camadas populares nordestinas.

A mãe está confinada a uma vida sem esperanças de transformação, presa a um papel definido bem típico. São adequados tão somente para sua distração os afazeres domésticos e a leitura de romances lacrimosos como *Elzira, a morta virgem* (de Pedro Ribeiro Vianna, 1883),

originalmente publicados como livros “de algibeira”, que recontavam casos sensacionais na forma de dramalhões. De tão populares que se tornaram, foram adaptados para o cordel e transitaram numa faixa que beirava a oralidade.²¹ Já *O grande industrial* (do francês Georges Ohnet, 1882), logo traduzido para o português, integrava o gênero folhetinesco, que tendia para as estórias rocambolascas, sentimentais, edulcoradas. O sucesso desse tipo de narrativa perdurou por décadas, desde o final do século XIX até talvez os anos 1950, quando esses gêneros sublimerários acabam por serem suplantados pela dramaturgia do rádio e finalmente da TV.

Por outro lado, o filho, sujeito da canção, vive uma eufórica expansão dos horizontes, como um conquistador que atravessará o Rubicão e vencerá, na cidade que se torna sua lavoura e propriedade ampliada (pois ele a “plantou” para si) e que “não tem mais fim”. Segundo o amigo Caetano Veloso (1997), “Torquato adorava o Rio à maneira dos imigrantes tradicionais, desejoso de afastar-se rapidamente de sua província de origem e integrar-se na vida carioca.” (p. 137). O trabalho bem recompensado do migrante que se realiza (metonimizado por “braço de ouro vale dez milhões”²²) e a festa coletiva (o carnaval), que o fazem sentir-se como um ser plural, com “corações fora do peito”, pleno de confiança e de felicidade, contrastam com a estreiteza da vida da mãe que tenta, com suas constantes lamúrias, impor ao filho seus tristes limites. Mas, enquanto ele afirma sua vontade assertiva sem nenhuma hesitação aparente, e a canção insiste que a mãe aceite o fato consumado da partida do filho, este repete de modo aflito o pedido para que ela não chore, não sofra... como uma forma de afastar de si o próprio fantasma da culpa.

Favaretto (1996) constata que a paródia aos conhecidos versos de Coelho Neto (“Ser mãe é desdobrar fibra por fibra o coração!”), “invertendo o seu sentido e conotando crueldade” (p. 90), agrega à letra um elemento de coragem, pois o esforço do jovem de romper as amarras familiares é visceral.

A figura materna pode servir de metáfora desse interior “atrasado”, como na “Ave Maria” em latim (no disco *Caetano Veloso*, 1967) ou no ambivalente “Coração materno”, de Vicente Celestino (cantado por Caetano em *Tropicalia ou Panis et circencis*, 1968), correspondendo a um ethos mais tradicional, como eterna fonte (ambígua) de nostalgia. No entanto, ela precisa ser ironizada a fim de permitir o salto do indivíduo rumo à modernidade, para que ele possa partir para a cidade, lugar do encontro descompromissado (veja-se “Alegria, alegria”), mas também da solidão (como se infere no poema de Gullar musicado por Caetano, “Onde andarás”, ambas do disco *Caetano Veloso*, 1967).

Além da mãe, outras personagens femininas são associadas, nas canções tropicalistas, ao mundo da cidade pequena, tal qual a Maria, em “Pé de roseira” (*Gilberto Gil*, 1968), a chorar porque o seu amado vai embora caminhando sozinho e indiferente: “Só sei que eu andava e não sentia dor”, diz ele – enquanto o pé de roseira murchava. Embora o cantor afirme, na letra, sua confusão por não sentir nada ao perceber que o amor acabara (“eu também não compreendia/ por que terminava um amor/ nem mesmo se o amor terminava”), ao mesmo tempo, ele se lembra da ciranda que seu pai cantava, como se a ruptura com os valores tradicionais não fosse completa ou passível de distância reflexiva... Igualmente, “Clarice”, que despe o corpo moreno enquanto o narrador da canção se afasta no navio a levá-lo dali, de Caetano e Capinam (*Caetano Veloso*, 1967). A moça figura a natureza, o amor eterno, a

infância, o mistério da pureza – qualidades muito substanciais abandonadas, mas mitificadas na memória da infância. Em oposição a elas, o protagonista da canção se distancia rumo à cidade grande, fixado naquela imagem que guarda no coração. Ou ainda “Clara”, que morre de amor (de Caetano e Perinho Albuquerque, *idem ibidem*), todas evocadas num mesmo sentimento elegíaco. Já em “No dia em que eu vim-me embora” (de Caetano e Gil, em Caetano Veloso, 1967), enquanto a mãe, a irmã e a avó sofrem em casa assistindo-o partir, parece haver um misto de alívio e ruptura no destino escolhido pelo jovem que segue sozinho para a capital. Ele não chora nem ri, nem sabe direito o que sonha... mas a mala de couro que transporta fede e incomoda, como algo morto que se carrega...

Walnice Galvão (1968) sinaliza, em cima do lance, “o tema do indivíduo que é obrigado a deixar sua terra em busca de trabalho” e, por consequência, a importância das “imagens de partida” na canção de Caetano Veloso, que retrata essa situação com irresolução entre a dor e a alegria (p. 103-104).²³

Concomitante, o eu vencedor de “Superbacana” (também de Caetano), que se espalha e conquista, é recorrente também nos poemas de Torquato (leiam-se “Cogito”, “Let’s play that”, “Pessoal intransferível”), afirmando-se de modo retumbante, como na declaração tão assertiva “Eu só quero saber do que pode dar certo”, expressa no mesmo tom do sujeito de “Mamãe, coragem”, a quebrar amarras e a desbravar a grande cidade: “eu quero eu posso eu fiz eu quis”.²⁴

Às vezes a paródia é indiscernível do elogio, conclui Favaretto a respeito de “Baby” (1968), à qual acrescentaríamos “Paisagem útil” (1967), ambas de Caetano Veloso. Nesta última, não se consegue assegurar se o compositor está se vangloriando (como os futuristas) do fato de que a luz elétrica suplanta as estrelas, os automóveis substituem os anjos, o emblema da Esso brilha mais bonito que a lua – e tudo isso ilumina com vantagem “o beijo/dos pobres tristes felizes/ corações amantes do nosso Brasil” – ou se os dois mundos (moderno, associado à cidade, e tradicional, associado ao amor e à natureza) convivem superpostos.

Poderíamos aproximar a oscilação entre fascínio e repulsa relativamente à modernização urbana da estética pop. No exemplo mais evidente, “Alegria, alegria” (1967), isto parece atingir o máximo: de um lado, “ela pensa em casamento”, de outro, “eu tomo uma coca-cola” – como se o sujeito tradicional fosse superado por esse novo indivíduo leve, colorido, livre de lastros, movendo-se em meio às mercadorias, atraído pelo mundo do consumo, e desapegado do peso da experiência.

