

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Vitor Hugo Abranche de Oliveira

***VOCÊ OLHA NOS MEUS OLHOS E NÃO VÊ NADA / É ASSIM
MESMO QUE EU QUERO SER OLHADO –
TRAJETÓRIA E MARGINALIDADE NA OBRA MUSICAL DE
TORQUATO NETO***

Goiânia, fevereiro de 2011.

Vitor Hugo Abranche de Oliveira

***VOCÊ OLHA NOS MEUS OLHOS E NÃO VÊ NADA / É ASSIM
MESMO QUE EU QUERO SER OLHADO –
TRAJETÓRIA E MARGINALIDADE NA OBRA MUSICAL DE
TORQUATO NETO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Faculdade de História, da Universidade Federal de Goiás, como requisito para a obtenção do Título de Mestre em História. Área de Concentração: Culturas, Fronteiras e Identidades. Linha de Pesquisa: Sertão, Regionalidades e Projetos de Integração.

Orientadora:

Profa. Dra. Maria Amélia Garcia de Alencar.

Goiânia, fevereiro de 2011.

Vitor Hugo Abranche de Oliveira

***VOCÊ OLHA NOS MEUS OLHOS E NÃO VÊ NADA / É ASSIM
MESMO QUE EU QUERO SER OLHADO –
TRAJETÓRIA E MARGINALIDADE NA OBRA MUSICAL DE
TORQUATO NETO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Faculdade de História, da Universidade Federal de Goiás, como requisito para a obtenção do Título de Mestre em História. Área de Concentração: Culturas, Fronteiras e Identidades. Linha de Pesquisa: Sertão, Regionalidades e Projetos de Integração.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Maria Amélia Garcia de Alencar

Prof. Dra. Eleonora Zicari Costa de Brito

Prof. Dr. Carlos Oiti Berbert Junior

Goiânia, 18 de fevereiro de 2011.

In Memoriam

Carlos Magno de Oliveira, meu pai, a quem devo
cada letra desse trabalho e da minha vida.

Agradecimentos

À professora Maria Amélia Garcia de Alencar por suas ajudas na pesquisa do documento-canção; pelo estímulo, crítica e eterna paciência que comigo teve ao longo deste caminho.

Ao professor Luís Sérgio Duarte (Serginho), ao professor Marlon Salomon e ao professor Carlos Oiti, pela pronta disposição a nos incentivar na pesquisa e no prazer de estudar História. A todo o corpo docente da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás.

Aos companheiros de batalha Victor Creti, Laura de Oliveira, Claudio Fernandes Ribeiro, Josias Freire, Sariza Caetano, Dermival Júnior, Daniele Maia, Diego de Moraes, Luana Neres e Virgínia Rezende por tantos anos de amizade sincera.

Aos companheiros Mácio Luppi, Sheila Cristina Luppi, Urtzi Luppi e Guilherme Pereira pela generosidade e tantos momentos agradáveis.

Aos camaradas Thiago Túrcio Ladeira, Mariana Diniz, André Luis Garcia Nogueira (Sapão) e Renata Nogueira, pelos conselhos, pelo companheirismo e por nunca desistir de tentar me entender.

Aos colegas Valnete, Rodrigo Sousa, Gilsimar, Gustavo e Luiz Alberto pelo apoio logístico.

À minha família Mara Carla, Marcos Okyama, Lucas Okyama e à minha mãe, Jussara Abranches de Oliveira.

Meu mais sincero obrigado.

Resumo

Este trabalho investiga a relação do poeta-letrista Torquato Neto com seu tempo especificamente através de suas composições musicais. Preza-se pelo questionamento dos significados das canções de acordo com o contexto no qual o poeta esteve inserido – principalmente entre os anos de 1967 a 72, quando desenvolveu suas principais produções. Investigamos, por um lado, os aspectos biográficos de Torquato Neto e, por outro, os movimentos culturais na época em que desenvolveu seu trabalho. Através da análise musical propomos uma interpretação conjuntural dos significados, entendendo a interdependência dos fatores históricos que incidem sobre a arte.

Palavras chave: Torquato Neto, marginalidade, tropicalismo, música.

Resumé

Cet travail étudie la relation du poète Torquato Neto dans leur temps en particulier à travers de ses compositions musicales. Il est apprécié en interrogeant le sens des chansons en fonction du contexte dans lequel le poète a participé – principalement entre les années 1967-72, quand il a développé ses productions majeures. Nous étudions, en premier lieu, les aspects biographiques de Torquato Neto et, d'autre part, les mouvements culturels à l'époque où il a développé son travail. Grâce à l'analyse musicale, nous proposons une interprétation conjecturale de la signification, la compréhension de l'interdépendance des facteurs historiques qui ont trait à l'art.

Mots-clés: Torquato Neto, la marginalité, le tropicalismo, la musique.

SUMÁRIO

Introdução	9
Capítulo 1 – Quem foi Torquato Neto?	15
1.1 Pressupostos teórico-metodológicos da pesquisa biográfica	15
1.2 O cenário das décadas do pós-guerra e o jovem Torquato Neto	24
Capítulo 2 – A necessidade da marginalidade em Torquato Neto	46
2.1 Marginalidade Artística e suas características no Brasil	47
2.2 Marginalidade Poética em Torquato Neto	69
2.3 Da relação entre Torquato Neto e a música	72
Capítulo 3 – Musicalidade e Marginalidade – A estética marginal nas composições de Torquato Neto	78
3.1 Aspectos gerais das composições de Torquato	82
3.2 Das composições de Torquato na fase tropicalista	85
3.3 Das composições de Torquato na fase pós-tropicalista	106
Conclusão	118
Referências bibliográficas	124
Sítios consultados na internet.....	129
Referências Fonográficas	130

Introdução

Seria possível mensurar a amplitude de uma obra musical? A partir de que ponto constituir-se-ia um aparato estético capaz de distinguir determinado artista dos seus contemporâneos? Seria a partir de uma só música? Ou seria necessária uma obra tão numerosa que se mostrasse “completa” dentro de sua proposta? Ou, de forma menos quantitativa e mais qualitativa, quais parâmetros artísticos poderiam ser seguidos na procura da “qualidade” de determinada obra musical? Em suma, o que faz algumas obras serem efêmeras e outras eternas?

A primeira e mais tentadora resposta estaria nas definições estéticas d'*o que é arte*: invenção, criatividade, originalidade ou, talvez, singularidade. Mas pode-se absolutizar esses valores, tomando-os por a-históricos ou a-temporais? Cremos que não. Para entendermos a arte em sua complexidade, não podemos negligenciar um viés importante: o fato de que ela depende de *alguém* que seja proporcionalmente inventivo, criativo, original e singular. A arte pode ganhar em interpretação quando é publicada mas, pelo menos em certa medida, o *artista* é o ponto importante de medida da sua obra por ser seu ponto de partida.

Uma investigação sobre a pessoa por trás da obra, no intuito de alcançar maior profundidade histórica acerca do artista, é necessária na medida em que nos ajuda a interpretar sua obra. É possível então iniciarmos nossa resposta transcendendo às ideias de quantidade ou qualidade. Esses dois parâmetros não nos ajudam a entender *como* um artista se torna criativo e inventivo. É preciso desconstruí-lo para depois reconstruí-lo. É necessário, por exemplo, estarmos atentos ao ser humano por trás da obra quando nos deparamos com o fato de Rimbaud ter parado de escrever aos dezenove anos deixando *Uma temporada no inferno* como sua obra-prima entre outros trabalhos de igual qualidade (WHITE, 2010). Da mesma forma, não podemos crer que é possível compreender *toda* a obra de Chico Buarque somente elegendo a música *Cálice* por seu viés político, já que existem tantas outras canções que exploram diferentes vertentes desse mesmo artista – facetas diversas de uma mesma pessoa e de uma mesma arte. Esse trabalho direciona-se à compreensão da música a partir de sua criação problematizando, dessa forma, o compositor enquanto ator histórico.

Nossas investigações apontam para a problematização da música enquanto

documento histórico. A partir das especificidades de seu discurso, que é diferente das outras formas de expressão artística, podemos alcançar pontos do passado que não estão acessíveis nas outras formas documentais. As expressões sonoras, articuladas com as letras das canções, revelam identidades e valores culturais, sejam eles individuais ou coletivos. Essa característica é acentuada especialmente no Brasil, país onde a produção musical é ampla, e ainda mais enfaticamente na década de 1960/70, quando o torniquete do aparelho ditatorial apertou com mais força as produções culturais e quando, em contra-partida, as músicas responderam com mais veemência às forças de censura. O apelo popular ganha na música um porta-voz crítico importante contra o regime militar e os principais compositores e cantores ajudaram a marcar esse tempo como um dos maiores momentos de manifestações culturais do nosso país.

Ao lado da busca da compreensão do passado através da música, aliado a um período histórico de grande apelo ao discurso musical como forma de alcance popular, procuramos um artista que possuísse uma obra musical que proporcionasse uma *articulação lógica* entre suas músicas mas que, ao mesmo tempo, nos fornecesse condições para investigação dos aspectos que o influenciaram nas composições assim como dos outros campos de atuação artística. Foi necessária a escolha de um artista que dispusesse desse aparato de recursos que nos auxiliasse na interpretação dos sentidos musicais utilizados.

Esse trabalho é uma tentativa de abordagem histórica especificamente a partir das canções compostas por Torquato Neto. Cineasta, poeta, letrista, compositor, jornalista e *tropicalista*, esse piauiense nascido em 1944 transferiu-se ainda adolescente para Salvador e em seguida para o Rio de Janeiro. Participou de movimentos culturais importantes de sua época e foi um dos organizadores da Tropicália. Sofreu repressões da ditadura militar e retirou-se do país poucos dias antes do AI-5. Conheceu Jimi Hendrix, John Lennon e Yoko Ono. Retornou, teve depressão, esteve internado em diversas clínicas psiquiátricas e cometeu suicídio em 1972.

Mas sua obra não morreu consigo. Alguns meses após sua morte, sua esposa Ana e seu amigo Wally Salomão lançaram um livro, *Torquato Neto – Os últimos dias de paupéria*, compilando sua obra musical, jornalística e poética. Torquato aparece em seguida em música de Sérgio Sampaio, *Que Loucura*, na qual Sampaio descreve a situação sem saída que é estar

em um hospício (SAMPAIO, 1976). Em seguida, aparece como o *menino infeliz* da canção *Cajuína* (VELOSO, 1979), composta por Caetano Veloso em homenagem ao pai de Torquato. Sua principal biografia foi escrita por Toninho Vaz, e lançada em 2005. Mesmo após sua morte, é regrado ainda inúmeras vezes por artistas de tradições musicais diferentes como Jards Macalé, Titãs, Zeca Baleiro e Raimundo Fagner.

Mesmo sabendo do risco que é lançar-se ao terreno escorregadio da interpretação artística, optamos pelo risco dessa empreitada e pela certeza que a música é um documento fidedigno na construção histórica. Compreender as canções de Torquato Neto exige um esforço no sentido de adentrarmos nas diversas faces de sua *persona* artística. Isso porque ele não segue um caminho linear nem é o inaugurador de nenhuma nova corrente artística. Mas suas canções possuem a marca de um tempo quando a poesia fundiu-se com as artes plásticas, quando as imagens apareciam como sugestão dentro das músicas, quando o cotidiano era trazido para as artes dentro de expressões diferentes. Ao mesmo tempo, o artista manifesta sua singularidade quando afasta-se esteticamente do *tropicalismo*, preferindo seguir o caminho da poesia marginal.

Dessa forma, a não linearidade de Torquato, sua identidade fragmentada e estilizada, torna-se não só uma marca pessoal como também o faz um herdeiro de seu tempo. A pessoa por trás do menino que espreita a casa em *Deus vos salve a casa santa*, que, otimista, despede-se da mãe em *Mamãe, coragem*, é a mesma por trás do homem triste que relembra as brincadeiras na música *A Rua*, que todos os dias espera, de janela aberta, a morte vir lhe buscar em *Todo dia é dia D*. O Torquato, que é um viajante, descobridor do Brasil em *Geléia Geral*, é o mesmo Torquato que desafina o coro dos contentes em *Let's Play That*, e que por fim isola-se e despede-se em *Três da Madrugada* e em *Pra dizer adeus*. É a mesma pessoa em momentos artísticos diferentes. Como entender tais mudanças senão por um viés histórico? Como explicar também as temáticas da poesia marginal que nunca são abandonadas, desde a primeira até a última música?

Os versos que escolhemos para título do nosso trabalho talvez nos deem uma pista (irônica, é verdade, mas reflete bem a personalidade do artista) de qual caminho devemos partir para a análise de sua obra: *Você olha nos meus olhos e não vê nada / é assim mesmo que eu quero ser olhado*. Esses versos da primeira canção composta e gravada de Torquato, *Ai*

de mim, Copacabana mostram que, ao mesmo tempo em que se nega como um artista “visível”, compreensível e óbvio à primeira vista, contraria com sarcasmo o ditado popular *os olhos são o espelho da alma*. Propõe ao leitor/ouvinte que não se baseie apenas nas primeiras impressões para ler ou ouvir sua obra; ao contrário, instiga a leitura para quem deseje conhecê-lo.

Na nossa opinião, a valorização e o reconhecimento de uma figura não se dá pela repetição dos seus feitos. Não é esse o objetivo desse trabalho e tampouco essa é a função da história. Nossa ideia é a procura de uma nova perspectiva acerca do objeto musical e o personagem que escolhemos nos propicia um terreno fértil para essas indagações.

Pensando nisso, e ainda na questão da música ser um documento relativamente novo para a história, pensamos em um roteiro que considerasse tanto os aspectos internos do compositor quanto as decorrências externas a ele, sem deixar de atentar para o fato de que essas duas categorias, interno e externo, são por si só problemáticas, uma vez que a formação individual se dá na interação entre o compositor e a realidade que o cerca. Pensamos então que a música, sendo uma produção, pode ser encarada como projeção dos pensamentos individuais em direção ao público, ao mesmo tempo em que os símbolos escolhidos nas músicas só são inteligíveis para o público porque o compositor possui uma linguagem compartilhada com esse público.

O roteiro escolhido é, por um lado, desenvolvido para teoricamente prepararmos o terreno para abordarmos a música, o objeto central da pesquisa. Por outro lado, é também uma tentativa de sistematização da pesquisa de história-e-música, uma experiência de roteiro que nos levará a resultados ainda desconhecidos, os quais pretendemos abordar na conclusão do texto.

Dessa forma, no primeiro capítulo desenvolveremos os aspectos biográficos de Torquato Neto. Nossa principal fonte, neste momento, será a obra escrita pelo jornalista Toninho Vaz, *Pra mim chega: a biografia de Torquato Neto*, a qual procuraremos relacionar com as outras fontes que nos proporcionam esclarecimentos acerca da vida do poeta.

Porém, a estrutura que escolhemos para elaborar esse estudo passa pela problematização de *como* estudar biograficamente um artista. Entendemos que é necessário

diferenciar os dados biográficos quando são diferentes as características profissionais do biografado. Isso porque as experiências têm peso diferente conforme sua área de atuação: um mesmo evento tem significado diverso quando o personagem é, por exemplo, um operário, um militar, um político ou um poeta. A forma como cada um assimila determinado fato é fruto de seus valores e de suas características pessoais. Devemos, portanto, investigar como, na condição de artista, são pesadas as experiências vividas, para depois buscarmos, na história biográfica de Torquato Neto, alguns indícios que nos respondam a questionamentos acerca dos significados de suas músicas. Nesse momento, nos será muito útil, entre outras, as obras escritas sobre Torquato e sobre a Tropicália, como *Verdade Tropical*, de Caetano Veloso (2008), a compilação *Torquato Neto ou a carne seca é servida*, de K. Kruel (2008), e ainda a obra póstuma *Torquato Neto – Os últimos dias de paupéria* (1982).

No segundo capítulo, procuraremos elaborar, num primeiro momento, uma reflexão acerca dos espaços culturais dos quais Torquato Neto participou, enfocando como sua produção transita da contracultura para a marginalidade. É preciso ter em vista a historicidade desses movimentos, quais são seus pressupostos filosóficos, suas propostas estético-ideológicas e seus mecanismos de inserção social. Acreditamos que é necessária uma investigação sobre as influências que precederam a Tropicália para entendermos sua proposta. Nessa investigação, devem nos auxiliar os textos que mostram a trajetória da *antropofagia* enquanto estética desde a segunda metade do século XIX, passando pela Semana de Arte Moderna de 1922, até o advento do Movimento Tropicalista. Os principais autores que poderão nos auxiliar nessa etapa são Max Stirner (como um dos precursores da *antropofagia*), Oswald de Andrade (através das reflexões sobre a Semana de 22, o Manifesto Antropofágico) e Augusto de Campos (como essas influências foram trazidas para a proposta da Tropicália).

Num segundo momento desse capítulo, procuraremos investigar as características específicas da *poesia marginal* e como elas influenciaram a obra de Torquato Neto. Aqui faz-se necessário destacar a questão do uso poético do cotidiano, do isolamento, da depressão, da noite e do suicídio. O embasamento para pensarmos esse problema se dará principalmente a partir dos autores Michel De Certeau (na problematização do cotidiano), e Walter Benjamin (na questão da inventividade artística). Por fim, esperamos fazer uma breve introdução sobre a relação de Torquato Neto com as músicas e sobre as especificidades do processo de composição. Para tanto, abordaremos os textos de Howard S. Becker e de José Miguel Wisnik

para analisarmos a questão do *outsider* e do isolamento do compositor. Tanto no primeiro quanto no segundo momento desse capítulo, as obras de Torquato Neto em seu viés poético, jornalístico e de artista plástico aparecerão como fonte para diálogo com os textos lidos.