Mas, enquanto alguns leem o maior paradigma da arte pop, Andy Warhol, na chave do oportunismo mercadológico, como um artista que aderiu à reificação, outros teóricos querem considerá-lo um crítico da sociedade de consumo – como se, ao reproduzir as latas de sopa Campbell e o rosto de Marilyn, imitando as técnicas da propaganda e repetindo até a exaustão os seus clichês, Warhol estimulasse, de um lado, a sedução pelo seu *glamour*, enquanto, de outro, parodiasse a seriação intensificada da era industrial. A superficialidade de suas imagens dispensa toda densidade histórica, em nome das sensações presentes. De todo modo, é o oposto das convenções fixas, da arte auratizada, dos sentimentos sólidos.²⁵

A situação brasileira afigura-se algo diferente da americana em vários aspectos, porque, entre outras particularidades políticas e culturais, aqui essa modernização fez-se de modo excepcionalmente autoritário.²⁶ Nota-se em “Marginália II” (com letra de Torquato, musicada

por Gil para o disco *Gilberto Gil*, 1968) como a animação do cantor contradiz espantosamente o pesadume melancólico da letra, quando inverte a “Canção do exílio” – exílio este que se localiza por cá mesmo. E não há saída: apenas solidão, medo, culpa, aflição, desmontando assim ícones do ufanismo tropical. “Aqui é o fim do mundo”, local de catástrofe e pobreza, afirma o oposto do ideal da pátria como “berço esplêndido”.²⁷

No caso tropicalista, as contradições entre qualidade artística e indústria cultural são motivo de desconforto uma vez que sua originalidade criativa não tinha pudor algum de se aproximar do mercado. O desejo de ser popular, de estar na TV, de se comunicar com o grande público – enfim, de ser objeto de consumo de massa – é concomitante aos saltos experimentais e aos desafios político-culturais. O aspecto comercial soma-se às atitudes iconoclastas de forma inextricável. A utilização da guitarra elétrica alia-se a alguns vãos ambiciosos pelos arranjos eruditos (graças aos maestros Rogério Duprat e Julio Medaglia, de quem os tropicalistas se acercaram). Enfim, palavras como “atualização” e “modernidade”, então em voga, podiam conter sentidos diferentes, sobretudo tendo-se em vista a conjuntura política.

Tais tentativas de contato com a mídia nem sempre funcionaram, justamente por conta do aspecto contestador da estética tropicalista. O programa idealizado por Torquato Neto e Capinam, *Vida, paixão e banana do Tropicalismo*, cujo roteiro pode ser conferido na coletânea de textos *Torquatália* (2004), foi planejado para ser apresentado na TV Globo, mas apenas uma vez se realizou, dada a sua excessiva imprevisibilidade, ao lado do tom crítico, entre o agressivo e o paródico. No roteiro, o tropicalismo acabava por ser morto e destruído no final, pois não se propunha a continuar como um movimento que sugerisse programa ou seguidores.

Em alguns momentos, avulta a estranheza inquietante em sentido freudiano, como em “Panis et circensis” (de Gil e Caetano, gravado no disco homônimo, 1968) ou em “Janelas abertas n. 2” (no álbum *Chico e Caetano juntos e ao vivo*, 1972), nas quais penetrar no recinto familiar para matar o que se ama e odeia é uma forma de libertação. Mas os insetos entram pela janela... (alusão às implacáveis Erínias, d’*As moscas* de Sartre?).²⁸

Sinistra a gestação do filho temível ou profético de “Anunciação” (com letra de Rogério Duarte, cantada por Caetano no disco de 1967), que virá matar os pais: representaria a revolução, o caos, a barbárie?²⁹ A força dessas canções enraíza-se no sentimento obscuro de recuo e libertação, com culpa e afeto, da família, ao lado da afirmação do novo sujeito - um tipo de monstro informe e perigoso, mas cheio de energia, atraído pelo mundo pop da indústria cultural e da contracultura internacional.

Torquato também compôs letras de matiz estranho, como é o caso de “Deus vos salve a casa santa” (gravado por Nara Leão em 1968), no qual o tema central, posto que interdito, gira à volta do conflito de gerações: o silêncio dos jovens, o filho que some dentro de casa “entre a cozinha e o corredor” enquanto os pais e a polícia o procuram (ambos instituições persecutórias), num universo fechado em que, ironicamente, um refrão típico da cultura popular é reiterado: Deus salva e a mesa da família é farta... mas, há um caos germinando abafado, numa opressão secreta: “Um trem de ferro sobre o colchão/ A porta aberta pra escuridão/ A luz mortíça ilumina a mesa/ E a brasa acesa queima o porão”... A claustrofobia e o *chiaroscuro* da casa sugerem a interiorização esquizoide de uma questão histórica pois, assim como em “Mamãe, coragem”, para além do conflito psíquico, a fratura entre pais e filhos também resultou das alterações socioculturais do mundo rural tradicional para o urbano

moderno. Enquanto na letra de “A rua” tudo se passava fora de casa, comunitariamente, congraçando-se natureza e cultura (ao menos no passado rememorado), aqui o tempo e o espaço parecem abafados e encolhidos.

O aspecto metonímico, e as montagens às vezes incompreensíveis dessas letras, remetem ao fértil conceito da enumeração caótica, definida por Spitzer (1974) como uma forma de pensamento heterogêneo que tenta aglutinar referências díspares num sistema de sentido. O crítico temia que esse procedimento sem síntese e assistemático se instaurasse como matriz pouco coesa (embora altamente significativa) de compor-se a poesia moderna. Considerava tal risco um perigo real, pois nem sempre a matéria heteróclita organiza-se afinal em obra consistente, traço que podemos observar em parte da trajetória de Torquato. A intraduzibilidade das imagens constitui a prova mesma da complexidade de apreender aquela experiência pouco articulável.

Em momentos mais “animados”, o artista consegue justapor contrastes e embalá-los ritmicamente, como em “Geleia geral” (gravada por Gilberto Gil em *Tropicália ou Panis et circensis*, 1968). Ali, a energia do grupo se manifesta voltada para o mundo público, reunindo, entre o paródico e o afirmativo, as “reliquias do Brasil” numa coleção que termina por sobrepor tempos diversos, como cacos colados que formam um objeto dissonante que no entanto se move à volta de si mesmo. Como o ritual do boi que foi morto e devorado, mas ressuscita a cada ano, assim a história brasileira parece caminhar... O tropicalismo era, segundo a percepção de Torquato e Capinam, “a ausência da consciência da tragédia em plena tragédia”.³⁰

Em suma, os elementos da cultura popular, antes idealizados lírica e nostalgicamente, agora comparecem esvaziados de modo sarcástico, como manifestações de subdesenvolvimento que, no entanto não podem ser relegados: o cordel lido pela mãe, a mesa da família religiosa, a exaltação romântica da natureza pujante, o bumba-meu-boi folclórico... tudo é profanado com a energia de quem anseia sobrepujar por fim aquela prisão para projetar-se em outro espaço mais feliz, embora carregando inevitáveis destroços. A mãe-pátria continua a vegetar em seu ramerrão provinciano que nada tem de glamouroso, enquanto seus filhos vencem, libertos para afirmar-se na cidade moderna. Mesmo com remorso em abandoná-la, reconhecem que nada se pode fazer por ela... e preferem seguir vivendo, atraídos pelo admirável mundo novo.

Chegamos agora a um terceiro momento da produção artística de Torquato, concomitante ao fechamento político pós-AI-5 e ao exílio involuntário ou voluntário de tantos artistas e militantes políticos. Agora, o poeta não integra mais nenhum grupo orgânico, passando a escrever textos solipsistas e bastante disjuntivos. Depois de voltar de longa estadia na Europa, em 1969, recomeça a trabalhar no colunismo cultural jornalístico e a escrever poesia e algumas letras para canções. Suas reflexões em forma de diário, algumas lúcidas, outras ininteligíveis, denunciam um isolamento cada vez maior. Torna-se, pois, gradativamente confinado em si.³¹ Ao afastar-se dos tropicalistas, continuou ainda cultivando outros laços e buscando realizar alguns projetos, como os filmes super-8 com Ivan Cardoso, as constantes trocas de ideias junto a Hélio Oiticica, as publicações alternativas em parceria com Waly Salomão (nas edições quase clandestinas de *Presença*, *Flor do mal* e depois a ambiciosa *Navilouca*),³² além de uma curta colaboração com o suplemento Plug (do *Correio da Manhã*).