No último capítulo serão abordadas especificamente as músicas compostas por Torquato Neto. Na primeira parte do capítulo nos ateremos a uma pequena introdução sobre a pesquisa de *história e música*, como forma de introdução teórica à abordagem da música enquanto fonte repleta de significados históricos. Aqui nos serão úteis as leituras de Marcos Napolitano e José Geraldo Vinci de Moraes. Na segunda parte entraremos na análise de doze de suas composições, divididas em uma primeira fase tropicalista e em uma segunda fase pós-tropicalista. Nesse momento, as músicas serão abordadas através de uma escuta atenta, que não hierarquize previamente qualquer aspecto musical em detrimento do outro, ou seja, procuraremos valorizar as composições não apenas através da análise de um ou de outro aspecto musical ou contextual; a proposta é relacioná-los, na tentativa de identificarmos os significados que as palavras e os sons adquirem em cada música.

Nesse momento, nossas fontes de pesquisa serão divididas em duas partes: principais e auxiliares. As fontes principais serão as obras musicais de Torquato Neto, gravadas por diversos intérpretes, mas disponível a partir de gravações em discos de 33 rpm (rotações por minuto), faixas de disco compacto (cd) ou mídias digitais. As fontes auxiliares constituem todo o corpo documentário reunido sobre Torquato Neto. Serão usados tanto sua produção jornalística e poética como estudos reunidos sobre sua obra. Nossa intenção, ao tratar essas fontes como auxiliares, é identificar os símbolos que posteriormente encontram-se nas canções de Torquato Neto.

Nossa análise, portanto, parte de pressupostos históricos que se colocam tanto internamente (nos aspectos biográficos no capítulo 1) quanto externamente (nas propostas estéticas no capítulo 2) ao compositor, para entendermos o sentido das suas canções. Dessa forma, esperamos responder às questões sobre quais são os aspectos da contracultura e da poesia marginal que podemos encontrar nas composições musicais de Torquato Neto e como essas influências são assimiladas e utilizadas por ele.

Capítulo 1

Quem foi Torquato Neto?

*com tantos lite-ratos dando sopa
se vendendo por um lugar ao sol
você deu as costas ao lugar e ao sol*
Augusto de Campos – “Como é, Torquato”¹

Um estudo a respeito de um agente histórico passa inevitavelmente pelo caminho do exame da vida e obra desse personagem, antes da análise pura dos documentos selecionados. Isso porque é necessária a localização tempo-espacial desse personagem para um posterior levantamento de indagações sobre suas ações. Este capítulo propõe um breve estudo biográfico a respeito da vida e obra de Torquato Neto. Acreditamos que os documentos acerca da vida do poeta nos ofereçam pistas que poderemos percorrer com segurança quando da investigação de seus recursos poéticos. Tanto nos grandes acontecimentos como nas pequenas eventualidades da sua vida, esperamos encontrar pressupostos utilizados pelo poeta que nos apontem soluções para a interpretação de sua obra.

Atentos, porém, à toda crítica que uma pesquisa biográfica possa suscitar, lançaremos mão de alguns referenciais sólidos a respeito da escrita biográfica na composição do conhecimento científico da história.

1.1 - Pressupostos teórico-metodológicos da pesquisa biográfica

Pierre Bourdieu (1996) abre espaço para a crítica à biografia descrevendo o quanto esta se detém na perspectiva de *sentido* que a vida do personagem investigado adquire quando narrado. Segundo o autor, biografar é dar um sentido coeso a algo que nem sempre possui significado, coerência ou direção. A célebre frase de Malraux, “A tragédia da morte consiste em que ela transforma a vida em destino”² (MALRAUX, 1937, p. 646) evidencia este problema da tomada de uma vida como um conjunto logicamente trágico, deixando de lado os inúmeros e relevantes caminhos (e descaminhos) da construção da existência de determinada pessoa, se é que é possível matizar uma vida no papel impresso da história. Expõe também o problema de determinadas narrativas biográficas, que direcionam o que é vivo para o

¹ in SALOMÃO, W., DUARTE, A.M, 1982, p. 5

² Tradução minha.

inevitável caminho da morte. A impossibilidade da apreensão de todos os fatos que constituem esta existência que, ocasionalmente, emergindo de eventos relevantes, rompessem com esse “conjunto lógico” destinado, parece agravar ainda mais o problema da inviabilidade da biografia. Por isso, Bourdieu alerta o historiador para a chamada “ilusão biográfica”, ou seja, a desconfiança que ele precisa ter ao investigar a história através de biografias, pois o sentido que o biógrafo dá ao seu texto é uma “criação artificial” (BOURDIEU, 1996, p. 185). Ao singularizar o biografado em torno de uma identidade nominal, uma linearidade temporal, a biografia estaria fadada a descrever um ser constante em si, unificado, desconhecendo todas as discontinuidades sociais que, historicamente existentes porém não relatadas na biografia, seriam responsáveis também pela construção do indivíduo. Para Bourdieu, portanto, o biógrafo “esquece” de determinados fatos em prol de seu projeto em caracterizar de uma ou de outra forma o biografado.

Ao tratar da vida de Torquato Neto e de como se formou em sua personalidade a ideia de marginalidade artística, manifestada na música, não poderíamos ficar indiferentes à essa crítica, pois precisamos estar atentos às diretrizes que norteiam nossa narrativa, tanto em relação ao personagem escolhido quanto às características de nossa análise. Segundo Monteiro (2000), os aspectos biográficos de Torquato não só complementam o conhecimento acerca da relação de incompletude que norteia tanto sua vida quanto sua obra, de como ele se tornou um mito da marginalidade no Brasil, como estabelecem no leitor a relação de aspectos que estão dentro e fora do poeta: “Tudo o que sabemos sobre o autor de um poema, ou tudo que deixamos de saber sobre ele, compromete nossa leitura desse mesmo poema” (MONTEIRO, 2000, p. 25). Apesar da análise de Monteiro estar ligada ao poeta Torquato Neto numa ampliação do termo poeta (considerando todas as atividades culturais desenvolvidas por ele e a vivência enquanto poeta), gostaríamos de, por hora e em função do objetivo da nossa pesquisa, estender essa perspectiva para o campo musical: os conhecimentos que temos ou deixamos de ter, influenciam diretamente na nossa interpretação musical.

Na busca de domínio de algumas técnicas da narrativa acerca da vida de uma pessoa, analisaremos aqui brevemente a questão do aspecto biográfico e de como ele atuará em nosso trabalho. Na introdução do livro *A História Nova*, Jacques Le Goff chamou a retomada da biografia de a “mais consensual” dentre os gêneros documentais que, a partir do

trabalho da Escola dos Annales no séc. XX, ganharam espaço na ciência histórica (LE GOFF, 1990, p. 9). Para explicar esse fato, tomamos o trabalho de François Dosse (2009) sobre o caráter científico que a biografia adquiriu no século XX, considerando toda sua história desde a antiguidade.

Nesse trabalho de exegese do gênero biográfico, Dosse explica que as biografias, a partir da antiguidade grega, foram sinônimos de trabalhos feitos para influenciar moralmente o leitor, exibindo a trajetória de uma personagem através de suas virtudes, de seus bons atos nos momentos difíceis e de como, dentro do contexto da política ou da guerra, ou seja, em situações adversas, a virtuosidade fez com que o *herói* se sobressaísse. Esse modelo permanecerá na Idade Média, mas agora o herói não será mais o político ou o militar, mas o homem santo ou o cavaleiro.

No caso do santo, as biografias, chamadas *hagiografias*, procuravam mostrar a constância do personagem, seu caráter beatificado era um pressuposto que antecedia a narrativa, ou seja, sua existência (e de seus milagres, principalmente) não poderia ser contestada. Por outro lado, as biografias de cavaleiros marcavam a descrição de grandes feitos, permeados de valores aristocráticos como honra, coragem, bravura. Esses dois estilos se diferenciam na característica de recepção do público: se, por um lado, o santo tinha atitudes que deveriam ser seguidas, a partir do sacrifício, na busca de uma recompensa pós-morte, nas narrativas cavaleirescas era deixado claro que a nobreza era a fonte das virtudes heroicas. Dosse demonstra, com esse fato, uma das formas de manutenção da ordem social na Idade Média: a promessa de recompensa após a morte e, ao mesmo tempo, o respeito à elite aristocrática. Mesmo com a unificação dos estados nacionais e a entrada da figura do rei, esse cenário não muda muito. Pelo contrário, a presença do biógrafo oficial do rei só fez aumentar mais a distância entre biografado e público pela característica de infalibilidade real.

Dosse explica que essas formas de biografia, na Idade Antiga e na Idade Média, mostram a característica da chamada *historia magistra vitae* (a história como mestra da vida), ou seja, a crença que as atitudes corretas dos grandes personagens poderiam nortear as atitudes das pessoas, ensinando-as a tomar as atitudes corretas. O Iluminismo, no séc. XVIII, viria mudar esse estilo, primeiro estabelecendo novos personagens – não mais o guerreiro, mas o homem comum, origem dos valores, ou o homem das letras, o intelectual –, e segundo,

instituindo novas análises, não mais centralizando as virtudes do personagem, mas entendendo-o como um ser social, protagonista sim, mas lutando contra os revezes histórico-culturais que seu tempo lhe impunha. O herói não é mais divinizado, imaculado, porém secularizado, transformado em homem de sacrifício, de renúncia em função de seu povo.

No entanto, apesar de grande apreço popular, segundo Dosse, a biografia é um gênero que precisava conviver com o desdém dentro da história de viés positivista, pois acreditava-se que a história deveria ocupar-se dos acontecimentos de uma sociedade ou de uma nação, e não com as desventuras e idiossincrasias de uma única vida. A biografia sempre incomodou a história, pois também é uma forma de investigar o passado, mas com outro enfoque.

De acordo com Dosse, no início do séc. XX, temos uma virada importante para a revalorização da biografia: a Escola dos Annales institui a chamada história-problema dentro da ciência histórica, ou seja, seria possível problematizar a escrita biográfica, questioná-la tanto do ponto de vista do historiador, que a toma como objeto para sua pesquisa, como do ponto de vista do biógrafo, que terá base para a escrita de uma biografia como análise de um problema central a partir de um personagem. A biografia não é mais edificante, mestra, com esperanças de progresso e futuro, mas oportunidade de investigação a partir de conceitos sociológicos, históricos, econômicos, linguísticos, psicológicos e filosóficos. Começam também a ser relativizadas as características de causa e efeito nas ações dos personagens, trazendo para o leitor não mais aquele herói centrado, idealizado, mas alguém pluralizado, não estático e até, em alguns casos, contestável.

Para Dosse, no séc. XX, entramos na chamada *idade hermenêutica* das biografias, onde é possível uma interpretação heterogênea de um mesmo biografado, ganhando um caráter reflexivo. Uma das problematizações possíveis é o questionamento dos pressupostos utilizados pelos biógrafos, pois a biografia pressuporia também a auto-biografia, ou seja, a projeção dos valores do biógrafo na determinação da narrativa. Porém, ao contrário da análise de Bourdieu, Dosse, através de Schwartz, mostra que essa é uma característica inerente à narrativa, sendo inseparável o narrador da narrativa, e até enriquecendo a análise quando dispomos de mecanismos para problematizar o narrador:

o registro biográfico no sentido amplo é um registro mais limitado, o dos “efeitos biográficos”, na acepção em que são criticados por Bourdieu e remetem a um “eu”, a uma intencionalidade sólida, todo-poderosa (...) Schwartz já não acompanha Bourdieu nessa generalização abusiva e desqualificadora. Ao contrário, faz valer outras funções, formas e modulações do registro biográfico. Tomando como exemplo relatos de vida que induzem um certo tipo de teatralidade, considera-os uma espécie de “catarse” entrecortada de rupturas e incertezas. (DOSSE, 2009. p 211).

Segundo Dosse, a história, em conjunto com as outras ciências sociais, sob diferentes ângulos, serão responsáveis pela retomada da biografia como objeto de crítica. A sociologia procurou analisar o indivíduo e o ambiente, problematizando os fenômenos urbanos; a psicologia investigou as relações entre os traumas e os acontecimentos exteriores ao indivíduo. A antropologia procurou enxergar as noções estruturais de cultura, marcadas na individualidade do biografado. Atenta a essas análises, a história reviu suas abordagens, incorporando novas categorias de pensamento à análise biográfica, como a história das mentalidades ou a história do tempo presente. Em primeiro lugar, revalorizando as fontes orais como documentos igualmente importantes na construção da narrativa. Em segundo, abrindo caminho para a expressão da individualidade: ao invés de procurar a coletividade para entender o social, a ideia agora é entender como, *no indivíduo*, manifestam-se as estruturas de pensamento social e coletivo. Como o indivíduo dialoga com os valores exteriores a ele. Dosse explica que essa abordagem é possível a partir dos estudos de Carlo Ginzburg sobre a micro-história, pois é possível pesquisar *como* o indivíduo representa as características mais significativas da realidade.

É preciso, no entanto, tomar cuidado com esse salto qualitativo entre o singular e o plural. Não é qualquer exemplo que levará à resposta de identificação social global, mas por outro lado, ajuda sempre a compreender as “singularidades do percurso” (DOSSE, 2009, p. 270). Na nossa opinião, também é necessário entender que o indivíduo nunca será um representante “autêntico” da realidade analisada, sendo sempre uma parte do todo, mas não contendo a totalidade em si, pois isso excluiria uma realidade infinita não analisada. Também é importante não tomarmos a realidade como estática, analisando o personagem como parte de um todo que possa ser determinado apenas a partir do “aparelhamento mental de sua época” (DOSSE, 2009, p. 215). Segundo Dosse, esse foi o modelo adotado por Lucien Febvre, a partir de uma perspectiva estruturalista da realidade, com base na percepção da realidade por parte do biografado através da linguística, dos conceitos e da afetividade do

personagem, que determinariam sua forma de sentir e também de pensar a realidade. Esse modelo é importante para que se evitem os anacronismos, pois possibilita pensar a partir dos pressupostos contextuais do personagem. Mas, ao contrário, é preciso também considerar a individualidade frente à coletividade, pois é a partir do momento em que o biografado opõe-se a determinados valores de sua época que constitui sua unicidade frente ao mundo. No tema aqui proposto, mesmo examinando seu contexto, é preciso considerar as opiniões de Torquato para entendermos a sua participação e sua impressão do mundo, pois é isso que o constitui como único para nós. É necessário aqui um breve exame do caráter artístico dentro da produção biográfica.

Nesta forma de abordagem, Norbert Elias contribui muito para nossa pesquisa. Em seu trabalho biográfico sobre Wolfgang Amadeus Mozart, Elias (1995) não se abstém em nenhum momento de problematizar o artista, nunca o considerando absoluto sobre a arte da música, como faziam as biografias heroicas. A crítica de Pierre Bourdieu às biografias nos parece muito mais aplicável aos trabalhos heroicos e hagiográficos do que a esse trabalho de Norbert Elias.

Nesta biografia, a capacidade de Mozart em transformar sentimentos em linguagem – musical, no caso –, de uma forma a ser compreendida socialmente (esse é o conceito de obra de arte para Norbert Elias), é vista como um dom que fora devidamente canalizado e incentivado, primeiro pela educação musical rígida e persistente do pai, depois por um esforço em constituir sua identidade frente aos padrões sociais e musicais da época.

Dosse explica que, na maioria das vezes, a biografia a respeito de um artista foi uma intenção de entender e estabelecer uma dimensão explicativa sobre como constituiu-se a sua grandeza (novamente a ocorrência da concepção da ciência da história como *historia magistra*, pois se procurava a origem da capacidade artística na pretensão de entendê-la e poder reproduzir posteriormente o talento artístico didaticamente, ou seja, uma ideia pedagógica de se obter os mesmos resultados através da educação de outras pessoas). Somente aos poucos, em decorrência do mesmo processo que descrevemos acima sobre descentralização dos heróis e dos santos, a figura do artista em prol da ênfase na construção social tornou-se uma problematização (DOSSE, 2009, p. 184).

Norbert Elias explica que a balança não pode pender nem para a genialidade incontestável do artista, nem para a simplificação de resultado através da estruturação social (como vimos na visão de Febvre). Segundo o autor, Mozart precisa ser entendido conforme as circunstâncias de sua época, as condições sua vida privada e também de sua capacidade: o jovem Wolfgang mostrava-se com talentos não só para a música, mas tinha a capacidade de se entregar a determinadas áreas conforme era seu interesse, como quando, ao se interessar por aritmética, pôs-se a fazer tantos cálculos que rabiscou as paredes da casa. É bem provável que o fato de ter se tornado músico tenha mais a ver com a formação musical de seu pai e da sua educação rígida na área (Mozart nunca frequentou a escola, sendo educado pelo pai paralelamente aos estudos musicais), do que com uma capacidade inata. Na nossa opinião, isso de forma alguma denigre a imagem de músico excepcional, pelo contrário: o fato de não ter nascido com uma capacidade divinatória de fazer música enaltece o esforço de incontáveis horas de dedicação diárias. É, em parte, fazer justiça a Mozart e seu pai, creditar sua genialidade ao incansável trabalho e não a uma suposta sorte de ter nascido capaz de fazer aquilo que fez.

Segundo Elias, é preciso uma abordagem específica do contexto do artista para entender os pressupostos que o levaram a construir sua obra e, posteriormente, na miséria, apesar de não ter optado pelo suicídio, ter desistido de viver aos 35 anos. Para Elias, as categorias sociais científicas tendem a generalizar as relações e as situações, mecanizando a visão que temos de alguns processos sociais (ELIAS, 1995, p. 28), por isso não dão conta de casos específicos como o de Mozart.

O trabalho de Elias tem valor ao mostrar que a *originalidade* de suas obras, marca de sua breve carreira, não nasceu naturalmente, mas da combinação entre talento e circunstâncias de vida. Está ligada, em primeiro lugar, a uma negação do estilo de vida subordinado aos interesses da nobreza que levava em Salzburgo e, em segundo lugar, uma negação da figura paterna, presença controladora e incisiva durante a infância e a adolescência. De origem pequeno-burguesa, Mozart mostrava uma inadequação aos modelos e valores aristocrático-cortesãos daquela época. Elias nos lembra que os músicos eram contratados pelos círculos aristocráticos como serviçais e, constantemente, deveriam ser lembrados de seu lugar espacial e simbólico de subordinação. Aos 21 anos, Mozart tinha consciência de seu talento, mas não poderia viver sob a tutela padronizadora dos ambientes

cortesãos, mesmo que em troca de um salário. Em pleno séc. XVIII, um músico necessitava um salário concedido por um nobre em troca de trabalhos encomendados para agradar às famílias que o contratavam. Isso significava limitar sua arte ao deleite dos ouvidos aristocráticos.

O rompimento de Mozart com esse modelo não se deu bruscamente nem de forma consciente por parte do artista. Elias explica que foi um processo paulatino e lento, de incertezas e dolorosos diálogos de Mozart com o pai pois, naquela época, levar uma vida de “outsider” era um risco financeiro muito grande. Poucos burgueses eram capazes de pagar para ouvir uma obra musical, por isso poucas inovações poderiam ser feitas em função de ouvidos elitistas que estavam interessados apenas em deliciar-se com musicalidades pré-concebidas. Para o biógrafo, o rompimento se deu por sua personalidade e por sua capacidade que transcendia, e muito, as limitações do gosto elitista.

Para explicar esse rompimento, Elias separa a arte da época em duas categorias diferentes: a *arte de artesão* e a *arte de artista*. Por um lado, a arte de artesão era encomendada, patronada, voltada para o consumo do público cortesão específico, numa necessidade narcísica de enxergar-se como nobre, portanto, direcionada a ocasiões sociais onde o prazer estava em ver-se no coletivo aristocrático. Por outro lado, a arte de artista era voltada à interpretação individualizante, a um público anônimo burguês. A carreira desse tipo de arte garantia autonomia de criação, mas, em contrapartida, obrigava o artista ao risco da miséria caso fosse rejeitado pelo público pagante. E essa foi a consequência quando a sociedade vienense voltou as costas a Mozart: a autonomia cobrou seu preço, para depois, postumamente, imortalizar o artista.

Elias defende que é preciso enxergar o processo de ruptura como gradual (ELIAS, 1995, p. 54), sem um objetivo claro por parte do artista. Por isso também, não é possível separar o “homem” do “artista”, como queriam as narrativas biográficas anteriores. De acordo com Elias, entender o dom como uma categoria artística inata é deixar de lado as experiências que constituem a formação do homem, tão importantes quando analisamos os motivos de ruptura e, conseqüentemente, emancipação artística, apontando para a maior preciosidade de Mozart, a originalidade de sua obra. Essa análise nos é extremamente cara do ponto de vista científico, pois faz com que o pesquisador deixe de ser um “adorador de ídolos”, em função

de uma ciência histórica voltada para investigação de determinados documentos artísticos. Em termos de narrativa, são mudanças que muitas vezes parecem sutis, mas são determinantes para a fundamentação da história. Por exemplo: ao tratarmos de um poeta, em biografias que separam o homem do artista, é comum encontrarmos afirmações que, quando dizem respeito ao nascimento físico, afirmam “naquele ano nasceu o poeta”. Ora, quando um bebê nasce, não nasce um poeta, nasce alguém que, anos mais tarde, depois de determinadas experiências e circunstâncias (muitas vezes acidentais), e da forma como ele assimilou-as, tornou-se poeta.

Quando abordamos a vida de Torquato, pretendemos considerar esses pressupostos teóricos. Assim sendo, o roteiro que escolhemos para desenvolver essa pesquisa não visa dar sentido à vida do poeta como forma de “humanizar” o mito de Torquato Neto enquanto artista marginal. Apesar da linearidade temporal que adotaremos daqui por diante na exposição dos fatos concernentes a Torquato e a seu contexto, e também reconhecendo o conservadorismo dessa abordagem, consideramos esse ser um bom caminho para solucionarmos algumas questões que surgirão quando chegarmos à análise da obra musical especificamente. Acreditamos que, no caso da biografia de um letrista, “frear” a narrativa temporal linear quando tratarmos do momento das composições, seja um traço estilístico tão importante quanto inevitável.

Dentro da seleção dos dados que consideramos importantes para nosso trabalho, muito da vida do autor não poderá ser aqui escrita já que, dentro das possibilidades da linguagem, toda narrativa é um duo de seleção/exclusão de partes, por isso os espaços de incertezas inevitavelmente ocorrerão. Também não podemos negar que é impossível abordar a vida de um personagem sem acabar esculpindo-o através da compreensão dos fatos que analisamos.

Escolhemos a inicial exposição de determinados fatores contextuais que marcaram a época do poeta e do cenário musical, seguida dos dados sobre os períodos de vida do autor, recorrendo, quando necessário, às análises de outros autores a respeito de sua vida e obra.³

³ O trabalho de Toninho Vaz, *Pra mim chega – A biografia de Torquato Neto* (2005) foi nosso principal arcabouço de informações sobre o artista. Não obstante, não nos limitaremos a ela nem deixaremos de problematizá-la mais adiante neste trabalho – o que nos possibilita tratar o trabalho mais como fonte do que como referência bibliográfica.

1.2 - O cenário das décadas do pós-guerra e o jovem Torquato Neto

As décadas de 1950/60 foram marcadas por profundas mudanças em todo o planeta. A ressaca das duas guerras mundiais provocou inúmeras transformações nas áreas políticas, econômicas e sociais em todo o mundo. Os blocos econômicos capitalista e socialista dividiam o planeta em dois polos antagônicos enquanto no Brasil, o suicídio de Getúlio Vargas em 1954 e o início do governo de Juscelino Kubitschek, em 1956, marcaram uma fase de abertura do país para as influências estrangeiras. A abertura política do governo JK apontava para novos rumos na política nacional, enquanto a modernização capitalista trazia consigo suas contradições: a continuação e intensificação da marcha para o oeste, a construção de Brasília, a consolidação do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e o início das influências da cultura norte-americana.

No plano da cultura, o mundo conhecia inúmeros movimentos libertários. Nos Estados Unidos a geração *beat* e o *rock'n roll* revolucionavam o comportamento dos jovens. O fim das Guerras Mundiais e o início da Guerra Fria ainda trariam outras influências como a politização da juventude e o início dos movimentos pacifistas em todo o mundo. No Brasil, o fortalecimento das ideias de esquerda do PCB influenciou dezenas de artistas e intelectuais da época, fazendo nascer a chamada arte engajada, onde a preocupação era a exposição nua e crua da imagem do povo, sem a visão romântica e idealizada dos tempos de nacionalismo, tendo como ator principal da trama social o operário em luta contra o poder repressor do sistema (NAPOLITANO, 2006). Os Centros Populares de Cultura (CPCs) e a União Nacional dos Estudantes (UNE) foram responsáveis por grande parte da disseminação dessas ideias. No teatro, a sensação era a encenação do livro de Gianfrancesco Guarnieri, *Eles não usam black-tie*, onde o foco eram os dramas das famílias operárias brasileiras enquanto no cinema, os temas eram o cotidiano, os valores das famílias simples, os dramas urbanos.

Na música, a bossa nova, originada em 1958, era o símbolo de modernização do país. Sua postura era misturar as origens do samba com a influência do jazz norte-americano para obter uma estética mais elaborada das origens nacionais, uma forma de “embelezar” o samba, dando a ele ares de modernidade ao adotar os sofisticados sistemas de escalas e contrapontos do jazz. Essa proposta, por exigir gosto refinado, ficou conhecida por estar direcionada aos jovens da classe média nacional. Autores como José Ramos Tinhorão (1998)

criticaram veementemente essa ideia, pois não representaria o povo, portanto não conseguiria sustentar a identidade nacional. Tinhorão (1998) propõe uma volta radical às origens da classe baixa e sua música para identificação da música nacional, pois os valores morais da classe média, por estar em ascensão desde a proclamação da república, eram os mesmos valores da classe baixa, apenas travestidos de uma pseudo-reformulação.

Após o golpe militar de 1964, nasce um novo estilo de canção: a chamada *música de protesto*. Inspirados nos lemas da Revolução Russa de 1917 e nas ideias dos CPCs, muitas vezes esse tipo de música tinha menos apelo à elaborações complexas, carregando nas letras a força de suas expressões políticas e ideológicas; muitas vezes tornando simples a forma da música como estilo e ferramenta para atingir as massas no objetivo de conscientização política⁴. Arnaldo Contier nos explica esse momento:

Em linhas gerais, a canção de *protesto* aflorou como uma tensão entre o *mundo do artesanato* (produção individual) e a indústria cultural (momento de sua absorção por segmentos do mercado consumidor de discos); ou entre o discurso da dominação (censura + Estado autoritário, que procurava eliminar do mercado canções consideradas subversivas - temas políticos ou amorosos/sexuais) e o discurso sacralizado por setores das esquerdas, em seu matiz ufanista ou de exaltação da canção participante ou entre os partidários de um sectarismo preso à Bossa Nova ou o Tropicalismo, como modelos ligados à modernidade musical. (CONTIER, 1998, p. 13)

A bossa-nova e a canção de protesto não eram as únicas manifestações artísticas musicais. Influenciados pelo *rock'n roll*, chamado pejorativamente de “iê-iê-iê”, o grupo formado principalmente por Roberto Carlos, Wanderléia e Erasmo Carlos, a *jovem guarda*, representava uma juventude inocente e era taxado de alienado pelos músicos politizados. O samba canção, também chamado de samba “abolerado”, marcado por arranjos orquestrados e presença marcante nos bailes e serestas, dominava as rádios nos vozeirões de Ângela Maria e Nelson Gonçalves. Do nordeste, novos valores como o paraibano Geraldo Vandré e o pernambucano Luiz Gonzaga traziam para o eixo Rio-São Paulo uma nova musicalidade, tematizando a dura vida do povo nordestino na luta contra a fome e contra a seca, mas ao mesmo tempo inovando na forma de fazer e apreciar música, mostrando para o sudeste “como se dança o baião” (TEIXEIRA, Humberto e GONZAGA, Luiz, in CHAGAS, 1990, p.19).

⁴ Para ilustrarmos esse fato com um exemplo, basta lembrarmos que “*Para não dizer que não falei das flores*” (VANDRÉ, 1997), de Geraldo Vandré, possui um refrão marcante e apenas dois acordes musicais – uma estratégia de alcance, uma forma de fazer com que a música seja tocada e cantada até mesmo por pessoas que dominem pouco conteúdo de teoria musical.

Aqui se faz necessária uma pausa na nossa narrativa para uma maior reflexão sobre a temática do sertão e do homem sertanejo na música. Desde o lançamento da obra *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, o sertão se tornara um tema recorrente no imaginário popular em todo o Brasil. Essa curiosidade foi retomada na Semana de Arte Moderna de 1922, quando se procuraram as “origens autênticas” do Brasil na cultura folclórica, ainda não marcada pelas influências europeias e norte-americanas. Mas a grande virada no pensamento sobre o sertão se deu com a obra de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: veredas*, de 1956. Segundo Bolle (2004), a narrativa do autor, marcada pelo modo de falar do homem mineiro daquela época, inserindo os mistérios sertanejos, propunha ao leitor “enveredar-se” pelo sertão, ao contrário da visão panorâmica e militar de Euclides da Cunha. Essas observações são necessárias para mais tarde entendermos o que se chamou de “redescoberta do sertão” na segunda metade do século XX e que tanto influenciou os movimentos artísticos no Brasil.

Retomando a questão da cena musical, temos portanto um contexto marcado por diversas produções, influenciadas tanto por tendências estrangeiras como por direcionamentos intelectuais nacionais. É importante, também, lembrarmos que a Segunda Guerra Mundial provocou uma onda de movimentos sociais baseados no questionamento da ordem e do poder.

É nesse contexto de turbulência cultural que nasce Torquato Pereira de Araújo, neto (com vírgula e letra minúscula) em 9 de novembro de 1944, na cidade de Teresina, estado do Piauí. Filho do promotor de justiça Heli da Rocha Nunes e da professora primária Maria Salomé da Cunha Araújo, foi marcado pela educação católica e pelo rigor dos colégios de Teresina. Na infância, consta que leu Castro Alves, Olavo Bilac, Fagundes Varela, Casimiro de Abreu e Camões e destacou-se nas disciplinas de português e redação. Aos quatorze anos começa a ler Machado de Assis e tem sua primeira experiência com música regional: vai assistir a um show de Luiz Gonzaga. Segundo Vaz (2005), tem ainda contato com a literatura de Somerset Maugham e Edgar A. Poe.

Em 1960, aos desesseis anos, muda-se para Salvador, na Bahia, no intuito de desenvolver seus estudos num internato católico. Vai, pela primeira vez, ao Rio de Janeiro quando passa uma temporada no apartamento de João Viana, então vizinho de um certo jovem chamado Jards Macalé com o qual iniciaria uma longa amizade. Naquela época, Macalé já

ouvira Pixinguinha, Ismael Silva, Nelson Cavaquinho, Moreira da Silva, ou seja, a malandragem e o samba de breque.

Na volta à cidade de Salvador, Torquato tem contato com um ambiente em momento de efervescência da arte de vanguarda. Ali estavam Julio Medaglia, Isaac Karabtchevsky, Tom Jobim, Rogério Duarte, Caetano Veloso, Luís Carlos Maciel e Glauber Rocha. Torquato, interessado em cultura, escreve para o jornal escolar e torna-se redator e editorialista dos alunos. Deixa para trás as leituras de Gonçalves Dias e Castro Alves e aproxima-se de Drummond e João Cabral de Melo Neto (interessado em temas como a secura do sertão e os agrestes nordestinos), adotando uma postura de poeta cerebral, introspectivo, passando a participar do centro literário do colégio, chamado Academia Rui Barbosa, onde produz grande número de textos.

Conhece Duda Machado, jovem que, assim como ele, era interessado em poesia, cinema e música. Duda apresentaria Torquato a Caetano Veloso. Conhece também Roberto Sant'ana, primo de Tom Zé, que apresentaria Caetano a Gil. Torquato começa a participar das reuniões na casa de Maria Muniz, onde também se encontravam Tom Zé, Emanuel Araújo, Carlos Falk, Orlando Senna e Perna Fróes. Já no ano de 1961, de Teresina, Torquato recebe a notícia da morte de Maria das Dores, sua babá na infância, e parece ter sentido bastante sua morte, já que ela aparecerá algumas vezes em seus escritos. Em sua ampla gama de poemas, alguns são dedicados à babá.

Maria das Dores
Por que morreste?
Tu não sabias
Que ainda tinhas
Tantas histórias
Pra me contar
Maria das Dores
Por que morreste?
(...)
Sentado, olhando
Teus olhos tristes
Calado, ouvindo
Os lindos casos
Que me embalavam
no meu escuro.
Maria das Dores
Por que morreste?
Inda tão minha

(in VAZ, 2005, p. 36)

Torquato participa das filmagens de *Moleques de Rua* (no elenco Caetano, Alvino Guimarães, Torquato e Duda) enquanto lia *Frutos da Terra* (André Gide), *Cartas a um jovem poeta* (Rainer Maria Rilke), *Macunaíma* de Mario de Andrade, *Menino de engenho* de José Lins do Rego, *Vidas Secas* e *São Bernardo*, de Graciliano Ramos (considerando esses fundamentais).

Nessa época, Torquato mostra grande aversão à poesia concreta. Numa viagem de férias à Teresina manifesta sua crença num movimento nordestino para além do romance regionalista e também a vontade de morar no Rio de Janeiro. No mesmo ano de 1961, aos 17 anos, muda-se para o Rio, para casa de seu tio Jonathan, em Botafogo, levando consigo os amigos Nacif Elias (apelidado “o Carcamano”) e Sebastião Besouro. Instala-se no apartamento de seu tio, num prédio de classe baixa, onde tem contato com prostituição, desordeiros e famílias comuns.

No Rio, matricula-se no colégio Rui Barbosa para cursar o 3º ano científico. Mesmo sendo estudante secundarista, Torquato frequenta a sede da UNE, tendo contato com os movimentos universitários (época do governo de João Goulart e a luta pela reforma educacional e contra a norte-americanização da cultura nacional). Em 1962, Torquato tem contato com a leitura de *História da Riqueza do Homem*, de Huberman e com os filmes *Cinco Vezes Favela*, organizado pelo CPC, *Os Cafajestes* de Rui Guerra e *O Pagador de Promessas* de Anselmo Duarte.

Presta vestibular para jornalismo na Universidade do Brasil. Aprovado, realiza a vontade de estudar e morar permanentemente no Rio. Sua leitura nessa época é marcada pela admiração ávida de figuras marcantes do Rio daqueles tempos: Drummond, Vinícius de Moraes, Rubem Braga e Nelson Rodrigues. Conhece Hélio Silva e Adriano Augusto de Araújo Jorge Neto, interessados também em cinema, teatro e poesia. Por esses tempos, passava as tardes nas salas da UNE, escrevendo e articulando contatos com líderes dos CPCs a respeito da mobilização das várias organizações contra a influência norte-americana. Hélio apresenta sua irmã Ana Maria a Torquato. Ao se conhecerem, logo se interessam e iniciam um longo romance. Naquela época, já frequenta assiduamente o apartamento de Jards Macalé em Ipanema e a sede da UNE, onde começa a organizar seu livro de poesias *O Fato e a Coisa*, com poemas da adolescência.

Também reencontra Caetano, Gil e Alvino, recém chegados de Salvador. Torquato apresenta Macalé a Caetano e ao resto do grupo. Como refere Vaz, é uma época de “vagabundagem inspirada” (VAZ, 2005, p. 51), quando fervilhavam ideias. Nesse momento há uma virada na vida do poeta: conhece *Cantos*, de Ezra Pound, quando estuda a poesia concreta mais a fundo, interessando-se e iniciando sua produção poética nesse estilo. Consegue forjar um documento em Teresina que lhe autorizasse, junto ao Ministério do Trabalho, a profissão de jornalista e começar a trabalhar no Rio de Janeiro.