Mais assiduamente, redigia a coluna *Geleia Geral* no jornal *Última hora*. Seu estilo afirmou-se como coloquial, polêmico, radicalmente *underground*. Pois sua produção daquele momento se dirigia à contracultura dos “subterrâneos” que resistiam a tudo o que é oficialismo. Paulo Roberto Pires, na Introdução ao volume que organizou com os textos desse período, aproxima a militância cultural intensa de Torquato do didatismo da famosa coluna dos anos 50 de Mário Faustino no *Jornal do Brasil*, mas numa “versão devidamente pirada” (2004, p. 20).³³

Nesses últimos anos de sua vida, que correspondem ao começo da década de 70, acentua-se a perplexidade com a ideia de “obra”, artefato perene e emoldurado em procedimentos fixados pela tradição, os quais pressupõem um conceito de forma literária consensual culturalmente. Torquato pratica gêneros ditos menores e instáveis, como o diário, a carta, a montagem entre o visual e o poético, a reportagem como conversa, e um tipo de escrita que parece aglutinar frases que passaram por uma explosão. A crise do escritor, na sua busca de sentidos, ultrapassa a dimensão existencial, pois é afinal partilhada por parte considerável de uma geração de artistas.³⁴ Como se verá adiante, a fragmentação cada vez mais intensa termina por romper a possibilidade de acordes minimamente harmônicos, na música e na poesia.

A duplicidade de tons de seus textos no final da vida, entre o exaltado e o deprimido, se evidencia de modo estridente: de um lado, o apelo ao desfrute do filme trash e da música pop na coluna de jornal “Geleia Geral”, e de outro, os diários do sanatório. De modo análogo, advertimos tanto uma autodestrutividade paranoica em relação à própria época, quanto a vontade perturbada de assim mesmo inventar de novo as palavras:

Quando eu a recito ou quando eu a escrevo, uma palavra – um mundo poluído – explode comigo e logo os estilhaços desse corpo arrebatado, retalhado 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 almas mortas e a linguagem de ontem impõe a de hoje. A imagem de um cogumelo atômico informa por inteiro seu próprio significado, suas ruínas, as palavras arrebatadas, 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.³⁵

Parece uma cena de guerra. O que fazer para salvar-se da violência das palavras quando estas podem arrebatam reduzindo tudo a destroços desordenados?

As referências cacofônicas ao extermínio dos sentidos são acompanhadas pelo sentimento de desproteção, num mundo informe, em que a informação faz parte do grande monturo de ruínas, colaborando inclusive para seu incremento, pois as palavras, carregadas de sujeira, são perigosas armadilhas e pesam sobre o real. Na carne do material inscrevem-se referências históricas amplas, que se interiorizaram.

Acrescentaríamos a isso a tendência ao caótico proliferante: um pensamento heterogêneo, que precisa aglutinar referências contraditórias, aparentemente sem possibilidade de síntese. Mas a mensagem final é clara: “Partir pra outra, partindo sempre”. Percepções muito agudas sobre a realidade como um aglomerado de estilhaços, a revelar um sujeito acossado (pássaro cantando do precipício).

Bueno (2005) destaca o aspecto apocalíptico do texto, como sinal de coincidência entre o fim da história e o fim da vida do poeta, ambos congelados, e submetidos a uma liquidação de seus agora impossíveis movimentos (p. 182). O sujeito “de repente se vê objeto, dilacerado e dividido, de uma História que não controla e de formas de linguagem que, além de terem perdido o sentido, tornaram-se perigosas e inúteis ciladas.” (p. 181). Assim, suas “sucessivas recusas de linguagem” (p. 182) desembocariam num silêncio mortal.

A energia destrutiva partilha algo da ira sagrada do profeta, que quer imprimir no mundo uma fala purificadora, intempestiva, que denuncie e limpe o ambiente contaminado, para que as potências divinas e luciferinas possam se encarnar e recomeçar a criação.

Às vezes os textos de Torquato dessa última fase são pedaços picotados de poemas anteriores ora submetidos à intensificação do fragmento obsessivo, no espectro oposto da facilidade “alegrinha” (também a se considerar...) aparente em outros poemas (como cara e coroa). O ímpeto para “festa e comício” é contrabalançado pela confissão da solidão, a internação no sanatório, o anseio de morte, que pontuam a trajetória de Torquato, a vacilar entre o ardor do entusiasta procurando frestas no marasmo, e o desalento angustiado lutando consigo para não soçobrar – como se a alegria fosse uma resolução heróica e mesmo patética. Relembrando as reflexões de Hollanda (2000)³⁶ e de Vieira (2011), essa flama de resistência enraizava-se, possivelmente, no medo e no desespero, “na corda bamba” de Cacaso.

A linguagem de Torquato lembra, em mais de um aspecto, Ana Cristina Cesar, seja no estilo de comunicação elíptica, preferindo certo tom intimista, seja na negação de ambos em continuar a viver quando se perceberam absolutamente sós, sem interlocutor. Pesadas as singularidades, a vida e a morte de ambos, transfiguradas em obras, naquele momento se aproximam e se tornam propriedade coletiva, como se fossem formas lendárias apropriadas à história da “geração que esbanjou os seus poetas” (evocando, *mutatis mutandis*, a acertada expressão de Jakobson, 2006 [1931]).

Cadernos, escritos compulsivos. Torquato se empenha em não se encolher completamente, como quem se protegeria do mundo numa clausura:

Mais: a prisão, o hospício, a burocracia repressiva dos esquemas, o apartamento apertado no meio de apartamentos – enfim, esses lugares forçados podem (e devem, como exercício de vida) ser curtidos segundo os papos da política, da psicologia, etc mas em nenhuma hipótese podem servir como refúgio contra. refúgio contrário. apocalíptico do tipo suicida (a mais “doce” tentação, a mais “cruel” e a mais malandra, saco, soluço, banheiro). o hospício é o lugar mais fundo que eu conheço – mas isso não é desculpa para que EU o transforme em refúgio. o fundo do poço e o lado de fora. (2004, p. 304)

E por aí segue, num monólogo em que procura convencer-se de que precisa lutar para não se entregar à autodestruição. Mas, se o “lado de fora” aparentemente se contrapunha ao “fundo do poço” (ambos perigosos e, no limite, alienantes), no entanto a descrição do poeta nos faz entrever o empenho para não se render a um tipo de paralisia, como se tudo conspirasse para conduzi-lo ao confinamento, ao silêncio mortificado.³⁷

Seus diários evidenciam cada vez mais as tentativas de lucidamente resistir à pulsão de morte, como se verifica nos textos de "Geléia Geral" (coluna do jornal *Última hora*) em que busca "ocupar espaço", transar qualquer coisa, fazer guerrilha cultural, de modo até frenético. "Todo dia é dia D" vira um tipo de grito de guerra para aguentar a pressão e seguir adiante. Nas muitas cartas a Hélio Oiticica, eles partilham a animação ansiosa dos projetos radicais. Quando começam a tentar realizá-los, à euforia segue-se a frustração: Torquato se entusiasma com a edição do jornalzinho alternativo *Flor do mal* em 71, logo desmantelado por "ordem dos homens" (ou pior, pela autocensura dos editores).