Um evento no ano de 1963 marca a vida de Torquato. Chega de Teresina Adherbal Tomas de Aquino, com quem teria muitas noites de conversas, farras e uma amizade bastante afetiva, segundo Adherbal (VAZ, 2005, p. 52). Como nos referimos acima, o existencialismo compunha boa parte da base intelectual dos anos 60 (o papel do homem ao lado da nova mulher e o papel de ambos na nova sociedade) e o caráter libertário do existencialismo influenciava diretamente os jovens dessa época, interessados em revolução cultural. Torquato passa a frequentar lugares que tornavam propícios os debates sobre esse tema, amadurecendo sua formação. Interessado em vários ramos da cultura, seu trabalho de poesia vai convergindo aos poucos com a música. Para termos uma ideia de como a relação com Adherbal se torna tão íntima, observamos, no trecho de uma carta datada de 1965, como Torquato revela tristeza e solidão ao companheiro. Segue um trecho da carta:

Meu querido Aderbal: Não! Não sou ingrato. Sou atrapalhado. Pouparei a você a narração de minhas desventuras. Mas ouça: daqui a muitos anos, quando você estiver velho e gagá, há de levantar a cabeça para o alto e dizer - “pois não é que o meu amigo Torquato está ainda sem arrumar a vida?”.

E eu - meu querido irmão e companheiro - estarei ainda na merda. Esta a minha sina: a merda, definitiva, total, ululante e abjecta, como diria Nelson Rodrigues.

Te escrevo aqui da Praça da Bandeira, daquele “Frango Esperto”, onde tantas vezes nos encontramos. Sou um homem triste, meu Aderbal querido. Sinto que sou um homem destinado à latrina. Sou a própria esperma da merda. Sinto-me irremediavelmente triste e infeliz. Veja você, meu príncipe do coração: tenho tudo para ser feliz e não sou. Por quê? meu irmão querido, veja: tudo o que quero e amo apodrece em minhas mãos e eu vejo isso impassível, não alcanço nunca o instante definitivo da reação.

(VAZ, 2005, p. 69, 70)

No fatídico ano de 1964 participa como figurante das filmagens de *Canalha em Crise* de Miguel Borges. Em 31 de março de 64 estoura o Golpe Militar. Torquato estava dormindo na sede da UNE quando seu cunhado Hélio o acordou dando a notícia. Seus objetos, roupas e sua máquina de escrever foram queimados no incêndio comandado por

Flávio Cavalcanti (apresentador de TV), militante de direita. Naquela noite, escondidos, leram *O Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna e Torquato dormiu na casa de Hélio.

O golpe tem grande impacto na vida de Torquato: abandona a faculdade e começa a procurar emprego no Rio. Com vinte anos e passando por dificuldades financeiras, procura ajuda de Seu Vavá, pai de Hélio e Ana, trabalhando numa corretora de imóveis.

Também em 1964 é lançado o lendário *Show Opinião*, com Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão. Depois de alguns shows, Nara se afasta trazendo Maria Betânia, que convida Jards Macalé e Torquato Neto para a produção. Era o início da carreira artística propriamente dita. Mesmo produzindo artisticamente, Torquato procura direcionar seus trabalhos para o jornalismo, onde poderia continuar escrevendo e expondo suas ideias. Conseguindo emprego numa agência de notícias que funcionava no aeroporto do Galeão, conhece muitos jornalistas de sua área e alguns artistas que passavam pelo aeroporto. Numa época em que a saída de alguns artistas para o exterior em função da ditadura era frequente, posicionar-se no aeroporto deveria render boas reportagens. Tem contato com leituras de Souza Andrade, Maiakovski, Drummond e Vinícius de Moraes.

Data dessa época também a primeira composição de Torquato: *Ai de mim, Copacabana*, uma referência paródica à crônica de Rubem Braga *Ai de ti, Copacabana* (BRAGA, 1994); numa parceria musical de Torquato, com melodia de Caetano Veloso⁵. Tinha *Cantos* de Pound como livro de cabeceira, aprofundando seus estudos sobre a poesia concreta e a antropofagia de Oswald de Andrade, a música de Cage e o teatro de José Celso Martinez Correa. Com relação às leituras, Torquato sai assim do regionalismo para o universal.

A partir do ano de 1965 se inicia a chamada “era dos festivais da canção” no Brasil. Esses foram festivais de música onde o foco era a difusão da produção musical junto aos ouvintes. Através da televisão, surge uma forma de “testar” o mercado por parte das gravadoras, enquanto as emissoras de TV se faziam responsáveis pela divulgação dos artistas e das canções através da eleição das melhores músicas. Organizados inicialmente pela TV

⁵

A qual voltaremos a analisar mais profundamente no terceiro capítulo deste trabalho.

Record, pela TV Excelsior e pela Rede Globo, os festivais tiveram grande aceitação popular e seu auge nos anos de 1966 e 1967.

Segundo Napolitano (2004), por ter a pretensão de estarem antenados aos anseios da população em relação às canções, somados ao fator ditadura/censura, os festivais acabaram se tornando os porta-vozes das expectativas da sociedade, principalmente dos estudantes, onde a oposição ao regime militar poderia ser finalmente expressada. Segundo o autor, as músicas que mais chamariam a atenção seriam aquelas que conseguiriam aliar boas pretensões comerciais e bom alcance político. Nesse momento, quando a pressão da ditadura iniciava o cerco à cultura, percebemos a música como um verdadeiro “termômetro” na representação dos anseios populares.

Enquanto isso, Adherbal faz uma nova viagem ao Rio dando um impulso aos escritos de Torquato que, já frequentando a boemia, escreve um grande número de poemas na intenção de serem musicados. Escreve nessa época *Louvação*, *Minha senhora* e *Zabelê*. As letras eram escritas para serem musicadas por Gilberto Gil e Caetano Veloso. Também é uma época de contato frequente com o álcool e as sequências de noites que faziam seu humor variar de alegria absoluta à severas crises depressivas. Para Vaz (2005), essas crises pareciam representar algo mais profundo do que um modelo de comportamento intelectual, algo ligado à própria personalidade do poeta. A ideia de suicídio começa a ser cogitada já nessa fase. O retorno de Adherbal a Teresina faz com que Torquato volte novamente suas atenções para suas produções e mesmo com os férteis contatos culturais, a vida de noctívago, boêmio e letrista, mostrava angústia e desânimo ao falar de si mesmo.

O início do sucesso como letrista se dá quando Elis Regina e Jair Rodrigues gravam *Louvação*. Nessa época, Torquato frequentava as reuniões na casa de Gil, a *Pensão dos Baianos* (Capinan, Gal, Tom Zé e Vandrê). Torquato e Gil escrevem *Vento de Maio*, que seria gravada por Nara Leão. Muito ativo musicalmente, escreve ainda *Pra Dizer Adeus*, *Lua Nova* e *Veleiro* com Edu Lobo.

Eram vésperas da explosão tropicalista. Torquato já trabalhava para a gravadora Philips divulgando discos, comentando, entrevistando e também na Editora Abril, no setor de propaganda. Ana e Torquato casam-se discretamente e mudam-se para uma casa que vira ponto de encontro de artistas, um centro de criatividade. Compõe *Fique sabendo*, com João

Bosco, em homenagem a Ismael Silva. Também frequenta as reuniões na casa de Tereza Cesário Alvin e de Vinícius de Moraes.

Aqui é o momento da ruptura tropicalista. Segundo Napolitano (2006), havia nessa época uma tendência dos agentes culturais e do público consumidor aos ideais de uma política de esquerda:

(...) a tropicália pode ser vista como a resposta a uma crise das propostas de engajamento cultural, baseadas na cultura “nacional-popular” e que se via cada vez mais absorvida pela indústria cultural e isolada do contato direto com as massas, após o golpe de 1964. (NAPOLITANO, 2006, p. 64).

Devemos, neste momento, explicar algumas características tropicalistas. Nos movimentos musicais brasileiros, a ideia de voltar o pensamento do país para o interior e para as culturas até então “esquecidas”, em busca de uma identidade nacional, tem sido recorrente, um caminho que vai na contramão do processo globalizante de universalização das identidades (ALENCAR, 2000). Iniciado no movimento da Semana de Arte Moderna em 1922, tentando identificar o folclore com a proximidade popular, essa temática será retomada no movimento da Tropicália em 1967/68, quando aparece como vanguarda de pensamento a respeito da nacionalidade brasileira. A Tropicália, por um lado, procurava misturar as tendências da *música nordestina* com a *música pop*, o samba com o rock, os experimentalismos do rock-progressivo com as sonoridades já consagradas no âmbito nacional, em contraposição à anterior separação musical entre a influência do rock'n-roll norte-americano no “iê-iê-iê” nacional e a influência do jazz no samba, que teria originado a Bossa-Nova. Por outro lado, tomava como recurso principal a visão alegórica da realidade: as canções *Alegria, Alegria* e *Domingo no parque* são o marco do início do movimento, onde podemos notar o sentimento de mistura de várias influências para, numa experiência de performance, produzir algo novo.

Para Napolitano (2004), o nascimento da Tropicália está ligado à necessidade de encontrar uma nova estética após o ápice das canções de protesto de 1965 e 1966. As canções no Tropicalismo não seriam politicamente explícitas, mas manifestariam uma resistência a todos os valores estéticos anteriores, ou seja, não mais ligada ao engajamento e ao nacionalismo, mas a “outros valores, mais cotidianos e descompromissados”

(NAPOLITANO, 2004, p.215). No fundo, a proposta da Tropicália era uma reformulação moral da sociedade.

O nome do movimento da Tropicália não se iniciou com as músicas, mas com um trabalho de Hélio Oiticica numa exposição em que uma das ambientações tinha essa mesma denominação. Com a ascensão como letrista, Torquato é contratado pelo Jornal dos Sports onde escreve a coluna *Música Popular*, deixando a Philips.

O autor Frederico Oliveira Coelho (2002) pesquisou como Torquato Neto se posicionou na coluna *Música Popular* a respeito do debate sobre alienação/engajamento nas músicas daquela época, analisando como as reuniões na casa de Gil o influenciaram. Coelho destaca que nesse momento a postura de Torquato varia entre radical e tolerante em relação às músicas engajadas e às não-engajadas, conforme o andamento das reuniões. De início, Torquato se mostra extremamente hostil ao “iê-iê-iê”, reelaborando essa ideia conforme o amadurecimento da proposta tropicalista e a possibilidade do uso do *rock* para reformular a MPB.

O trabalho de Coelho (2002) é relevante para o presente momento de nossa pesquisa, pois manifesta o interesse de uma história voltada para as pequenas negociações do cotidiano, a fim de encontrar no processo habitual da memória os lugares das pequenas inventividades; não mais as análises das grandes ideologias, mas a preocupação com o que há de humano na história, valorizando os sujeitos e as experiências do cotidiano; como se referiu De Certeau (1994) não mais a história do que está estabelecido no “discurso”, mas a análise dos usos que se faz entre um estado e outro.

O trabalho de Torquato no Jornal dos Sports servia de apoio aos novos artistas. O Jornal lança o suplemento *O Sol*, onde Torquato escreveria sua coluna. Aqui, fez críticas, algumas muito agressivas, principalmente contra a indústria fonográfica, sendo expulso da Sociedade Brasileira dos Autores, quando atacava as gravadoras. As reuniões prosseguem na casa de Gil e a ideia do movimento nasce com Gil, Caetano, Capinam e Torquato. A proposta era manifestar-se contra a ditadura através do teatro, da TV e da música, com o público universitário como alvo inicial, mas sem os moldes diretos das canções de protesto. Torquato propunha a revolução a partir de uma estética nova, sem as formas tradicionais, defendidas por Geraldo Vandré, mas uma revolução a partir da forma da arte, e não apenas do seu

discurso verbal. Nessa época, lia muito Oswald de Andrade e foi escolhido como membro do Conselho de Música Popular do Museu da Imagem e do Som.

Quando tratamos do detalhamento das características do Tropicalismo, o trabalho de Caetano Veloso (2008), um dos líderes do movimento, muito contribui para nosso entendimento. Em seu livro auto-biográfico, que tem como foco central a relação do autor com a Tropicália, Caetano explora suas lembranças acerca do movimento e contribui muito para nossa apreensão. É preciso, no entanto, estarmos atentos ao caráter remissivo do escritor pois, se por um lado ele é esclarecedor no tocante às ideias tropicalistas, o livro é escrito trinta anos depois da realização do movimento. É dotado de uma lucidez crítica retrospectiva de um artista mais maduro, de alguém que arbitra sobre o que pretende lembrar e o que se deixa esquecer. Essa característica é evidente não só na descrição do movimento (que toma o corpo do livro como um todo), mas também quando Caetano descreve como constituiu suas amizades, as composições, os usos de entorpecentes e alucinógenos, o contexto da época, o terror da ditadura, a experiência do exílio e, principalmente, como tudo isso contribuiu para o movimento da Tropicália. A distância temporal é também importante para pensarmos que a relação entre o narrador e o narrado, o autor e objeto (mesmo constituindo a mesma pessoa) implica na não constituição de um mesmo personagem. Ou seja, inevitavelmente há ali uma construção deliberada do personagem por parte do autor, sendo destacados determinados acontecimentos e esquecidos (voluntária ou involuntariamente) outros.

Em sua narrativa, Caetano preza a ligação das características do movimento com as influências que se constroem a partir de sua infância (contato com os ícones pop's), o conhecimento da musicalidade de João Gilberto, Dorival Caymmi, Jorge Benjor e Luiz Gonzaga, as influências do rock'n roll inglês, seu amadurecimento intelectual junto a Rogério Duarte, José Agripino de Paula, Gilberto Gil, Torquato Neto, a quem Caetano se refere como sendo quem “parecia entender imediatamente o que queríamos dizer” (VELOSO, 2008, p. 101) quando se tratava da Tropicália, e ao grupo de antropófagos e adeptos da poesia concreta, Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Segundo Caetano, havia uma intenção de trazer à tona a imagem de um Brasil fora da imagem idealizada do Rio de Janeiro, uma imagem que fosse ao mesmo tempo nacionalista mas também crítica.

Como dissemos atrás, Caetano fala sobre afinidades quando se refere a Torquato, dizendo que ao lado dele sentia uma “leveza” (VELOSO, 2008, p. 132) que não sentia com outros amigos. Segundo o autor, a amizade se mostrou fortalecida com o fato de Torquato ter leituras sobre antropofagia

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. (VELOSO, 2008, p. 136)

Caetano explica que ele e Torquato partilhavam da crença em uma nova concepção de poeta, que iria para além das tradições do ofício, que pudesse ser habilidoso com as rimas como João Gilberto, mas também carregasse o viés inventivo e revolucionário de cineastas como Glauber Rocha ou ainda do poeta João Cabral de Melo Neto. Essa crença aproximara os dois. Caetano conta ainda que Torquato manteve uma amizade com Chico Buarque e que apoiava a Tropicália através de sua coluna (mas Caetano estranhamente não cita o nome de Torquato quando fala da composição da capa do disco *Tropicália ou Panis et Circencis*).

O trabalho inteiro de Caetano é motivado pela tentativa de explicação do movimento da Tropicália, por isso há aqui um relativo receio em tomar determinada passagem como explicação central do autor. Mesmo assim, há dois momentos da narrativa que nos possibilitam verificar suas ideias, mesmo que a argumentação transcenda essas duas passagens. Após a explicação sobre a retomada da antropofagia oswaldeana, o diálogo com os poetas concretos e com os ícones pop's, Caetano explica:

A ideia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos “comendo” os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui uma formulação sucinta e exaustiva. Claro que passamos a aplicá-la com largueza e intensidade, mas não sem cuidado, e eu procurei, a cada passo, repensar os termos em que adotamos. Procurei também – e procuro agora – relê-la nos textos originais, tendo em mente as obras que ela foi concebida para defender, no contexto em que tal poesia e tal poética surgiram. Nunca perdemos de vista, nem eu nem Gil, as diferenças entre a experiência modernista dos anos 20 e nossos embates televisivos e fonomecânicos dos

anos 60. E, se implicações “maiores” do movimento – e com isso Gil quer dizer suas correlações com o que se deu em teatro, cinema, literatura e artes plásticas – foram talvez fruto de uma superintelectualização, eu próprio desconfiei sempre do simplismo com que a ideia de antropofagia, por nós popularizada, tendeu a ser invocada. (VELOSO, 2008, p. 242, 243).

A ênfase na retomada da antropofagia por Caetano pode ser pensada também a partir da presença muito mais forte dos mecanismos de comunicação de massa do que na época da Semana de 22. O grupo não só queria usar esses mecanismos, como tinha muito clara a indistinção entre “arte de boa qualidade” e “arte de má qualidade”. A ideia era consumir, engolir, digerir tudo. Assumir um mundo heterogêneo. Abandonar um saudosismo artístico (que no Brasil, país relativamente novo, faz ainda menos sentido) para assumir a atualidade enquanto constituidora de sentido. Literalmente *usar* os símbolos da mídia e todas as experiências sensoriais por ela produzidas para tornar-se crítico da realidade heterogeneamente constituída, destruindo pacificamente as hierarquias. Sobre essa quebra, Caetano diz:

A palavra-chave para se entender o tropicalismo é *sincretismo*. Não há quem não saiba que esta é uma palavra perigosa. E na verdade os remanescentes da Tropicália nos orgulhamos mais de ter instaurado um olhar, um ponto de vista do qual se pode incentivar o desenvolvimento de talentos tão antagônicos como o de Rita Lee e o de Zeca Pagodinho, o de Arnaldo Antunes e o de João Bosco, do que nos orgulharíamos se tivéssemos inventado uma fusão homogênea e medianamente aceitável. Somos baianos. Eric Hobsbawm, em suas apreciações do nosso “breve século xx”, escreveu que, desde o entreguerras, “no campo da cultura popular [e dando, curiosamente, o esporte como única exceção em que se destaca o futebol brasileiro como “arte”], o mundo era americano ou provinciano”. Isso era um dado que os tropicalistas não queríamos negar. Tampouco queríamos com rancor e melancolia. Reconhecíamos a alegria necessária que há em alguém achar-se participando de uma comunidade cultural urbana individualista universalizante e internacional. Os pruridos nacionalistas nos pareciam tristes anacronismos. Ao mesmo tempo, sabíamos que queríamos participar da linguagem mundial para nos fortalecermos como povo e afirmarmos nossa originalidade. O mero *aggiornamento* era pouco para nós. Sobretudo porque víamos (ou imaginávamos) que a oposição “americanos ou provincianos” estava – ou estaria, se agíssemos acertadamente – em vias de se modificar. (VELOSO, 2008, p. 286 – grifos, parênteses e citações do autor).

Temos, portanto, em torno do nascimento da Tropicália uma cena de inquietação coletiva que Caetano explica que estava além das expectativas da esquerda tradicional. Nessa época Torquato fez contatos com o grupo de músicos de São Paulo: Rogério Duprat e Os Mutantes. No Terceiro Festival da Record, em 1967, veio a explosão tropicalista: as canções *Domingo no Parque* e *Alegria, Alegria* ficaram em segundo e quarto lugar respectivamente,

mas representavam a inserção no mercado e o rompimento com a MPB tradicional. Torquato escreve *Geléia Geral* com Gil e *Mamãe, coragem* com Caetano.

Em 8 de outubro de 1967, outro acontecimento mundialmente importante: morria Che Guevara em uma emboscada na Bolívia. Torquato compôs *Deus vos salve essa casa santa* pensando nos problemas familiares simples. Nesses dias, Torquato conheceu Wally e Jorge Salomão através de Ana, enquanto a Tropicália, no contexto dos festivais de música nacional, ganha força e Caetano centraliza o movimento com sua organização.

A proposta de alcance popular da Tropicália através da televisão aumentou em 1968. Os organizadores idealizaram roteiros para programas de TV. Era a ideia do espetáculo ao alcance das massas com apelo ao antropofagismo de Oswald de Andrade: digerir o máximo de influências culturais possíveis para depois transformar em algo novo, inédito.

Torquato escreve com Capinam e José Celso Martinez Corrêa o roteiro de *Vida, Paixão e Bananas do Tropicalismo* para se transformar em programa de TV, que seria transmitido pela Rede Globo. Apesar da explosão tropicalista, é interessante notar que Torquato manifesta ceticismo em relação ao movimento e certa dose de autocrítica. No texto de abertura do programa, ele expressava sua forma cética de enxergar a Tropicália.

O tropicalismo é uma forma antropofágica de relação com a cultura, senhoras e senhores. Devoramos a cultura que nos foi dada para exprimirmos nossos valores culturais. Não tem nada a ver com doces modinhas, nem surgiu para promover o xarope Bromil. A estrutura desse programa se assemelha a um ritual de purificação e modificação. E utiliza, para isso, as formas mais fortes de comunicação de massa, tais como: missa, carnaval, dramalhão, candomblé, teatro, cinema, sessão espírita, bossa, sermão (...) (in VAZ, 2005, p. 106)

Essa ideia da mistura sem a ilusão de um destino certo é mais explicitamente explicada no texto *Tropicalismo para iniciantes*:

Assumir completamente tudo o que a vida nos trópicos pode nos dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mau gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o universo que ela encerra, ainda desconhecido. Eis o que é. (in SALOMÃO, W., DUARTE, A.M, 1982, p. 309 – grifos do autor)

Para Paulo Roberto Pires (2004) essa é uma das características mais marcantes do poeta: o sentimento de autocrítica vai marcar sua trajetória, posicionando-se sempre à margem

do movimento e por isso mesmo considerando o movimento da Tropicália como uma revolução casual, podendo acontecer a qualquer dia. Torquato se posiciona como ideólogo do movimento mas o clima extremamente hostil no Brasil e no mundo se mostrava como barreira para o processo de revolução cultural. No mesmo ano Torquato, segundo Vaz (2005, p. 109), teve a ideia do disco-manifesto, onde a proposta tropicalista estaria mais clara. Ideia que é reivindicada por Caetano Veloso em seu trabalho (VELOSO, 2008, pág 266).

Com os sucessos das composições, Torquato se aproxima da crítica de cinema e defende o cinema marginal conhecido naquela época pela gíria “udigrudi” (referência abasileirada e bem humorada do termo “underground”) e se dedica à militância tropicalista com Caetano, Gil, Augusto de Campos e Décio Pignatari. A ditadura militar aperta ainda mais a pressão na prática da censura. É organizada a “Passeata dos Cem Mil” no dia 26 de junho de 1968, da qual Torquato e muitos outros artistas participarão.

A data marcada para a estreia de *Vida, Paixão e Bananas do Tropicalismo* (com direção de Torquato Neto) seria 25 de agosto do mesmo ano, mas o programa acabou cancelado pela morte repentina de Vicente Celestino, que havia saído dos ensaios naquele dia após uma discussão com a produção do programa. A Rede Globo mostrou-se então hostil ao programa, impedindo sua realização.

Em agosto de 1968 foi lançado pela gravadora Philips um disco que se tornaria antológico na história da música popular brasileira: *Tropicália ou Panis Et Circencis*. Numa mistura de muitos ritmos brasileiros e temas que abrangem tanto a cultura do sul/sudeste como a do norte/nordeste, o disco deixa claro que a invenção não dispensa a tradição. Pelo contrário, é preciso valorizar as relíquias do Brasil. A exemplo da Semana de 1922, nossa cultura era mostrada não como degradada, mas valorizada nas suas peculiaridades: “Yes, nós temos bananas” torna-se um dos lemas do grupo. Segundo Caetano Veloso, o sub-título do disco – *Panis et circencis* –, que seria também sub-título do movimento, fora uma ideia sua, na tentativa de dizer algo como “pão e circo”, assumindo o caráter popular, mas posteriormente constatou que a própria escrita estava errada (circences se escreve corretamente com e e não com i), e que o significado correto dessa expressão seria “coisas de circo”. (VELOSO, 2008, p. 272, 273).

A própria capa do disco se tornou um marco, pois trazia uma mistura de tradição, provocação e releitura dos elementos *pop* daquela época. A “turma” do Tropicalismo elaborou uma imagem que lembrava uma típica foto de reunião de família (tradição), estilo muito comum desde o nascimento da fotografia. A provocação se dava no contraponto que a visão do grupo estabelece quando se observa a diversidade dos tipos ali representados: Gil sentado no chão com uma roupa africana, segurando o retrato de formatura de Capinam, tem às costas Caetano trazendo a foto de Nara Leão vestida de camponesa. Os mutantes, adolescentes na época, traziam a guitarra e o contrabaixo simbolizando a juventude e as novas influências sonoras. Rogério Duprat provoca o público insinuando que estaria bebendo chá em um penico enquanto Tom Zé, com uma maleta de couro, parece representar um nordestino recém-chegado ao sudeste. Torquato e Gal Costa, olhando seriamente, formam um casal em pose



convencional, mas com roupas destoantes, completando o quadro de inúmeras misturas.

VELOSO, Caetano et alli. *Tropicália ou panis et circensis*. Philips, 1968.

O retrato é colocado como um quadro com moldura verde, amarela e azul, ilustrando as cores do Brasil sobre um fundo negro. As palavras *Tropicália* e *ou Panis Et Circensis* são colocadas de lado, inversamente, propondo ao leitor um movimento para ler as palavras, obrigando-o a ver a capa de diversos ângulos. A capa pode ainda ser comparada à

antológica capa de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* dos Beatles, lançado em junho de 1967, com a ideia de olhar para o público e explicitar diretamente um álbum conceitual. Na contracapa há uma roteirização para uma possível peça ou filme, onde são contemplados os componentes das influências tropicalistas (entre muitos, Pixinguinha, Vicente Celestino, Oswald de Andrade, Godard e Roberto Carlos), ou seja, toda a heterogeneidade cultural pronta para ser digerida e transformada, assim como fizeram os Beatles ao colocar os ícones *pops* de sua época.

O apelo à interpretação imagética não era uma exclusividade da capa do *Panis et Circencis*. Todo o movimento foi marcado por performances que, além da mistura sonora, propunham também a mistura de um diversificado conjunto de imagens. Bruzadelli e Rios nos esclarecem mais sobre esse processo:

Uma prática comum aos tropicalistas são os chamados *happenings*; uma forma de expressão das artes plásticas que, apropriando características das artes cênicas, fazia com que o artista fizesse de seu próprio corpo e discurso uma ferramenta artística, transmutando o corpo em escultura viva. Um caráter essencial dessas práticas é que elas são marcadas pelo improviso e pela espontaneidade do artista frente ao público, que também interfere nas produções artísticas dos tropicalistas. Alguns deles eram repletos de poesias, danças exóticas, contorções, cantores plantando bananeiras e outros movimentos nada convencionais. Essas atitudes eram utilizadas como forma de chocar o público e, ao mesmo tempo, demonstrar os preconceitos de uma sociedade conservadora. (BRUZADELLI E RIOS, 2008, p. 138)

As faixas do álbum seguem a ideia de continuidade, típicas do rock progressivo dos Beatles e de Pink Floyd. As músicas escolhidas foram 1. *Miserere Nobis* (Gilberto Gil – Capinan) interpretada por Gilberto Gil; 2. *Coração Materno* (Vicente Celestino) interpretada por Caetano Veloso; 3. *Panis et Circencis* (Caetano Veloso - Gilberto Gil) interpretada por Os Mutantes; 4. *Lindonéia* (Caetano Veloso) interpretada por Nara Leão; 5. *Parque Industrial* (Tom Zé) interpretada por Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil e Os Mutantes; 6. *Geléia Geral* (Gilberto Gil – Torquato Neto) interpretada por Gilberto Gil; 7. *Baby* (Caetano Veloso) interpretada por Caetano Veloso e Gal Costa; 8. *Três Caravelas* (Las Tres Carabelas) (Algueiro Jr. - Moreau; versão em português: João de Barro) interpretada por Caetano Veloso e Gilberto Gil; 9. *Enquanto Seu Lobo Não Vem* (Caetano Veloso) interpretada por Caetano Veloso; 10. *Mamãe, Coragem* (Caetano Veloso - Torquato Neto) interpretada por Gal Costa; 11. *Bat Macumba* (Caetano Veloso - Gilberto Gil) interpretada por Gilberto Gil; 12. *Hino ao*

Senhor do Bonfim (João Antonio Wanderley) interpretada por Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil e Os Mutantes.

Como bem observou Favareto (1996), a mistura das músicas de diversas influências é responsável pela “alegorização” da visão do Brasil, ou seja, a idéia que o presente precisa ser valorizado sem a desvalorização do passado é a tônica do disco.

A contribuição de Torquato se deu com duas faixas: *Geléia Geral* e *Mamãe, coragem*. A primeira, uma lista de diversos aspectos que contribuíram com nossa cultura; a segunda, uma dramatização do processo de separação entre mãe e filho no momento em que esse sai de casa. As canções *Mamãe, coragem* e *Deus vos salve essa casa santa*, inspiradas em temas folclóricos do nordeste, alcançam sucesso nas rádios e na TV.

Quando o Tropicalismo alcança seu ápice, o cerco da ditadura se fecha e Torquato muda-se para São Paulo, participando da militância na ajuda a manifestantes foragidos. Já nessa época, segundo Vaz (2005), Torquato passa por um período de turbulências emocionais e algumas possíveis tentativas de suicídio. Passa pela primeira internação por depressão e inicia sua fase de isolamento.

As crises de depressão aproximam Torquato Neto de Oiticica. Para Augusto de Campos (VAZ, 2005), o fato de não ser músico nem intérprete contribuiu para o isolamento do poeta. Em 1968, ainda na efervescência da militância da Tropicália, Torquato escreveria quase um manifesto da sua concepção de poesia marginal:

Só acredito no artista fora da lei, ou por outra: a tradição é chatíssima. É o marginal que mantém o arco em permanente tensão, o excêntrico que escandaliza a Hebe, o maluco que horroriza a classe-média-com-pão-e-manteiga, o doido que enfurece as inquisições e a crítica-coalhada de todos os tempos. Estes são os bons, os que mandam a bola pra frente. Me apontem um grande artista bem comportado, ou uma boa parte bem compreendida. (Os olhos verdades brilham melhor sobre uma posta de fígado cru, os olhos tristes são de Lindonéia, aqui é o fim do mundo. E os Mutantes são demais, doidos de pedra). A loucura é essencial à criação e o Brasil deve TUDO aos seus melhores loucos. O resto é novela. sambinha e abril.” (TORQUATO NETO in KRUEL, 2008, p. 308.)

Torquato era considerado o lírico e o radical da turma. Em plena depressão, procura reunir algum dinheiro e fazer uma viagem para Londres, onde Oiticica faria uma exposição. Durante a viagem, o governo brasileiro decreta o Ato Institucional nº 5, com o

qual radicaliza o controle sobre qualquer produção cultural e jornalística. A repressão no Brasil chegava ao máximo da hostilidade e as propostas tropicalistas são consideradas subversivas e são finalmente suprimidas: Gil, Caetano e Rogério Duarte são presos e “convidados” a se retirarem do país.

Em Londres, Torquato aproxima-se do *Exploding Galaxy*, uma espécie de comunidade cultural marginal. Com Oiticica manteve contato com a comunidade, morando lá um tempo. Aproxima-se novamente de Ciro Junqueira e planeja encontrar-se com John Lennon e Yoko para realizar uma entrevista. Conhece Jimi Hendrix em Kensington (Hendrix com 26 anos e Torquato com 27). A experiência com Hendrix parece ter sido muito marcante e, quando da morte do guitarrista em 1970, Torquato mostrar-se-á muito triste:

onde, em mim, a morte de jimi hendrix repercutiu com mais violência? há mais de um ano, em Londres, eu havia dito com absoluta certeza: ele vai morrer. onde, em jimi hendrix, eu vi o espectro da morte?

[...]

Eu ouvia os discos, sabia o homem – e, por cima, ainda o conheci pessoalmente e juntos, numa noite gelada de londres, curtimos o barato de queimar haxixe e escutar os Beatles, com carlo, noel e mais uns três caras que estavam lá, crioulos. torno a perguntar: onde, onde em mim? jimi era “o homem que vai morrer”, mas não havia datas em sua vida. por que, então, uma *data* de jornal ainda me espanta e fere? eu não sei. (não posso, nem quero explicar porque eu, e muita gente mais, sabia de tudo desde muito tempo. Posso, com simplicidade, dizer apenas que eu sabia ler a sua música). (in SALOMÃO, W., DUARTE, A.M, 1982, p.360)

Torquato e Ana mudam-se para Paris onde se aproximam de Ronaldo Bastos, Alzira Cohen e João Alberto Saldanha. Nas cartas de Torquato ao cunhado Hélio, mostradas em sua biografia (VAZ, 2005), é possível percebermos que ele permanece a viagem inteira sem deslumbramento. Depois de sete meses em Paris, desgastado com muitas crises depressivas, começa a cogitar a possibilidade de volta. Em viagem a Londres, Torquato rompe com Gil e Caetano misteriosamente, por motivos que nunca foram esclarecidos.

Quando Ana engravida depois de um ano longe de casa, o casal decide voltar ao Brasil. A viagem à Europa constitui, no fim, um período que contribuiu para o amadurecimento e a radicalização de suas ideias. Crises de depressão mais frequentes e mais profundas. Começa a trabalhar no *Correio da Manhã* e conhece Luis Otavio Pimentel, Luiz Melodia, Nonato Buzar e aproxima-se do primo Paulo José.

Mesmo com o nascimento de Thiago, Torquato não se afasta da depressão profunda e do alcoolismo, sendo internado mais uma vez em uma clínica de repouso. Toma doses de calmantes diárias mas a ideia de suicídio é relatada pelos médicos. A depressão profunda o faz escrever muitos textos angustiantes, enquanto a rotina transforma-se em internações, fugas, embriaguez e novas internações. Segundo Vaz (2005), os médicos falavam extra-oficialmente em esquizofrenia, além do alcoolismo. Mas Torquato não interrompe a escrita dos textos e as composições musicais escrevendo *Andarandei* e *Um dia desses eu me caso com você* para serem musicadas.

No Rio de Janeiro, Torquato começa a trabalhar no jornal *O Pasquim*, mas a sede da redação do jornal é invadida e dissolvida pela ditadura no final de 1970, o que o obriga a se preparar para embarcar para Teresina para um período de descanso. Depois de alguns dias na casa dos pais, volta a ter problemas com o alcoolismo. Nessa época, afasta-se da carreira musical, dedicando-se ao cinema e à poesia, ficando três meses em Teresina.

De volta ao Rio e ao *Correio da Manhã*, participa da criação do suplemento “Plug”, com Luis Carlos Sá na direção, Waly Salomão e Scarlet Moon. Retoma a carreira de letrista com Sá (que viria depois a tornar-se parceiro de Guarabira) e com ele compõe *Toada*, música apenas escrita, ainda sem registro sonoro, segundo Vaz (2005, p. 165). Escreve com Macalé *Let's Play That* tendo como referências Drummond e Souza Andrade, música experimental e introspectiva, mostrando a fragilidade emocional do poeta neste momento⁶.

O *Correio da Manhã* é fechado pela censura da ditadura e o *Última Hora* é fortalecido. Continua no *Última Hora* a coluna *Geléia Geral* que vai ficar conhecida pela audácia e pelo arrojo, marcando época no jornalismo nacional. Na coluna, combate principalmente o movimento do Cinema Novo, opondo-se à característica de ser um grupo que critica o governo, porém sendo financiado por esse mesmo governo. Torquato concebe junto a outros poetas marginais a criação do grupo “Máfia” para trabalhar cultura marginal em contraposição às artes oficialmente promovidas.