Em todos os momentos acompanham-no os temas da despedida, do isolamento, das mudanças ocasionadas pela viagem – o que nos faz pensar que esse seja um traço específico de sua sensibilidade, em consonância com um tempo de mudanças sociopolíticas drásticas. Numa de suas últimas composições, "Todo dia é dia D", comprime-se tanto o tempo quanto o espaço, quando partir já é voltar, e existir, carregar dentro de si o próprio fim:

Desde que saí de casa
 Trouxe a viagem da volta
 Gravada na minha mão
 Enterrada no umbigo
 Dentro e fora assim comigo
 Minha própria condução
 Todo dia é o dia dela
 Pode não ser pode ser
 Abro a porta e a janela
 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, amorte, morrer
 Todo dia é menos dia
 Mais dia é dia D³⁸

Se cada dia reitera o mesmo dia, numa rota circular sem escape (que o monótono ritmo regular de redondilha, as rimas toantes e as aliterações mais reforçam), querer ir embora de casa não leva a lugar algum, ao contrário, os urubus esperam logo acima a carniça ressecada pelo sol nordestino. O destino vem gravado fundo no corpo (mão e umbigo), como um retorno forçoso à origem. A porta da saída é o encontro inexorável com o dia D – a data da decisão, que tanto significa a virada para a vitória quanto, na verdade, uma batalha na qual, como se sabe, milhares de jovens desembarcaram dos navios, encurralados para morrer na praia sem apelação.

Ao contrário de “Alegria, alegria” (1967) ou, ainda, “Pra não dizer que não falei de flores” (1968), a intenção de caminhar não se dirige à realização de nenhum projeto individual ou coletivo, e nem há interlocutor amoroso ou político. O único trajeto desse sujeito consiste em revolver-se, consumindo-se no próprio veneno que o marca no fundo de si. É ilusória qualquer tentativa de expansão vital, por mais que Torquato repise em seus diários que “é preciso não dar de comer aos urubus”. Tempo e espaço se comprimiram, num presente sem escape.

Fabiano Calixto (2012) nota a hesitação do ir e vir nas frases que se duplicam e se anulam: “dentro e fora assim comigo”, “pode ser pode não ser”, “abro a porta e a janela”, “não escapa só escapo”, “mais dia menos dia”, etc. Amor e morte, próximos e confundidos, igualmente corroboram a sensação opressiva.³⁹

Por outro lado, na animação de “Geleia geral”, de certa forma já se anunciava a mesma circularidade do tempo: “Ê bumba iê iê boi/ Ano que vem, mês que foi,/ é a mesma dança, meu boi”, como um ritual de sacrifício travestido de festa, avivado pelo ritmo. Mas em alguns escritos posteriores de Torquato, a alegria comparece como entusiasmo maníaco, num tom de pressa meio histérica (“não tenho tempo a perder”) que se contrapõe, como gangorra ciclotímica, ao abatimento melancólico causado pela ferida pessoal e coletiva.

Na última viagem que fez à cidade natal, Torquato gravou um filme super-8, o qual intitulou de *O terror da Vermelha*. Nele, um jovem assassino serial persegue pelas ruas da cidade rapazes e moças os quais mata, por estrangulamento ou facada. Com um dos rapazes com quem conversa, o protagonista parece entreter alguma relação entre amigável e amorosa, o que não o impede de atacá-lo, de uma forma que poderia sugerir certa alusão erótica. De quando em quando surge alguém, inesperadamente, segurando um cartaz, ou palavras escritas em muros e placas sobressaem, exibidos longamente, sem contexto explicativo, tais como: VIR VER OU VIR, ou RESINA.⁴⁰ Por sinal, os “atores” eram todos amigos e parentes do poeta, convidados para serem personagens (inclusive os próprios pais integram a lista dos créditos)...

O filme termina com a exibição na tela de um texto razoavelmente longo, que procura esclarecer o roteiro, e do qual recortamos o seguinte trecho:

TRISTERESINA

uma porta aberta semiaberta pe-
numbra retratos e retoques eis
tudo. Observei longamente, en-
trei saí e novamente eu volto
enquanto saio, uma vez ferido de
morte e me salvei
o primeiro filme – todos cantam
sua terra
também vou cantar a minha

viagem/lingua/vialinguagem

A obsessão do retorno à casa paterna e à cidade da infância, mesmo conhecendo o desfecho perigoso de tal aventura, poderia, quem sabe, ser superada pela repetição exaustiva do assassinato dos pais e amigos, e o poeta, talvez salvo pelo exorcismo do filme. Mas tal revela-se impossível, pois a volta reitera o trauma, como se o movimento dele e de sua cidade fosse circular.

Como em “Marginália II”, a referência a um verso romântico tornado clichê comparece como arremedo (“Todos cantam sua terra/ Também vou cantar a minha”, de Casimiro de Abreu). Assim, poemas, canções e filme documentam seu enorme desejo (culpado) de libertar-se da “casa santa”. Os oxímoros (“novamente eu volto/ enquanto saio” seguido de “uma vez ferido de morte e me salvei”) acompanham o fato de que não é ele que morre no filme; pelo contrário, ele é o que voltou para matar, nesse espaço penumbroso e apenas semiaberto das memórias. Numa fotomontagem da época, composta por Moacir Cirne (publicada na revista *Navilouca* em 1974), o rosto de Torquato aparece sob a palavra-valise “Teresina”, desdobrada em outras duas: “resina” (repetida três vezes) e finalmente, (triste) “sina”.⁴¹ – dois termos que, vinculados ao nome da cidade, frisam ainda mais a fatalidade da repetição morosa de um destino que não se desenrola nem avança.

O final do texto que acima o filme conclui-se com a frase: “Sou um homem desesperado andando à margem do rio Parnaíba”. As lembranças, tão líricas do rio da infância numa canção como “A rua”, se tornaram uma cadeia de tormentos que o subjagam.

Abandonar sua terra para vencer na cidade grande e depois retornar para ser derrotado pela impossibilidade de verdadeiramente ir embora – todos esses movimentos (“entrei saí e novamente eu volto enquanto saio”) se assemelham ao giro de “amor morte morrer” constante na letra de “Todo dia é dia D”: não há verdadeiramente progresso.

As fases pessoais acompanham a evolução do estreitamento dos horizontes da vida cultural brasileira e da concomitante crise de expressão. O seu exílio (externo e interno) se acirra até que ele não cabe mais em molde algum. Sua carta-poema de despedida é terrivelmente patética, pois sente que nem mesmo Ana, sua mulher, podia já compreender o seu desajuste às novas noções de eficiência do ambiente:

atesto q

FICO

Não consigo acompanhar o progresso de minha mulher ou sou uma grande múmia que só pensa em múmias mesmo vivas e lindas feito a minha mulher em sua louca disparada para o progresso. Tenho saudades como os cariocas do tempo em que me sentia e achava que era um guia de cegos. Depois começaram a ver e enquanto me contorcias de dores o cacho de banana caía.

De modo

q

FICO

sossegado por aqui mesmo enquanto dure.