Geléia Geral foi um marco na mudança de estilo da produção jornalística do Brasil. Isto porque, de acordo com Souza (2003), *Geléia Geral* foi um misto de jornalismo

⁶ Retornaremos à análise dessa música mais profundamente no terceiro capítulo deste trabalho.

com literatura: ao mesmo tempo que informava, o texto propunha novas interpretações do mesmo fato, convidando o leitor a participar do debate. Para Souza, esta é uma característica herdada da proposta de cultura marginal, onde a linguagem é reconstruída no momento do discurso, transformando a palavra em um símbolo dinâmico. O próprio título da coluna, *Geléia Geral*, remete a algo não sólido, instável. Os usos da linguagem coloquial, da ironia, das metáforas, das antíteses, da manifestação da inquietação da linguagem revelam uma continuidade no trabalho musical anterior de Torquato. Se nas músicas há a fragmentação da linguagem e a expressão do espaço criativo das palavras, na coluna o texto renova esses fatores explorando a dualidade entre a objetividade jornalística e a subjetividade literária. Torquato, dessa forma, dá continuidade à proposta de estética marginal de eterna renovação da linguagem, inaugurando uma nova fase do jornalismo nacional, um jornalismo voltado não só para a exposição dos fatos, mas para a interpretação do leitor.

Mas as crises de depressão e o alcoolismo voltam a tornarem-se problemas e passam a ser combatidos também por amigos. Torquato isola-se novamente produzindo muitos textos enquanto frequenta teatros, ensaios, shows, na condição de ávido crítico cultural. Conhece Ivan Cardoso e Luiz Otávio Pimentel, dois artistas marginais, com quem participaria como ator de *Nosferato no Brasil* em 1972, tecnicamente precário, de baixíssimo orçamento, mas, em compensação, sem comprometimento com qualquer convenção de mercado ou produção. A depressão e as confusões familiares em torno do alcoolismo pioram muito quando o uso de LSD também torna-se frequente. Nessa época, rompe com a família em Teresina e grava, com direção de Luiz Otávio Pimentel, e com uso de muito LSD por toda a equipe de produção, o filme *Helô e Dirce* (alusão à expressão *falou e disse*, muito usada naquela época), considerado agressivo e escandaloso para o Rio de Janeiro daqueles tempos. Quando Torquato conhece Haroldo de Campos e Décio Pgnatari, com os quais planeja o projeto de Navilouca, a coluna do Última Hora também fica agressiva e marginal.

Torquato planeja uma coleção de textos e poemas que se chamaria *Pezinho pra dentro, Pezinho pra fora*, dedicando-se à produção e divulgação da poesia marginal. Queria reunir tudo em uma edição única. Após um carnaval de drogas e rebeldia na Bahia no ano de 1972, ao lado de amigos e de Ana, Torquato volta a afastar-se do Última Hora alegando ter chegado ao fim dos seus escritos. Aproxima-se de Nonato Buzar para compor algumas

canções e com ele compõe *Que película* e *Quase Adeus*; com Roberto Menescal compõe *Tudo muito azul* e com Carlos Pinto *Todo dia é dia D* e *Três da madrugada*.

Nessa época, o sofrimento é extremo. Vários fatores contribuem para a tristeza de Torquato e o suicídio torna-se nitidamente iminente quando a depressão, o desgaste no casamento e o novo isolamento são adicionados à notícia da morte de Leila Diniz em um acidente de avião em Paris. Ainda em Teresina compõe *Sem Essa, Aranha* para ser gravada por Lena Rios. Interna-se mais uma vez em Teresina, quando faz várias tentativas de suicídio.

O casamento mostra-se desgastado e a separação ocorre quando Torquato volta ao Rio, onde o consumo de álcool e de LSD também chegam ao extremo. Envolvido na produção de Navilouca, no dia 1º de novembro de 1972 recebe a notícia da morte de Ezra Pound, poeta por quem tinha muita admiração. No extremo da vivência da poesia marginal, escreve letras para as músicas *Sim e Não* e *Destino*. No dia 9 de novembro, após encontrar-se com amigos no Bar das Pombas, onde ingeriu muito álcool e provavelmente outras drogas, retorna à sua casa para vedar as janelas, abrir o gás e suicidar-se na data de seu aniversário.

O suicídio de Torquato encerra um curto ciclo de vida de 28 anos, mas de intensa produção artística, variando nos campos da música, da poesia, do cinema, das artes plásticas e do jornalismo. Morreu como símbolo de uma época e de inúmeros jovens talentosíssimos com vidas intensas e curtas: Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison, Torquato... As heranças de sua obra são valorizadas até hoje por artistas e pesquisadores interessados nos processos de renovação/demolição dos valores sociais através dos movimentos estéticos. Foi “desafinando o coro dos contentes” (in PIRES, 1994, p. 131) que Torquato tornou-se um artista de vanguarda, um extremo na marginalidade ao ponto de estar à margem dela própria. No caráter de sujeito descentrado de nossa contemporaneidade, ele fragmentou-se enquanto artista da mesma forma que fragmentou seu texto. Gostava de ser reconhecido como um destruidor das convenções e, a despeito de toda produção poética/musical posterior à sua época, foi dessa forma que inscreveu seu nome na história da arte nacional: não alguém que estava além, mas “à parte” de seu tempo.

Capítulo 2

A necessidade da marginalidade em Torquato Neto

*Esse herói anônimo vem de muito longe. É o murmúrio das sociedades.
De todo o tempo, anterior aos textos. Nem os espera. Zomba deles.
Mas, nas representações escritas, vai progredindo.
Pouco a pouco ocupa o centro de nossas cenas científicas.
Michel De Certeau*

Pela necessidade de entendermos melhor a escolha dos recursos artísticos por parte de Torquato, neste capítulo buscaremos entrecruzar leituras que nos esclareçam as características das manifestações artísticas da contracultura, em especial a chamada poesia marginal, no sentido de analisar os princípios que regem o conceito de arte e o posterior conceito de crítica e rompimento dessa mesma arte. Em seguida, investigaremos as manifestações contraculturais de Torquato em sua poesia e em seu trabalho jornalístico no intuito identificar como o poeta compreendia o movimento artístico *underground* para entender as pretensões do artista e de seu trabalho musical.

É possível que nosso trabalho provoque no leitor uma sensação de lacuna de produção poética entre as décadas de 20 e 30 e as décadas de 60 e 70, ignorando a produção poética nesse intervalo de tempo. Não é esta a intenção do texto. Silva (2009) esclarece que a produção poética das décadas de 40 e 50 foi marcada por poetas como Francisco Alvim e Antônio Carlos Secchim, que fizeram parte desse momento de transição. Assemelhavam-se ao modernismo ao escrever de forma experimentalista, mas distanciavam-se ao negar a fala coloquial. É também inegável que, como explicamos no primeiro capítulo, a guerra fria, o golpe militar, a propagação da cultura de massa e a onda de protestos pelo mundo influenciaram novos experimentalismos por parte dos artistas das décadas de 60 e 70. Isso faz

com que a retomada da antropofagia se una aos movimentos de décadas posteriores, enxergando o mundo de uma nova forma. Nossa intenção é, ao constatar essas releituras, analisar as nuances comuns e os pontos diferentes entre o modernismo do início do século e a poesia marginal das décadas de 60 e 70.

Optamos por esse caminho por entender que é importante esclarecer o que se quer dizer quando nos referimos à *Arte Marginal* e às características de seus principais representantes para depois entrarmos nas características específicas da obra de Torquato Neto. Desta forma, esperamos encontrar no ilimitado conjunto da história da arte caminhos que nos norteiem no escorregadio trabalho da interpretação da arte contemporânea.

2.1 – Marginalidade Artística e suas características no Brasil

Começemos a partir do exemplo de um poema de Torquato Neto intitulado *A Indesejada*:

Estão guardados em mim o olhar
e o falar. Mas não saem
Trancados em sete portas
e não saem, não têm as chaves necessárias
ou a equivalente ousadia

Submeto-me às restrições dessas certezas
e pronto: eu, como não o desejaria nunca a minha mãe.
Mas eu, como o quero e sou
por isso o eu diferente e inaceitável
escondido nas entranhas de mim mesmo
acorrentado a esse meu vazio
e sem poder sair
Assim me entendo e aceito e quero.
Fosse dado a cavernosas reflexões
em torno de cavernosíssimos problemas insolúveis
e seria assim. Fosse o tal que nunca leu sequer gibí
mas cita Sócrates e Dante
e seria assim, sem mais nem menos
Ora! Isso sou eu com a soma de meus complexos e aflições;
um eu que não sei onde acaba
onde começa – mas que existe vertical pelas calçadas
e horizontal na cama. Eu, retorcido ou não,
sei lá eu.

O pensar
este é o que aparece em mim
e não some. Tenho cócegas na língua
e coço o pé. (Afinal, isto sou eu,
cheio de contrastes, assim mesmo.)
O pensar em mim depende do assunto

e se não há assuntos os rabisco
quebrando copos
ou cusbindo na indumentária do garçom.
E aí.
O importante é o funcionamento da máquina pensante.
Essas questões de adultérios homicídios lenocínio
homossexualismo, seja o que for,
me comovem à falta de outro assunto. Tenho que pensar
para esconder em mim o falar e o olhar
e mais: a morte.

(in PIRES, 2004 – b, p. 51, 52)

Escrito na fase de juventude de Torquato, antes do Tropicalismo, esse poema revela algumas características que marcarão toda a sua obra: preocupação com pensamento do *eu* e como se coloca no mundo, a valorização dos temas cotidianos, a transformação do próprio corpo em poesia, a escrita da poesia de forma “solta”, quero dizer, alguns versos parecem mais desabafos ou divagações do que escrita poética (o que não exclui que seja assim mesmo poesia, mas em uma forma de expressão nova), a negação de formalidade na escrita (o que não significa que não tenha escrito poemas com forma tradicional, como *Soneto da contradição enorme* (in PIRES, 2004, p. 46), mas predomina a busca na liberdade da forma) e, principalmente, a preocupação com a morte.

A leitura do conjunto da obra jornalista, poética e musical de Torquato provoca um primeiro impacto no leitor pela vocação questionadora de aspectos da realidade que parecem, a princípio, inquestionáveis, como a opção que faz pela constante *procura de si mesmo*, em detrimento da admissão de um auto-conhecimento ordenado e centralizado (nesse poema, essa característica aparece em *um eu que não sei onde acaba / onde começa – mas que existe vertical pelas calçadas / e horizontal na cama. Eu, retorcido ou não, / sei lá eu*).

Essas características são fontes para pensarmos em problematizações que abordem as escolhas do poeta, como a antropofagia e, especificamente relacionada à *procura de si mesmo*, a auto-fagia, marcas de poesias fora de um eixo literário convencional.

É importante esclarecermos que, mesmo que o termo *marginalidade artística* se refira tradicionalmente a uma parcela particular dos *artistas marginais* próprios do século XX, a arte não deve ser vista como um conjunto homogêneo que veio a ser quebrado na contemporaneidade por esses artistas. Pelo contrário, a história da arte é marcada não apenas por tendências próprias do tempo e do espaço onde se localizam, mas principalmente por

rupturas dessas mesmas tendências, alavancadas por transformações que acabam por questionar a tradição artística vigente em cada época. Ao observarmos a história da arte, notamos que os rompimentos são pressupostos das mudanças e que advêm, antes, de características que a princípio estão “à margem” das principais manifestações de determinada época. É necessário, antes de se tornar símbolo de uma época, estabelecer-se à parte das manifestações vigentes, para depois ganhar seu espaço. Para ilustrarmos essa afirmação, basta-nos apenas lembrar do exemplo de Mozart no capítulo anterior: sua escolha em fazer um caminho alternativo, “outsider” como se referiu Norbert Elias, relegou-o à marginalidade em seu tempo. Posteriormente seu trabalho, influenciado justamente por essa marginalidade, tornou-se símbolo de uma música de apreciação burguesa, influenciando toda a Europa.

Mais contemporaneamente, observamos a explosão das vanguardas no início do século XX: o cubismo, o futurismo, o dadaísmo, o expressionismo e o surrealismo são somente alguns dos muitos exemplos de rebelião contra a definição tradicional nas artes (MARCUSE, 2001). A inventividade e as rupturas indicam mais as aberturas dos caminhos artísticos do que as próprias tendências estéticas predominantes de determinada época.

Com a ascensão do capitalismo na contemporaneidade, a *marginalidade artística* foi caracterizada por tentar se colocar fora das influências econômicas. Esse movimento está primeiramente ligado à interpretação de arte da Escola de Frankfurt onde, influenciados pelas ideias marxistas e psicanalíticas, os frankfurtianos (especialmente Adorno e Horkheimer) entendiam que as produções artísticas vinculadas ao mercado estariam à mercê dos grupos econômicos mais fortes, ou seja, os consumidores serviriam de massa de manobra num processo de alienação e fetichismo contínuos por parte do produtor artístico em direção ao público consumidor. Esse processo foi conceituado sob o nome de *indústria cultural* e *cultura de massa* na obra *Dialética do Esclarecimento* (ADORNO e HORKHEIMER, 1985). Condenando a arte a serviço do capital, defendiam a ideia de uma “arte pura”, não vinculada às comunicações de massa, ou seja, livre de qualquer ideologia dominante.

Baseada nessa ideia de que a arte estaria sendo usada como instrumento ideológico, na década de 60 nasce uma nova categoria de arte marginal: a *contracultura*. Protagonizada principalmente pelos jovens insatisfeitos com as consequências do fracasso da *ideologia do progresso* do início do século que, entre outras consequências, resultou nas

Guerras Mundiais, os movimentos contraculturais propunham uma alternativa ao totalitarismo (lembrando da trágica experiência nazi-fascista), às políticas tecnocráticas e à ambição capitalista.

Segundo Sarmento (2006), esses jovens caracterizavam-se por seu inconformismo em relação ao marasmo da fase adulta, ao mundo burocrático e tecnocrático, ao consumismo, à política de hostilidade internacional e guerras; influenciados diretamente pelas universidades que aumentaram consideravelmente seu número a partir da década de 50 e diversificaram seu público ao permitir o acesso das mulheres, dos negros e de outras categorias antes excluídas do corpo discente e docente. Suas armas contra o *sistema* eram os produtos culturais de consumo: filmes, música, comportamento, ídolos, moda, gestos etc.

Porém, ao contrário da Escola de Frankfurt, a *contracultura* entendia a indústria cultural como veículo para suas ideias e não, como acreditavam os frankfurtianos, apenas como um braço do capitalismo na massificação da cultura. Ou seja, era necessária uma adaptação dos meios de comunicação para constituir um mercado alternativo. Paralelamente, o mundo assistia também ao nascimento da então chamada *arte pop*, ou *Pop Art*, abandonando as ideias de purismo da arte presentes na Escola de Frankfurt, acreditando na mistura de tendências na criação de um novo conjunto significativo, uma nova rede de valores estéticos e morais. A *Pop Art* e a contracultura utilizavam a *comunicação*, tida pelos frankfurtianos como arma do *sistema*, contra o próprio *sistema*. A inventividade artística passou a estar no centro das atenções da juventude. Era a guerra contra o *american way of life* (propaganda norte-americana que objetivava o estabelecimento dos valores e do modo de vida daquele país), e contra a tecnocracia, uma proposta de tirar as pessoas da indiferença latente, do domínio da técnica em prejuízo da criatividade, do domínio da razão metódica e objetiva em detrimento da subjetividade humana.

Vários serão os movimentos culturais interligados surgidos a partir da contracultura: o movimento *beat*, o *hippie*, o *rock'n roll*. Eram novas formas de expressão artística, agora não mais ligadas às antigas tradições, mas instauradoras de uma nova estética e de novos comportamentos, baseadas na difusão e estimulação do pensamento do consumidor. Nesse sentido, os movimentos contraculturais podem ser considerados vitoriosos, já que estabeleceram uma nova via de acesso à cultura: não mais de grupos

dominantes sobre os grupos dominados, como estabeleciam os conceitos frankfurtianos da década de 30, mas a possibilidade de diálogo entre o produtor cultural e participação efetiva do consumidor, ou seja, não mais uma linha que opõe essas duas categorias, sendo ambos, autor e público, concomitantemente produtores e receptores.

Essa revolta contra o conformismo é encarada por Marcuse como uma ruptura que vai além da arte e atinge o campo “político” na amplitude deste conceito.

A rebelião contra a arte tradicional aconteceu porque ela era *conformista*, permanecendo sob o sortilégio de um mundo da reificação configurado pela vontade de dominação, e, em segundo lugar, porque esse sortilégio tornava e tinha de tornar a verdade acessível à arte em *bela aparência* (MARCUSE, 2001. p 47).

Marcuse analisa que as novas expressões, ao indicar novas proposições para a cognição humana, inauguram novas formas de pensamento, reclamando novas “verdades” na estética da arte.

Nisso consiste a exigência de uma *nova ótica*, uma nova percepção, uma nova consciência, uma nova linguagem que deve trazer consigo a *dissolução* das formas de percepção existentes e dos seus objetos. Isso é uma ruptura radical; trata-se de novas possibilidades de apresentar as coisas e os homens (MARCUSE, 2001. p 47).

A estética artística é, portanto, transformadora política da nossa realidade. A arte como resistência, tão difundida nas características contraculturais, assumia na cultura *pop* um caráter de reflexão sobre o cotidiano. Segundo Sarmiento (2006), os jovens propunham o contato direto com as experiências da vida real, abandonando as promessas de progresso científico do início do século XX. Marcuse analisa que na sociedade de consumo, a dominação da técnica faz emergir a “imaginação produtiva” do homem apontando para uma constante reconfiguração da realidade (MARCUSE, 2001, pag. 47 – 48). Para o autor, isso faz com que a *experimentação* artística rompa com a separação entre a arte e a vida, ou seja, a transformação da sociedade em obra de arte.