Ana é uma

SANTA

de véu e grinalda com um palhaço empacotado ao lado. Não acredito em amor de múmias e é por isso

que eu
 FICO
 e vou ficando por causa de este
 AMOR
 Pra mim chega.
 Vocês aí, peço o favor de não sacudirem demais o Thiago. Ele pode acordar.⁴²

A palavra FICO – grafada e repetida em letras capitais – e todos os termos que reforçam a atmosfera de imobilidade, ainda acentuada no paralelismo com o sono insciente da criança, encerram a jornada de Torquato, sintomática dos desejos irrealizáveis de uma geração. Outro projeto de país venceu, e os derrotados ficaram à margem: tanto os radicais apaixonados que morreram na guerrilha quanto alguns artistas inquietos quedaram paralisados nos embates dos anos 70, como sombras igualmente “empacotadas” no esgotamento precoce de um ciclo, em que uma parcela de jovens brasileiros vivenciava um mundo que se fechava para eles.

Os trabalhos recentemente publicados sobre esses poetas de obra irregular contribuem para que não se transformem em “múmias”, como se refere a si mesmo Torquato, numa imagem analógica ao vampiro – figuras marginais fechadas em antros escuros, a nos assombrar sem poder pertencer à corrente da vida. Antes, ao manter viva a memória de sua ferroadada e de sua ferida, podemos nos inocular seu veneno salutar feito em vacina, forte em reflexão, dor e alegria, porque, lembra-nos Benjamin, como as sementes de trigo guardadas nas pirâmides, nunca perdem seu poder germinativo.

Referências bibliográficas:

- ALMEIDA, Laura B. Fonseca de. *Um poeta na medida do impossível: trajetória de Torquato Neto*. Araraquara: Ed. Cultura Acadêmica e FCL/UNESP, 2000.
- Andrade, Paulo. *Torquato Neto: uma poética de estilhaços*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2002.
- BUENO, André. *Pássaro de fogo no terceiro mundo. O poeta Torquato Neto e sua época*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.
- CALIXTO, Fabiano. *Um poeta não se faz com versos: tensões poéticas na obra de Torquato Neto*. São Paulo: DTLLC/FFLCH – USP, dissertação de mestrado, 2010.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado. Cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010).
- DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim. A Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. Trad. Cristina Yamagami. São Paulo: Ed. UNESP, 2008.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Ed., rep. 1996 (1ª. Ed. 1979).
- FOSTER, Hal. *The return of the real. The avant-garde at the end of the century*. Cambridge (Mass.) e Londres: The MIT Press, 1996.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Trad. José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GALVÃO, Walnice. “Nas asas de 1968: rumos, ritmos e rimas”. In: *Rebeldes e contestadores*, org. Marco Aurélio Garcia e Maria Alice Vieira, 1999.
- _____. “MMPB: uma análise ideológica” (1968). In: *Saco de gatos. Ensaio crítico*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

- GASPARI, Elio; Hollanda, Heloísa Buarque de; Ventura, Zuenir. *Cultura em trânsito. Da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Ed., 2000.
- GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento, ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1969.
- JAMESON, Fredric. “Periodizando os anos 60”. Trad. César Brittes e MM. Luiza Borges. In: HOLLANDA, H.B. de (org.) *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. *Por um socialismo latino-americano*. Sel. e Introd. M. Löwy. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.
- NAPOLITANO, Marcos. “Seguindo a canção”. In: *Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959 – 1969)*. São Paulo: Fapesp e Ed. Annablume, 2001.
- PERRONE, Charles A. *Masters of contemporary Brazilian song. MPB 1965-1985*. Austin: University of Texas Press, 1989.
- PIRES, Carlos Eduardo de Barros Moreira. *Canção popular e processo social no tropicalismo*. São Paulo: FFLCH, dissertação, 2008.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro (artistas da revolução, do CPC à era da TV)*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978 [texto original de 1970].
- SIMON, Iumna Maria e Dantas, Vinícius. “Poesia ruim, sociedade pior” em *Revista Novos Estudos do CEBRAP*, junho 1985.
- SPITZER, Leo. *Linguística e história literária*. Madri: Gredos, 1974.
- SÜSSEKIND, Flora. “Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60”. Em: Carlos Basualdo (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. *Literatura e vida literária*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004 (reed. 1985).
- TORQUATO NETO. Torquatalia. *Do lado de dentro*. Org. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2004.
- _____. Torquatalia. In: *Geléia geral*. Org. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2004.
- VASCONCELOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1977.
- VAZ, Toninho. *Pra mim chega: a biografia de Torquato Neto*. São Paulo: Casa Amarela, 2005.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- VIEIRA, Beatriz de Moraes. “As ciladas do trauma: considerações sobre história e poesia nos anos 70”. In: Safatle, Vladimir e Teles, Edson (orgs.) *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- _____. “Torquato Neto, o cogito e os dentes”. In: Alves, Ida e Pedrosa, Celia (orgs.) *Subjetividades em devir. Estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- WILLIAMS, Raymond. *Política do modernismo: contra os novos conformistas*. Trad. André Glazer. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.
- WISNIK, José Miguel. “O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez” [1979]. In: Novaes, Adauto (org.) *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano Ed. e Senac Rio, 2005.

Notas de fim

¹ Para análises e discussões interpretativas do conjunto dos escritos de Torquato Neto (Teresina, 1944-Rio de Janeiro, 1972), recomendo os estudos de Laura B. Fonseca de Almeida (2000), Paulo Andrade (2002) e André Bueno (2005), assim como os ensaios de Beatriz de Moraes Vieira (2010, 2011). Antes de todas, como matriz, o livro de Celso Favaretto (1996, 1ª. ed. 1979). Estas, ao lado da própria obra de Torquato, foram minhas fontes de referência principais, uma vez que tiveram o cuidado e a ambição de comentar sua produção com uma perspectiva integral, tratando de seus vários aspectos (poemas, letras de música, artigos de jornal, diários e cartas).

² Sabe-se que na década de 60 ocorreu no Brasil o maior êxodo rural do mundo moderno, resultando num tipo de urbanização desequilibrada, e numa concentração de renda absolutamente perversa. O tal “milagre econômico” deu-se às custas do endividamento do país. Em consequência da centralização das decisões na ditadura, o dinheiro foi gasto em obras faraônicas, à custa de devastação ecológica e humana. As consequências dessa política desastrosa estão plenamente presentes até hoje.

³ Tal como foi analisado por Roberto Schwarz (1970) e depois reinterpretado por Gilberto Vasconcelos (1977) e por Celso Favaretto (1979), com diferentes conclusões.

⁴ O termo “arcaico” pode igualar e confundir tanto os males da pobreza quanto as formas culturais pré-capitalistas remanescentes em regiões menos invadidas pelo “progresso”. Para alguns intérpretes, as formas de vida de populações ditas “arcaicas” seriam etapas de um sistema capitalista atrasado a ser superado. Reflete Dunn: “Embora seja verdade que a escravidão, a lavoura arrendada e a produção industrial representam diferentes estágios do capitalismo, não fica claro que as religiões africanas e as tribos indígenas podem ser incluídas no mesmo esquema temporal, supostamente como resíduos pré-modernos. Essa análise supõe um desenvolvimento progressivo não só das forças produtivas, mas também da própria cultura rumo a um modelo ideal de modernidade cultural.” (2008, p. 123) Seguimos, por isso, a reflexão do teórico pioneiro para pensar um socialismo latino-americano, José Carlos Mariátegui (2005), que, nos anos 20, assim designou o “comunismo inca”, o qual estaria na base de sua utopia socialista para o Peru e região andina. Em sua leitura dos marxistas europeus, ele procurou contradizer certo evolucionismo eurocentrista que, muitas vezes, acompanhava os comunistas de seu tempo, procurando recuperar para o anti-capitalismo formas sociais tradicionais, de maneira muito semelhante à atração pela cultura popular experimentada por parte da esquerda brasileira nos anos 60, mesmo quando de modo inconsciente ou contraditório. Nem por isso Mariátegui era cego em relação ao que considerava autoritário e supersticioso (portanto a ser superado) nos modos de vida tradicionais, ou deixava de acreditar nas benesses que o progresso tecnológico pode oferecer. Isto é, sua posição em relação às inovações modernas não era rigidamente binária e sim matizada dialeticamente, pois distinguia um populismo nacionalista conservador de um populismo de esquerda, que busca, na cultura nativa, elementos de resistência com potencial socializante.

⁵ Torquato chegou a morar na sede do CPC da UNE em 63 no Rio até a sua destruição na época do golpe. Trabalhou com o grupo Opinião no roteiro do espetáculo “Pois é” (1965). Estes e outros dados sobre sua biografia encontram-se no livro de Toninho Vaz (2005). A sintonia inicial com grupos culturais vinculados ao complexo ideológico “nacional-popular” de esquerda é compartilhada por quase todos os integrantes do posterior movimento tropicalista.

⁶ No Brasil, grande parte da arte moderna busca na cultura popular a sua matéria-prima. Observa José Miguel Wisnik (2005/[1979], p. 26), aludindo ao conto “O recado do morro” de Guimarães Rosa: “A música popular é uma rede de recados, onde o conceitual é apenas um dos seus movimentos: o da subida à superfície. A base é uma só, e está enraizada na cultura popular; a simpatia anímica, a adesão profunda às pulsações telúricas, corporais, sociais que vão se tornando linguagem.”

⁷ Letra reproduzida de Torquataia. Do lado de dentro (2004), ps. 119-20. Canção gravada por Gilberto Gil no disco Louvação (1967). Arranjo e regência de Carlos Monteiro de Souza. A primeira parte da música é uma ciranda, tocada de forma lenta com violino, violão, violoncelo e flauta. A segunda, mais animada, é um baião em que entra também a percussão (triângulo e outros instrumentos).

⁸ Cito, dentre outras: “Lua nova” e “Veleiro” (ambas com Edu Lobo, 1966), “Louvação” e “Minha senhora” (ambas com Gilberto Gil, 1966), “Zabelê” (1966), “Rancho da boa vinda” (1966), “Rancho da rosa encarnada” (com Geraldo Vandré, 1966), “Vento de maio” (1966), cujas letras podem ser conferidas no livro Torquataia. *Do lado de dentro* (2003).

⁹ Em momento imediatamente anterior, Vinicius de Moraes, Tom Jobim e outros casavam aspectos musicais eruditos e populares na bossa nova e depois nos afro-sambas (junto a Baden Powell) sem que tal atitude fosse, no geral, considerada dissonante ou apelativa (embora houvesse recusa à contaminação do jazz no nosso samba na crítica mais “linha dura” de estudiosos como Tinhorão). Mas na Tropicália a junção é especialmente estridente e agressiva, com muitos elementos da cultura de massas (veja-se Tom Zé com “Parque industrial”, 1968) ou da cultura popular vista como kitsch.

¹⁰ Observa-se certo grau de coincidência com as conclusões de Raymond Williams quanto à origem dos artistas europeus das primeiras décadas do século XX. Segundo o teórico, o desenraizamento experimentado por estes vanguardistas, em sua maioria imigrantes de dentro ou de fora do país, gerou parte da sensação de estranhamento e mobilidade quanto às regras da língua e da cultura, ao lado de uma composição pluralista de tradições folclóricas de seus locais de origem filtrada pela estimulante energia da metrópole (ver “Percepções metropolitanas e a emergência do modernismo”, em Williams, 2011).

¹¹ Torquato também tivera a oportunidade de conhecer o clima cultural efervescente de Salvador do final dos anos 50 e início dos 60, que abriu tantas portas para sua geração e que, certamente, já fermentava em si, apenas esperando a oportunidade de amadurecer e eclodir. Isto é, a passagem do interior para a capital teve uma importante parada intermediária de encontro fecundo com artistas e intelectuais de vanguarda.

¹² Lembra Caetano Veloso (1997): “Não foi sem desconfiança que Torquato recebeu as primeiras notícias de que nós nos empenháramos em subverter o ambiente da MPB.” mas “Na altura das reuniões de catequese organizadas por Gil, Torquato já tinha aderido ao ideário transformador: os Beatles, Roberto Carlos, o programa do Chacrinha, o contato direto com as formas cruas da expressão rural do Nordeste – tudo isso Torquato já tinha digerido e metabolizado com espontaneidade suficiente para deixar entrever sua apreensão da totalidade do corpo de ideias que defendíamos. Ele superara as resistências iniciais por possuir uma inteligência desimpedida. A partir de então sua concordância com o projeto passou a ser orgânica, e se algo podia parecer preocupante era justamente sua tendência a aferrar-se aos novos princípios como dogmas e a desprezar antigos modelos com demasiada ferocidade.” (p. 141-142)

¹³ Analisando um universo mais amplo, Jameson (in Hollanda, org., 1991) detecta, na arte contemporânea, a contaminação inevitável com a cultura de massa, como se colocar-se acima e contra a “realidade” houvesse se tornado não apenas impossível como também indesejavelmente elitista, pois, se nada mais existe fora do âmbito do consumo e da indústria, uma contraposição absoluta do artista o condenaria ao isolamento. Ainda por cima, seria taxado de absentista ao relegar a produção cultural inteiramente ao mercado, ausentando-se... Como suportar a tensão resultante de uma tomada de posição neste quadro?

¹⁴ Decidir se o uso da alegoria redundava numa tipificação esquemática (como sói acontecer em certo naturalismo, ou no realismo socialista, tais como foram criticados por Lukács, por serem excessivamente emblemáticos e mesmo redutores), ou concluir que o uso de fragmentos alegóricos (as “reliquias do Brasil”) acoplados por montagem, que não remetem a uma totalidade prévia e precisam ser costurados pelo ouvinte para adquirir

sentido, conduzem a uma sensação de paralisia e ruína histórica, já que eliminam a narratividade processual e dialética (pensando nas reflexões de Benjamin) ou, pelo contrário, e ainda assim, aguçam o senso crítico, uma vez que requerem a participação desse ouvinte para adquirirem sentido, é o foco da polêmica à volta da alegoria no tropicalismo, considerada ideologicamente problemática por Schwarz (1970).

¹⁵ Outros estudiosos também confirmam esta interpretação. Ver Campos (1968), Vasconcelos (1977), Dunn (2008), os quais defendem, para a Tropicalia, a concepção oswaldiana do “canibalismo cultural”.

¹⁶ Tal atitude desafiadora de contestação não se prolonga na mesma voltagem por muitos mais anos. Possivelmente, após o disco “Araçá azul” (1973), o mais experimental de Caetano Veloso, sua posição pública passou a oscilar entre a rebeldia e a adesão ao mercado, o que Ridenti chamou de “pêndulo integrador”, em consonância parcial cada vez maior com o que dele espera a indústria cultural, tendo desaparecido o clima e as condições para um “ensaio geral de socialização da cultura” (na expressão de Walnice Galvão) e para a “proximidade imaginativa da revolução social” (na expressão de Perry Anderson, ambos mencionados pelo autor como elementos do ambiente que haviam propiciado uma atitude mais radical. Ridenti, op. cit., 2000, p. 288 e ss.). Na primeira eleição para presidente após o fim da ditadura, Caetano apoiou o candidato Leonel Brizola, que sustentava a utopia do “socialismo moreno” mentada por Darci Ribeiro, o que se afina com o ideal latino-americano das contribuições que as culturas africanas, indígenas e ibéricas tradicionais poderiam carrear para enriquecer uma modernidade alternativa.