Essa observação nos é extremamente cara para abordarmos a obra de Torquato Neto e como ele concebe arte e vida, mas essa problematização será retomada adiante, em momento mais oportuno. Por ora, gostaríamos de destacar que Marcuse ainda aponta para a perspectiva de que a arte, para ser política, precisa do seu constante caráter renovador:

Isso significa, hoje: não mais a grande arte do passado, ilusionista, reconciliante, purificante, que não mais pode resistir à realidade atual e está condenada ao museu, e sim a descomprometida *recusa da ilusão*, a revogação da aliança com o existente, a libertação da consciência, da imaginação, da percepção e da linguagem da atrofia pela ordem existente. (MARCUSE, 2001. p 52)

No Brasil, a proposta de renovação estética não era novidade na década de 60. Lembramos que apenas algumas décadas atrás, em 1922, fora realizada a Semana de Arte Moderna em São Paulo, evento que reuniu grande parte dos intelectuais brasileiros em busca de uma estética que contemplasse a “identidade brasileira” em diálogo com a estética da modernidade. Duas características da Semana de 22, revisitadas pelos poetas Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, na década de 60, são extremamente relevantes para nossa pesquisa: por um lado, Mário de Andrade valorizava a busca pela identidade nacional “autêntica” na valorização da cultura do interior do país e das manifestações folclóricas; por outro lado, Oswald de Andrade propunha a efetivação da poesia concreta como processo criativo e, acima de tudo, a tomada da antropofagia como processo norteador: a absorção incondicional das influências estrangeiras para a criação de algo novo. A antropofagia, apesar de muito famosa através da obra de Oswald de Andrade, não foi uma criação unicamente brasileira. Desde o séc. XIX, autores anarquistas já defendiam o sentido de destruição de valores absolutos e recriação humana a partir da devoração dos valores. Um dos exemplos embrionários dessas novas ideias é Max Stirner. Vale a pena citar longamente uma de suas passagens:

O “pensamento absoluto” é aquele que se esquece de que é o *meu* pensamento, de que eu penso e de que ele é apenas por *meu* intermédio. Mas, enquanto eu, volto a engolir o que é meu, domino-o, isso é apenas a minha *opinião própria*, que eu posso *mudar*, ou seja, destruir, a cada momento, fazê-la regressar a mim e consumi-la. (STIRNER, 2009, p. 438)

E em seguida explode:

(...) vossos pensamentos são *meus* pensamentos, com os quais faço o que me aprouver, e que desfaço sem contemplações: eles são propriedade minha, e eu a destruo se me apetecer. Não espero de vós autorização para desmembrar e volatilizar vossos pensamentos. Não estou nem aí para vossa pretensão de considerar esses pensamentos como vossos, porque eles também são meus, *só eu decido* como quero usá-los, e isso não é arrogância nenhuma. Posso preferir deixar seus pensamentos, e calo-me. Pensais vós porventura que os pensamentos andam por aí a esvoaçar livremente e que cada um pode deitar mão aos que quiser para depois os fazer valer contra mim, como propriedade

sua e intocável? Aquilo que esvoaça por aí é tudo coisa... *minha*. (STIRNER, 2009, p. 441)

O que o Brasil poderia adicionar a esse processo, a partir de uma visão artística da Semana de 22, era a característica de ser uma nação nova, sem as pretensões europeias de pureza de raça, mas capaz de absorver toda heterogeneidade das influências estrangeiras. No *Manifesto Antropofágico*, em 1928, Oswald de Andrade, munido de uma ironia violenta, criticava o eruditismo europeu, a imposição do cristianismo ao povo brasileiro e a referência do passado via temporalidade europeia: “Contra as histórias que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César” (ANDRADE, 1928). Remontando às práticas canibalescas indígenas, quando se comia literalmente o inimigo mais forte, não por gula, mas através de um ritual, para absorver sua força, Oswald de Andrade propunha uma nova metáfora onde, ao consumirmos os elementos estrangeiros, deveríamos não tomá-los como modelos, mas digeri-los, criando algo novo, próprio de nossa interpretação. Num ataque feroz às imposições europeias: “Nunca fomos catequizados” (ANDRADE, 1928), mas utilizando de muito humor, o autor mostrava-se deveras consciente do momento de inserção do Brasil no cenário sócio-político mundial: não poderíamos fechar as portas (e as caras) para o mundo d’além-mar, mas deveríamos buscar nossa própria interpretação das suas teorias. Somente assim poderíamos garantir nossa genuína identidade frente aos países colonizadores, mas também garantiríamos um país livre do totalitarismo cego, já que estaria sempre se renovando. A respeito, Oswald é categórico: “A nossa independência ainda não foi proclamada” (ANDRADE, 1928, s/p).

É dessa fonte que os poetas malditos da geração de 1960/70 tiraram inspiração crítica para a oposição ao totalitarismo e ao consumismo capitalista e na luta contra a repressão ditatorial militar e a “invasão” das influências norte-americanas na cultura brasileira. Leitor de Oswald de Andrade, Torquato Neto utilizou largamente o conceito de antropofagia em sua obra. Acreditamos que uma das principais leituras que Torquato faz da antropofagia é o fato do poeta sentir em seu próprio corpo as transformações do mundo, a impossibilidade de negar as influências externas ao eu lírico, sejam elas nacionais ou internacionais. Essa característica aparece nas músicas-manifesto do Tropicalismo, *Geléia Geral*, *Louvação*, *Ai de mim*, *Copacabana*, e na letra da música *Andar, andei*, gravada por Renato Piau:

não é mais meu país
é uma sobra que pende
concreta
do meu nariz
em linha reta
não é minha cidade
é um sistema que invento
me transforma
e que acrescento
à minha idade
nem é nosso amor
é a memória que suja
a história
que enferruja
o que passou
não é você
nem sou mais eu
adeus meu bem
(adeus, adeus)
você mudou
mudei também
adeus amor
adeus e vem
(in PIRES, 2004, p. 144)

Torquato reflete nesse poema sobre as transformações que ocorrem tanto no exterior como no interior do poeta: ao entender que a cidade é o que o poeta inventa mas ao mesmo tempo é algo que o transforma, rejeita qualquer unidade de pensamento poética que se afaste de suas próprias mudanças. O poeta não só admite a transformação intrínseca a ele mesmo, mas leva ao país essas características, que são do país por que são do poeta. Não destina nem o país nem o poeta à destruição pela mudança; pelo contrário, admite as transformações como principal característica de reconciliação: Torquato não abandona seu senso irônico, pois nos últimos versos despede-se de seu *amor*, e em seguida o chama para continuar acompanhando-o.

Augusto de Campos, no artigo *Revistas Re-vistas: os antropófagos* (1975), salientava o quanto a proposta oswaldeana contribuiu para a identificação da cultura brasileira enquanto experiência, isso porque a antropofagia ia além da literatura, além das artes. Ela partia para o campo da vivência do brasileiro. Aplicar a própria visão de mundo às influências estrangeiras não era só uma forma de transgredir a realidade, era também a auto-afirmação de ser brasileiro. Segundo Augusto de Campos, não como um niilismo inconsequente, mas como uma tentativa de subverter os valores tradicionais pré-estabelecidos:

Imaginava o poeta que as sociedades primitivas seriam capazes de oferecer modelos de comportamento social mais adequados à reintegração do homem no pleno gozo do ócio a ser propiciado pela civilização tecnológica. Para Oswald, o ócio a que todo homem teria direito fora desapropriado pelos poderosos e se perdera entre o sacerdócio (ócio sagrado) e o negócio (negação do ócio). Para recuperá-lo, propunha a incorporação do homem natural, livre das repressões da sociedade civilizada. (CAMPOS, 1975, s/p)

Essa relação entre a Semana de Arte Moderna de 1922 e a Poesia Marginal dos anos 60 é muito importante para nosso trabalho. Em primeiro lugar, o aspecto da produção, editoração, publicação e distribuição do próprio livro. Segundo Silva (2009), autores como Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Carlos Drummond organizaram e financiaram suas primeiras obras artesanalmente, implementando um aspecto alternativo às restrições burocráticas editoriais. Essa característica iria persistir em autores como João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes até chegar aos poetas concretos da década de 60. O “preço” pela liberdade de própria editoração era a distribuição restrita dos livros, muitas vezes impressos em mimeógrafos e vendidos nas ruas, em bares e em teatros (qualquer semelhança com o caso de Mozart não é mera coincidência).

Em segundo lugar, é preciso considerar o valor irônico do modernismo da década de 20 e 30. Os poetas marginais de 60 retomaram a poética do cotidiano, do humor, da piada e da poesia descompromissada. O tom conotativo das poesias agora poderia ser impulsionado pela tecnologia de produção mais acessível que na década de 20. Segundo Holanda:

Se em 22 o coloquial foi radicalizado na forma do poema-piada de efeito satírico, hoje se mostra irônico, ambíguo e com um sentido crítico alegórico mais circunstancial e independente de comprometicimentos com um programa preestabelecido. O *flash* cotidiano e o corriqueiro muitas vezes irrompem no poema quase em estado da matéria vivenciada. (HOLANDA, 2007, p. 11)

Em terceiro lugar, temos a presença da exploração do aspecto visual e espacial da poesia. Originada nos movimentos de vanguarda do início do século XX, a *poesia concreta* primava pela exploração máxima da palavra, tanto em seu significado e sentido, quando no seu aspecto simbólico, sonoro e visual. Os poetas de 60 e 70 retomarão esses processos com força total, utilizando agora os meios da indústria cultural como forma de alcance às massas. Agora, o crescimento e propagação da fotografia inauguravam um novo aspecto da palavra: sua imagem fotografada. Como vários de sua época, Torquato Neto explorou também esse aspecto da palavra procurando, no horizonte das possibilidades artísticas, caminhos para a abertura interpretativa através da palavra lida e visualizada. Essa característica mostrou-se

presente na obra poética, musical e cinematográfica do artista: em vários trabalhos notamos a exploração da fotografia (no sentido amplo do conceito de fotografia) como poesia, utilizando navalhas para refletir o próprio rosto, ou transfigurando-se em vampiro para as gravações de *Nosferatu no Brasil*. Gostaríamos aqui de exemplificar e brevemente analisar esse aspecto do artista através de um de seus “foto-poemas”.



(Fonte: Kruehl, K. *Torquato Neto ou a carne seca é servida*. 2ª ed. Teresina: Zodíaco, 2008 – contracapa.)

Na imagem, feita em Londres, 1969, Torquato, ao mesmo tempo em que parece refletir sobre a frase escrita ao fundo *Pureza é um mito*, expõe sua imagem dentro de um ambiente claustrofóbico, uma espécie de elevador ou caixa, vestido com uma roupa escura e fechada. A proposta da imagem é clara: ambientar o poeta e o leitor no contexto angustiante da impossibilidade de uma *pureza*. Como explica Machado, era o chamado “procedimento verbivocovisual que a Poesia Concreta teorizou a partir de Ezra Pound” (MACHADO, 2005, p. 49). Ao explorar diferentes potencialidades da palavra, Torquato une poesia e fotografia, parecendo nos convidar para a angustia de suas reflexões sobre a arte, frente à frase *fixada* na parede.

Os antropófagos das décadas de 20 e 30 tinham inaugurado o processo de releitura do mundo pela lente brasileira. Os poetas de 60 e 70 avivaram essa tendência ao extremo. Há, porém uma diferença sensível entre os dois grupos. Silva analisa que no modernismo da década de 20 há o aspecto de impessoalidade nas poesias concretas, uma espécie de “desumanização do verso” (SILVA, 2009. p 41). Esse aspecto pode ser analisado como uma proposta de “universalização” da palavra escrita e lida, uma estratégia de alcance popular para a poesia concreta. Os marginais de 60 e 70 negaram esse aspecto, introduzindo um individualismo poético e transfigurando a pessoalidade nos aspectos poéticos que negassem a imagem da autoridade. Apoiados no advento da indústria cultural, os poetas marginais agora podiam usar a técnica concretista unida ao experimentalismo de vanguarda, impulsionado pela distribuição em massa da cultura – característica da contracultura e da *pop art*. A fotografia e a música, assim como as sugestões imagéticas e a musicalidade dentro da poesia se tornaram novas armas no processo de alcance do público. Refiro-me ao poema *Literato cantabile*, no qual Torquato reflete sobre o significado das palavras, relativizando também os discursos, ao mesmo tempo em que fala sobre as proibições do tempo de ditadura:

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 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 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.

(in PIRES, 2004, p. 169)

Além da ironia ao dizer que quem perdeu a guerra deve agradecer (numa referência clara ao momento ditatorial brasileiro, onde o povo deveria ficar em silêncio frente ao golpe), Torquato indica outra característica central da poesia marginal: o cotidiano problematizado. Quando fala que *toda palavra guarda uma cilada*, o poeta não só reflete sobre os discursos oficiais, mas sobre *toda* palavra, ou seja, problematiza a questão dos significados da palavra cotidiana, sendo ela contra, a favor ou indiferente ao contexto brasileiro daquela época.

Para entendermos melhor essa proposta da poesia marginal, acreditamos que é preciso uma análise no sentido de alcançar os procedimentos que levaram a poesia a tematizar o cotidiano nas décadas de 60 e 70 e ao mesmo tempo levar para a vida cotidiana a poesia enquanto valorização da individualidade. Nesse sentido, a procura da poesia nos detalhes da vida comum, os versos de Paulo Leminski (2002, p. 49) são categóricos: *Moinho de versos / movido a vento / em noites de boemia / Vai chegar o dia / quando tudo que eu diga / seja poesia*. Isso porque, no nosso ponto de vista e como mostramos acima, uma das características dos movimentos de contracultura do século XX foi aproximar-se da vida cotidiana popular, do homem comum, para repensar a realidade e propor novas formas de enxergá-la. Não podemos esquecer que, conforme mostramos no primeiro capítulo, Torquato era um homem comum, quer dizer, não era um intelectual acadêmico nem um herói, mas um artista ligado tanto ao seu talento e sua sensibilidade quanto à correlação que ele tinha com as circunstâncias artísticas do momento histórico, sendo inclusive denominado como pertencente à geração dos artistas “não-especializados” por Décio Pignatari (SALOMÃO, W., DUARTE, A.M, 1982, s/p).

Portanto, somente com um embasamento teórico acerca da valorização do cotidiano, encontraremos subsídios argumentativos capazes de nos oferecer um caminho mais seguro adiante, num momento de problematização da obra do poeta. Para essa análise, é mister também entendermos como tal valorização se construiu, não só no campo das artes, mas também no das ciências humanas. Lançaremos mão de duas teorias para entendermos, por um lado, a valorização das análises sobre o cotidiano e quais respostas elas nos trazem, a partir da perspectiva de Michel De Certeau; e, por outro lado, a concepção da arte no contexto de *indústria cultural* do séc. XX juntamente com o conceito de Walter Benjamin de *arte* no

século XX. Esperamos, com esse arcabouço teórico, encontrarmos respostas para os temas das músicas de Torquato Neto.

A escrita de Torquato era coloquial, assim como os temas de seus filmes, de sua poesia e de sua música eram caracterizados por trazer experiências muitas vezes corriqueiras para o poeta. É relevante esclarecer que quando nos referimos a Torquato como um *homem comum*, não queremos dar nenhum sentido pejorativo sobre um comportamento popularesco. Isso também não quer dizer que poderíamos enxergar nele alguém indiferente dentro de uma multidão. Pelo contrário. Sua sensibilidade artística e sua ambição em transformar a própria vida em um poema foram marcas de sua personalidade, enquanto a vida cotidiana, as pequenas experiências, serviram como um manancial de inspiração para a obra do poeta.

Sustentamos a ideia de que Torquato era (ou pelo menos queria ser) um homem comum tomando como base um dos seus poemas, chamado *Um Cidadão Comum*. Apesar de não encontrarmos nenhuma referência direta a si mesmo, o tom intimista com que Torquato escreve esse poema, o fato de sempre estar à procura de si através da poesia e, numa interpretação tomando como base seu suicídio, o “saltar” o “paredão”, como aparece no final do poema, nos leva a crer numa referência a um destino de um cidadão comum, a morte anunciada e a decepção com a vida, um destino que o poeta parecia acreditar que já estaria consumado antes mesmo de acontecer. Temos o poema:

UM CIDADÃO COMUM

Sempre subindo a ladeira do nada,
Topar em pedras que nada revelam.
Levar às costas o fardo do ser
E ter a certeza de que não vai ser pago.
Sentir prazeres, dores, sentir medo,
Nada entender, querer saber de tudo.
Cantar com voz bonita pra cachorro,
Não ver “PERIGO” e afundar no caos
Fumar, beber, amar, dormir sem sono,
Observar as horas impiedosas
Que passam carregando um bom pedaço
Da vida, sem dar satisfações
Amar o amargo e sonhar com doçuras
Saber que retornar não é possível
Sentir que um dia vai sentir saudades
Da ladeira, do fardo, das pedradas.
Por fim, de um só salto,
Transpor de vez paredão.

Rio 9.8.62

(in KRUEL, 2008, p. 176)

Segundo Michel De Certeau (1994), a investigação do cotidiano não deve ser entendida como um retorno ao atomismo histórico. Nessa forma de pesquisa, não se procura entender a existência humana individual em seus mínimos detalhes. Pelo contrário, procura-se a relação entre as experiências, os usos que determinados indivíduos fazem de um enunciado e, principalmente, a procura de uma lógica nessas pequenas ações que determinam a forma de vida do *homem ordinário*. O autor parte do pressuposto de que a linguagem se renova no momento da enunciação, pois ela presentifica o discurso, fazendo uso da linguagem comum entre o enunciador e o consumidor do enunciado, estabelecendo um contrato entre essas duas categorias da linguagem. Recorrendo a Wittgenstein, De Certeau entende que é preciso, no entanto, não procurarmos nada na linguagem que exceda a ela mesma, ou seja, execra qualquer extrapolação metafísica para fora da linguagem, definindo seu significado dentro dela mesma, mas admitindo que há sempre uma tensão entre o que é dito e o que queria se dizer de fato. Segundo De Certeau, Wittgenstein, para entender a linguagem cotidiana, parte do princípio que ela sempre guarda algo que não pode ser dito, o inominável, o indizível. As pragmáticas, portanto, passam a ser investigadas, localizando o uso tempo-espacial da linguagem, sua historicidade.

Admite, portanto, a inseparabilidade da filosofia no estado da linguagem comum. A análise em Wittgenstein, obedece à linguagem ordinária. Não existe “privilégio” da autoridade filosófica. De Certeau parte para a análise da contemporaneidade histórica do princípio das experiências históricas como reformuladoras da linguagem através da reconfiguração das conexões. Essa primeira análise é fundamental para a pesquisa de nosso objeto. Não há como entender música popular sem entender o contexto em que ela foi criada. São as sintaxes, ou seja, o uso da linguagem na construção da música que nos interessam.