¹⁷ Não é necessário retomar essas canções, analisadas com brilho por Augusto de Campos (1968) e por Celso Favaretto (1979), que nelas ressaltaram o “mosaico informativo”, a “letra-câmara-na-mão”, o casamento entre o universo da música erudita e a popular, o aspecto alegórico, o carnavalesco, a paródia, os procedimentos de montagem e as alusões literárias (especialmente aos poetas românticos, a Oswald de Andrade, à poesia concreta).

¹⁸ Glauber Rocha foi considerado um dos arautos do movimento. O intelectual retratado em Terra em transe (1967) percebe as incongruências do projeto político nacional-popular de forma trágica. Sua oscilação amorosa entre a mulher engajada e conseqüente, de um lado, e a bela modelo alienada, de outro, talvez tenha inspirado o final da letra de “Soy loco por ti, América” (1968, de Capinan e Gilberto Gil) quando o cantor Caetano Veloso afirma que irá morrer, apaixonado, nos braços de uma mulher camponesa, guerrilheira ou manequim – o que configura uma simulação desta conjugação entre várias instâncias contraditórias.

¹⁹ Veja-se “Torquatália III” e “Vida, paixão e banana do Tropicalismo”, entre as páginas 63 a 85 de *Torquatália. Do lado de dentro* (2004).

²⁰ A letra foi extraída do livro citado na nota acima, p. 95-96. O arranjo é de Rogério Duprat para o disco “manifesto” *Tropicalia* (1968), no qual a canção é interpretada por Gal Costa. Ritmos regionais, como o maracatu, mesclam-se a certa estranheza dissonante, que lembra uma orquestração erudita, aliando o violão elétrico, a tuba, o chocalho, o tambor, a sirene... Além da vírgula, outra diferença em relação à “Mãe coragem e seus filhos”, de Brecht, é o uso mais afetivo e informal de “mamãe”.

²¹ Li sobre a interessante história deste livro, que deu origem a três diferentes folhetos de cordel, no estudo de Alessandra El Far, “Histórias, ouvintes e leitores”, encontrável em www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/abralic/historias_ouvintes.doc (acessado em 10/03/2013).

²² O filme norte-americano “O homem do braço de ouro” (1955, dirigido por Otto Preminger) foi adaptado de romance de Nelson Algren (1949). Nele, o protagonista (representado por Frank Sinatra) gostaria de ser músico mas fracassa devido a sua dependência das drogas e pelo seu envolvimento com o jogo, através do qual ganha somas consideráveis de dinheiro. Além disso, vive uma relação doentia com sua mulher falsamente parálitica, que o enleia pela culpa. Não sabemos se Torquato chegou a assisti-lo, mas poderia ser objeto de identificação.

²³ Em seu ensaio, a autora destaca o aspecto “mítico” da canção engajada dos anos 60, que enfatizaria o “dia que virá”, como se este fosse o agente que move a história, sem necessidade do concurso do sujeito, proporcionando a este esperança e consolo. Os laivos nostálgicos destas canções, que muitas vezes relembram com pungência a vida na pequena cidade pré-industrial, são igualmente criticados como ilusórios.

²⁴ No texto “Torquato Marginalia Neto” (*Armarinho de miudezas*, 1993), Waly Salomão menciona o quanto seu amigo gostava da canção “Vapor barato”, devido, segundo ele, à “obsessão que diz que está indo embora” (p. 65). Recordã o “medo de ser desaprovado aos olhos da mãe medusa tirana”, assim como “O temor fulminante de se constituir no Idiota da família” (p. 66). Quando vê Torquato sair do sanatório “com o cabelo completamente tosado,” justamente ele que tinha tanto orgulho da cabeleira rebelde, pressente: “sofri uma premonição terrível e insuportável de uma ovelha negra tosada se oferecendo ao cutelo do matadouro. INQUISITORIAL: fazendo do final de sua vida uma fogueira de um auto de fé, Torqua se transvestiu em seu próprio Torquemada?” (p. 67)

²⁵ Celso Favaretto (1979/[1996]) desenvolve em muitos momentos de seu livro reflexão sobre a ambivalência entre vanguarda e mercado na estética tropicalista, próxima ao pop, assim como a sensação de deriva e dissolução do sujeito. Na análise realizada por Carlos Eduardo de Barros Moreira Pires (2008) dos primeiros LPs tropicalistas, ele observa nas canções “um interessante efeito na direção de Andy Warhol.”... “ao mesmo tempo em que se tenta esboçar críticas, que pressupõem algum ponto de vista e algum ‘peso’ dos materiais, ao meio cultural [estas] acabam em um clima de pulverização semelhante ao das vozes.” (p. 164). Hal Foster (1996) interpreta a complacência com o consumo de Warhol como uma tendência a repetir serialmente tal como uma máquina a lógica social para expô-la em seu automatismo, de modo a apagar-se como sujeito imitando o modo de existência das coisas no mundo capitalista – mas...de forma consciente ou inconsciente? cinica ou crítica? provavelmente o artista trabalhou nas duas frentes, indo do experimento à propaganda e vice-versa (no capítulo “The return of the real”). As analogias não pretendem ser, evidentemente, aproximações modelares.

²⁶ Não estamos desconsiderando a violência do processo modernizador norte-americano. Apenas frisamos que, apesar de tudo, havia, naquele momento, mais participação democrática cidadã lá do que aqui. Isto se reflete claramente na arte pop brasileira, que, ao contrário da americana, nos anos 60 é muito engajada politicamente (veja-se Rubens Gerchman, Claudio Tozzi, Antonio Dias).

²⁷ Essa dissonância entre a letra e a música, já antes destacada por Celso Favaretto, é assim analisada na dissertação de Carlos Eduardo de Barros Moreira Pires (2008): “A situação de degredo dentro do próprio país é cantada com estranha alegria como que sugerindo certo degredo subjetivo, ou certa ‘migração interior’ [expressão de Antonio Candido], já que a voz se encontra dentro desse lugar que se tenta caracterizar. Não existe a oposição entre o aqui do degredo e o lá do país, como na canção do exílio que é citada na letra.” (p. 20).

Não é um acaso que, de acordo com a estatística de motivos poéticos escolhidos para as canções inscritas no III Festival de MPB da TV Record (1967), no topo da lista encontra-se o tema "Saudade", que predominou em todas as regiões do Brasil. No ano seguinte, no III Festival Internacional da Canção da TV Globo, são populares, entre outros, "temas como 'Cidade' (estranhamento diante das paisagens urbanas), 'Desenraizamento', e exortação à 'Ação/Luta'" (ver Napolitano, 2001, p. 218 e p. 304 respectivamente). A nostálgica canção "Sabá", que trata do exílio e do "para sempre perdido", de Chico Buarque e Tom Jobim, ganha o certame, dividindo as atenções com a lutadora "Pra não dizer que não falei de flores", de Geraldo Vandré.

²⁸ Ao ler o trabalho do pesquisador norte-americano Charles Perrone (1989) sobre a MPB, encontrei outra referência a Sartre em sua análise desta canção, justamente em relação aos versos finais: "Mas eu prefiro abrir as janelas/ pra que entrem todos os insetos". Cito: "Exploration of self ultimately means confronting the annihilation of self in death, and, in a gesture of Sartrean 'bad faith', the final statement expresses a seeming unwillingness to assume *such an undertaking*." (p. 65).

²⁹ Não podemos nos furtar à referência obrigatória a Freud, especialmente ao Capítulo VII d' *O mal-estar na civilização* (1931), quando o pensador trata dos sentimentos ambivalentes em relação aos pais, de remorso culposo mesclado ao amor, que remontam à origem do superego, o qual tanto maltrata o sujeito. Ilustra essa contradição inerente à civilização, "eterna luta entre as tendências de amor e de morte", com estes versos de Goethe, constantes do romance de formação de Wilhelm Meister: "A Terra, a esta Terra cansada, nos trouxestes./ A culpa nos deixastes descuidados ir./ Depois deixastes que o arrependimento feroz nos torturasse./ A culpa de um momento, uma era de aflição!" (1997, p. 95).

³⁰ "Vida, paixão e banana do tropicalismo", *Torquátalia (do lado de dentro)*, 2004, p. 72.

³¹ Novamente nos referimos ao estudo de Paulo Andrade (2002), no qual ele comenta letras de canção, trechos do diário e poemas de Torquato em que este se encerra numa linguagem desconstruída e mesmo auto-agressiva. Refiro-me às análises do Cap. III de seu livro, em que o pesquisador busca interpretar os textos finais, nos quais destaca uma radicalização do hermetismo da linguagem, em recortes das palavras, quando a violência se volta contra todo o significado, bloqueado pela fragmentação extrema, como se a palavra reproduzisse a imagem de um corpo torturado. De seu cancionário, extraímos alguns exemplos do tema da caminhada solitária: "Lua nova" (1966), "Pra dizer adeus" (1966), "Ai de mim, Copacabana" (1967), "Três da madrugada" (1971), "Jardim da noite" (com Carlos Galvão, 1972), "Tome nota" (1972), "Andar, andei" (com Renato Piau, s/d), em *Torquátalia. Do lado de dentro* (2004).

³² Observamos em algumas dessas publicações a junção de recursos visuais e linguísticos, numa absorção bastante transfigurada da influência concreta, Acentua Hollanda "a energia anárquica explodindo o construtivismo" (2004, p. 99). Mas não nos deteremos na análise destas revistas, que explorei em outro trabalho.

³³ Segundo o testemunho de Heloísa Buarque de Hollanda, a coluna de Torquato era o lugar, por excelência, onde circularam a informação nova e os debates mais polêmicos que esquentaram a produção cultural pós-AI-5.

Lendo o conjunto de Geléia Geral temos a impressão de estar numa cabina de cinema vendo um superlonga-metragem de época. "[...] Torquato fez de Geléia Geral a tribuna das vozes "não-oficiais" e alternativas. [...] O segundo ponto que chama atenção em Geléia Geral é a determinação abertamente política de enfrentar com a poesia e com a prática jornalística as possíveis brechas que eventualmente pintem". ("Poetas rendem chefe da redação (II)", *Jornal do Brasil*, 13/02/83, republ. em Gaspari, Hollanda e Ventura, 2000, p. 252-3).

³⁴ Conforme as agudas ponderações de Flora Süssekind (2007), manifesta-se uma variação ampla de tom na cultura brasileira entre os anos de 1967 a 1972. Para a pesquisadora, há um primeiro momento de expansão, em que os experimentos ocorrem "em várias frentes", abrangendo a música, o teatro, o cinema, as artes plásticas, e a seguir, um período de encolhimento, em que o "desencanto histórico" (p. 39) conduz à dissolução da "coralidade" múltipla e complexa que, por algum tempo, parecia ser a tônica das diversas facetas da cultura.

³⁵ "Marcha à revisão. 1. Colagem." Trecho do texto extraído da coluna Geléia Geral no jornal Última Hora (08/10/71). *Torquátalia. Geléia geral*, p. 261-262. Há pelo menos mais duas versões em que partes deste texto são transformadas em versos, como no poema "Literato Cantabile". A primeira estrofe se assemelha bastante à que reproduzimos, com a ressalva de que a divisão em versos permite destacar as rimas e o ritmo: "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 assim./ do precipício:" A alusão à guerra ocorre na segunda estrofe: "a guerra acabou/ quem perdeu agradeça/ a quem ganhou./ não se fala. não é permitido./ mudar de idéia. é proibido. / não se permite nunca mais olhares/ tensões de cismas crises e outros tempos/ está vetado qualquer movimento/ do corpo ou onde que alhures./ toda palavra envolve o precipício/ e os literatos foram todos para o hospício./ e não se sabe nunca mais do fim. agora o nunca./ agora não se fala nada, sim. fim, a guerra/ acabou/ e quem perdeu agradeça a quem ganhou." As repetições e a pontuação abrupta desta parte reforçam a sensação de imobilidade no tempo e no espaço, reiterando a derrota. Ver *Torquátalia. Do lado de dentro*, p. 168-169. Para análise deste poema, recomenda-se a leitura de Vieira, "As ciladas do trauma: considerações sobre história e poesia nos anos 70" (em Safatle e Teles, orgs., 2010).

³⁶ Em seu artigo "Poetas rendem chefe da redação (II)" (*Jornal do Brasil*, 13/02/1983), Heloísa enfatiza o ânimo acirrado de Torquato, comentando trechos como "não está na hora de transar derrotas. Eu digo na Geléia: ocupar espaço, amigo, estou sabendo, como você, que não está podendo haver jornalismo no Brasil, e que – já que não deixam – o jeito é tentar, não tem outro jeito que não seja desistir, e eu, sinceramente, acredito que não está na hora de desistir." (republicado em Gaspari, Hollanda e Venturi, 2000, p. 253).

³⁷ Ao tratar da verdadeira "síndrome de prisão" que acomete a literatura nos anos 70, comenta Flora Süssekind (2004, p. 71-2): "É perigoso acostumar-se à prisão, alertava Torquato em 1970." "No seu caso, de não conseguir mais viver lá fora, de não conseguir mais escolher ao invés de receber ordens."

³⁸ Letra reproduzida do livro *Torquátalia*, citado acima. Consta a data, 1971, e o arranjo musical, de Carlos Pinto. Gravada por Gilberto Gil, no disco *Cidade de Salvador*, de 1973. Tocada com violão elétrico, e cantada de forma despojada e lenta característica de certa bossa nova. Na versão cantada, há uma pequena alteração na letra, no final: "Todo dia é mais dia/ Menos dia é dia D" – certamente devida à exigência rítmica.

³⁹ O pesquisador compara "Todo dia é dia D" com outra letra de canção também de 1971, "Três da madrugada", na qual o sujeito lírico caminha pela rua "que não tem mais fim", e nela nada encontra de acolhedor: "esta cidade

me mata/ de saudade/ é sempre assim.../ triste madrugada/ tudo é nada/ minha alegria cansada/ e a mão fria gelada/ toca bem de leve em mim”... em completo contraste com o acento vitorioso de “Mamãe Coragem” (2010, pp. 90-93).

⁴⁰ Estas expressões eram emblemáticas para Torquato, pois as reencontramos em seus poemas visuais da *Navilouca*.

⁴¹ Esse procedimento derivou do contato com a poesia concreta, como também se nota na apropriação do “poemóble” de Augusto de Campos, “Linguaviagem” (1967-1970) e de “cicatristeza”, publicado em *Equívocabulos* (1970).

⁴² Reproduzido no livro de Toninho Vaz (2005), p. 200.