O segundo ponto que nos chama atenção em Michel De Certeau é a forma como ele enxerga a marginalidade no cotidiano das pessoas, o que ele conceitua como *marginalidade da maioria*. Para o autor, a marginalidade seria essa maneira de manobrar a realidade dentro das ações impostas.

A figura atual de uma marginalidade não é mais a de pequenos grupos, mas uma marginalidade de massa; atividade cultural dos não produtores de

cultura, uma atividade não assinada, não legível, mas simbolizada, e que é a única possível a todos aqueles que no entanto pagam, comprando-os, os produtos-espetáculos onde se soletra uma economia produtivista. Ela se universaliza. Essa marginalidade se tornou maioria silenciosa. (DE CERTEAU, 1994, p. 44).

Num primeiro momento, já que estamos tratando de um poeta ligado a um grupo de artistas marginais, poderíamos achar estranha ou até contraditória com nosso tema essa definição de que a marginalidade não estaria ligada a grupos setorizados, mas a um todo que reconfigura a realidade a todo instante. Mas, como mostraremos mais adiante (e como já nos referimos no poema de Paulo Leminski), esse era o projeto de poetas como Torquato Neto: trazer a poesia para o uso cotidiano da palavra. A título de exemplo, poderíamos ainda citar o trecho de uma música de Sérgio Sampaio: *Um livro de poesia na gaveta não adianta nada / lugar de poesia é na calçada*. Wilberth Salgueiro faz um esforço de aproximação entre Sérgio Sampaio e a poesia marginal, usando Torquato Neto como exemplo das mesmas temáticas usadas por Sampaio: a ditadura, o desconforto da existência, a loucura, as drogas, o amor e a morte. Para Salgueiro, esses conflitos eram marcas dos poetas marginais, e “talvez seja o convívio radical, por dentro, com o fracasso e o sucesso, com o paraíso e o inferno, com a criação e a destruição, que faz com que nos sintamos meio órfãos desses heróicos marginais, que, parece, viveram intensamente por nós nossos desejos recalcados” (SALGUEIRO, 2007, p. 27).

Mas, por que a literatura marginal apelou tanto à aproximação do cotidiano? Segundo Alves (2006), sustentar o cotidiano significa sustentar a expressão da liberdade pública, uma forma de ressignificação de espaços através da negação à hierarquia social tradicional.

A modulação da crítica, que geralmente perpassa por esse encaminhamento, avalia o produto estético dentro dos parâmetros de informalidade em que a atitude antiintelectualista dos poetas seria sua maior força contestatória. Nesse sentido, arbitrariamente, os teóricos sedimentam um discurso pautado na circunstância traumática da repressão em que burlar o autoritarismo estaria representado muito mais numa postura de desbunde individual [...] (ALVES, 2006, p. 287).

Alves (2006) entende que a força contestatória do discurso marginal estaria na representação da singularidade do cotidiano e na relação do poeta com essas experiências individuais, pois a identificação informal com a linguagem constituiria um novo eu-lírico. A Poesia Marginal, configurando-se na necessidade de contraposição ao regime autoritário,

procurou “desenvolver uma espécie de literatura em que o descuido com a ação especificamente literária – a escrita – para a adoção de uma linguagem baseada na prática da experiência individual seria uma das formas de se esquivar das barreiras da censura.” (ALVES, 2006, p. 289). Esse aspecto é muito visível em um texto intitulado *MARCHA À REVISÃO* extraído de um caderno de anotações. Segue um trecho:

1 – SUGESTÃO:

Quando eu a recito ou quando eu a escrevo, uma palavra – um mundo poluído – explode comigo & logo os estilhaços desse corpo arreventado, retalhado em lascas de corte & fogo & morte (como napalm), espalham imprevisíveis significados ao redor de mim: informação. Informação: há palavras que estão no dicionário & outras que posso inverter, inventar. Todas elas juntas & à minha disposição, aparentemente limpas, estão imundas & transformam-se, tanto tempo, num amontoado de ciladas. Uma palavra é mais que uma palavra, além de uma cilada. Elas estão no mundo como está o mundo & e portanto as palavras explodem, bombardeadas. Agora não se fala nada, um som é um gesto, cuidado. Vida toda Linguagem, cf. Mário Faustino que era daqui & um dos maiores & quem quiser consulte. No princípio era o Verbo, existimos a partir da Linguagem, saca? Linguagem em crise igual a cultura e/ou civilização em crise – e não reflexo da derrocada. O apocalipse, aqui, será apenas uma espécie de caos no interior tenebroso da semântica. Salve-se quem puder (...) (in PIRES, 2004, p. 311, 312)

Há, portanto, uma recusa à ordem sistemática inclusive da arte, questionando-se o próprio conceito de linguagem poética e opondo-se ao intelectualismo; procura-se não ser indiferente ao contexto, sem propriamente atacar diretamente a ditadura, mas subvertendo esteticamente a ordem através da construção da poesia usando falas coloquiais, informalidades, dessacralizações, em suma, rebeldias. Segundo Menezes (2006), a ditadura militar acabou por auxiliar na impulsão dessas produções chamadas “subversivas”:

Pensar poesia é pensar emoção, envolvimento total. É como que sair de um mergulho com a visão plena da luz. Trabalhar poesia é emaranhar-se no tecido da linguagem. Produzir poesia é ter a consciência da linguagem. é construir verdadeiras armadilhas de palavras. Os poetas, em especial, principalmente aqueles que cantavam seus versos, – aqui chamaremos de poetas-compositores – tornaram-se malditos, constituindo-se, então, em uma importante parcela dos “inimigos internos”, perseguidos por suas vozes e ações dissonantes. A censura, ao impor aos artistas uma pauta de domínio unilateral, ignorou o poder das palavras e da criação (essas jamais se esgotam), possibilitando, principalmente aos poetas, a busca de novos caminhos de interlocução com seus leitores em potencial. (MENEZES, 2006, s/p)

A autora entende que “os poetas engajados tomam os fragmentos que emergem da sociedade, devolvendo à linguagem a sua virtude extremamente metafórica, para romper os silêncios que se impunham” (MENEZES, 2006). Esses *fragmentos* podem ser entendidos como o que nos referimos acima sobre o cotidiano, sobre o que De Certeau fala acerca da reinvenção da linguagem.

Mas, para compreensão da arte no século XX, não basta apenas entendermos como o poeta relaciona a relevância do seu objeto com seu contexto. É necessária uma teoria da crítica da arte no século XX, como ela se configura dentro das transformações no âmbito de sua produção, principalmente se tratando das condições com que a Tropicália se desenvolveu e, posteriormente, como a obra de Torquato foi construída. Falando mais diretamente, é necessária a análise dos modos de produção da arte e Walter Benjamin será nossa principal referência nessa questão.

Benjamin, em um de seus textos mais conhecidos, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (BENJAMIN, 1994), analisa como as técnicas de reprodução em massa da arte mudaram a percepção artística tanto de sua produção quanto de sua recepção. Como vimos no primeiro capítulo, uma das estratégias da Tropicália foi a utilização da televisão e dos festivais da canção para divulgar o movimento e ao mesmo tempo ser crítica a esses meios de difusão, zombando do bom-gosto das imagens feitas para serem aceitas em larga escala.

Segundo Benjamin, a destruição da aura da obra de arte, ou seja, de sua autenticidade histórica e de sua tradição, é um ato de “renovação da humanidade” (BENJAMIN, 1994, p. 169), e isso está relacionado com a forma com que as pessoas do período histórico contemporâneo percebem a realidade. Benjamin não lamenta a perda da aura, pelo contrário, parece-nos um entusiasta dessa nova forma de arte que, segundo ele, tem uma relação íntima com as massas, pois não distancia artista e público através da arte, mas, pelo contrário, aproxima os dois. A arte perde o caráter aristocrático de acesso limitado. Para o autor, os melhores artistas são aqueles que abandonam o caráter *ritual* da obra de arte, ou seja, não tem pretensões de que sua arte seja reverenciada através de um *culto*. Isso faz com que o público participe diretamente da obra, pois ela passa a ser exposta num sem-número de vezes. Nesse artigo, Benjamin elogia Mallarmé, porém seus outros trabalhos reverenciam

autores que se aproximam do público, fazendo-o participar interpretando as obras, como Brecht e Proust. Em sua análise sobre cinema, suas palavras são categóricas: “O filme é uma criação da coletividade” (BENJAMIN, 1994, p. 172). Mas essa análise pode ser estendida a toda forma de arte contemporânea.

Além dessa característica de abertura, devemos lembrar que a produção artística vinculada à liberdade de expressão e pensamento, ligados aos movimentos de esquerda e à ideia de enxergar as massas de trabalhadores, empurrava as produções para o inevitável questionamento dos regimes totalitaristas, que restringiam e censuravam os espaços de produção artística. Marginalização forçada. No entanto, produtora de um discurso próprio, é uma forma de arte que também deseja ser lida. Processo que Torquato vivenciou de perto.

Esse caráter de concomitante inserção/isolamento do poeta-letrista merece uma atenção especial se levarmos em consideração os aspectos biográficos de Torquato Neto que nos mostram as inconstâncias e a intensidade da sua produção artística. Se faz necessária aqui uma explanação sobre a marginalização pela qual passam, segundo José Miguel Wisnik (1988), três categorias de visionários: os poetas, os profetas e os drogados. O autor identifica três tipos discursivos (que não raramente se confundem, mas muitas vezes se complementam) a partir de suas obras e a partir da interpretação que se fazem delas.

Para Wisnik os poetas, os profetas e os drogados tem em comum a capacidade de se deslocar temporalmente, inaugurar no tempo instâncias novas de pensamento. Por isso são capazes de ver o invisível, de dizer o indizível, de acessar o inacessível: conseguem instaurar no presente a força da experiência passada e da perspectiva de futuro. A essa capacidade o autor dá o nome de *experiência matricial da visão* (WISNIK, 1988, p. 284), abertura pela qual escapam da opinião comum. Os visionários são então comumente isolados pela sociedade, mas ela não os elimina porque, ao mesmo tempo em que necessita dessa válvula de escape, não suporta as extremidades de pensamento que muitas vezes são alcançadas pelos visionários. Assim explica Wisnik:

Acontece que enquanto canalizador (e formulador) da angústia e da violência social, que o visionário assinala e sublima, ele se identifica com a figura do *bode expiatório*, ao mesmo tempo vítima sacrificial e veículo de purificação. Agente catártico mitificado e marginalizado, o visionário é *sintoma* e *remédio* da doença social. (...) O visionário, poeta ou profeta, tem para a sociedade o mesmo valor ambivalente do *fármaco*, buscado como remédio e

marginalizado como doença. Quando experimenta drogas, está experimentando e potenciando a sua própria condição. (WISNIK, 1988, p. 285)

Para nós, a análise de Wisnik se torna ainda mais primordial por relacionar essa capacidade visionária com o diálogo com o cotidiano; análise que complementa nossa leitura do tema em Michel De Certeau, ao mesmo tempo em que nos possibilita o início da análise poética. A intenção de Wisnik é explicar que “o visionarismo escapa e entra pelas aberturas cotidianas” (WISNIK, 1988, p. 283), e para isso utiliza o texto *O ovo e a galinha* de Clarice Lispector. Segundo o autor, na modernidade há uma constante problematização da relação entre o sujeito, a incapacidade da linguagem na determinação do real e a visão deslocada do olhar. As brechas cotidianas (como o ovo em Clarice Lispector) seriam uma possibilidade de encontrar fendas por onde a linguagem poderia ser pensada na sua impossibilidade de alcance da realidade mas, ao mesmo tempo, o poeta poderia criar uma nova linguagem a partir de uma perspectiva altamente subjetiva. É daí que surgiria o caráter experimentalista do sujeito, disposto a questionar a objetividade da realidade em função de suas perspectivas pessoais. Para chegar a essa conclusão, Wisnik utiliza o conceito de Walter Benjamin de *iluminações profanas*, desenvolvido por Benjamin em *O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia* (BENJAMIN, 1994)⁷.

Nesse artigo, Benjamin relaciona o movimento Surreal com as perspectivas político-estéticas do início do século XX. Segundo o autor, a postura dos poetas surrealistas era fundamentalmente não-contemplativa, ou seja, era uma negação ao realismo objetivista, entendido como uma concepção de existência do real vinculada aos conceitos intrínsecos aos objetos. Quando o Surrealismo questiona essa posição, explica Benjamin, sua forma de enxergar as coisas mundanas e os espaços (relacionados principalmente à cidade de Paris), muda de uma perspectiva histórica, carregada de valores anteriores ao sujeito (portanto uma visão evolutiva), para uma perspectiva política onde a história do sujeito “não cessa de renascer” (BENJAMIN, 1994, p. 27), que nega a contemplação de valores pré-estabelecidos ao mesmo tempo em que nega a ideia moral burguesa-esquerdista, progressista, para a qual a revolução seria um fim a ser alcançado. Benjamin explica que o Surrealismo é ainda uma

⁷ O artigo utilizado por José Miguel Wisnik tem o nome “O Surrealismo – O mais recente instantâneo da inteligência européia”, localizado em *Os pensadores*, vol. XLVIII. São Paulo, Abril Cultural, 1975, pp 83-93. Essa tradução é diferente da que utilizamos em nosso trabalho.

revolução política porque rompe com os aspectos religiosos contemplativos e direciona ao homem às origens do Bem e do Mal.

É muito útil, para nosso estudo, a relação íntima desse rompimento com o cotidiano com que Benjamin finaliza seu texto. O Surrealismo teria para o autor um vínculo com a embriaguez (tanto a causada por entorpecentes quanto a embriaguez do sonho, da solidão: estágios que o autor chama de *iluminação profana*). Podemos definir sucintamente a embriaguez como um estágio que potencializa a perspectiva do sujeito, ao mesmo tempo em que a põe em evidência para ele mesmo. Segundo Benjamin, a perspectiva “embriagada” denunciaria o enigma das coisas, ou seja, questionaria a objetividade do mundo estabelecendo uma dialética entre sujeito e objeto, postura que o romantismo não teria alcançado.

De nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano. (BENJAMIN, 1994, p. 33)

A perspectiva do cotidiano teria para o autor uma relação estreita com o que o artista tem de mais fundamental e irreduzível: seu corpo. A interação entre corpo e espaço provoca para o autor uma interpenetrabilidade que muda o sentido da linguagem. Essa explanação nos oferece sustento teórico para falar sobre a relação entre corpo e poesia em Torquato Neto.

Cordiais saudações (SALOMÃO, W., DUARTE, A.M, 1982, p. 23). Foi com essa pequena e elegante frase que Torquato iniciou seus dois principais trabalhos jornalísticos: as colunas *Música Popular* no Jornal dos Sports e *Geléia Geral* no jornal Última Hora. Além de remeter ao leitor uma noção de educação por parte do jornalista, a frase também denunciava uma ironia: a cordialidade do autor não corresponde a uma reverência, pelo contrário, parece ser uma formalidade necessária antes da destilação de toda a irreverência do jornalista.

Na primeira coluna, *Música Popular*, publicada de março a setembro de 1967, a principal característica são as críticas aos discos lançados naquele ano. Acompanhavam as críticas entrevistas com compositores, denúncia de problemas com direitos autorais, explanações sobre os festivais e, principalmente, a concretização do pensamento tropicalista.

No caso da segunda coluna, *Geléia Geral*, seus assuntos variavam em torno de muitos temas: cinema, teatro, música, poesia, composição, movimentos culturais. A viagem à Europa, além de aumentar consideravelmente o rol de temas sobre os quais escrever, parece ter amadurecido as ideias de Torquato sobre sua produção poética e musical, ao mesmo tempo em que a depressão e o uso de drogas já tinham se tornado constantes em sua vida. Aos poucos, vai deixando de lado a função de noticiar para passar a imprimir na realidade e nas notícias suas perspectivas íntimas. Em alguns textos, deixa claro que sabe que sua vida está chegando ao fim. São comuns textos com títulos que denunciam a tristeza e a introspecção, como “por hoje, acabou”, “baixo astral” ou “na corda bamba”.

O que discutimos acima em Benjamin, Wisnik e De Certeau, a força do cotidiano, a transformação do próprio corpo em poesia, aparecerá em um texto publicado na coluna *Geléia Geral*, intitulado *peçoal intransferível* (in PIRES, 2004, p. 227), publicado em 14 de junho de 1971⁸. Aqui, Torquato estabelece a poesia como risco da linguagem, lugar de perigo, “é inventar o perigo e estar sempre recriando dificuldades pelo menos maiores, é destruir a linguagem e explodir com ela”. Critica aqueles que se amedrontam frente a uma sociedade repressora, “é não cortar o cabelo quando a barra pesa”, aqueles que sorridentes declamam versos. Para Torquato, “um poeta não se faz com versos”, ou seja, podemos entender que, para o autor, apenas fazer versos não faz de ninguém poeta, mas o verso, as estrofes, a poesia se fazem no próprio corpo do poeta, em *ser* poeta e não apenas escrever poesias.

Gostaríamos de transcrever aqui um texto seu publicado em 17 de novembro de 1971, intitulado *por hoje acabou*, provavelmente escrito em momento de crise profunda, dada a desesperança que perpassa o texto, os momentos em que pede ajuda e para não ser abandonado, e ainda por escrever quase como se fosse forçado. Apesar da notável extensão da citação, interessa-nos a ideia de totalidade que pretendemos ter ao final da leitura completa do texto:

por hoje, acabou

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

* Número dois desta seleta: agora, aqui e agora. Citação: leve um boi e um homem ao tal matadouro. O que berrar menos merece morrer. É o boi.

⁸ Nas citações de textos de Torquato Neto serão respeitadas as formas como o autor escreveu, guardando as letras maiúsculas e minúsculas escolhidas.

- * Escutem antes que todos se calem. Não prestem a mínima atenção ao que eu diga. Mas, por favor, não me esqueça. Não se esqueça de mim, não desapareça. Deixa que eu conto: três, dois, um, zero.
- * Tem um verão que vai pintar por aí, breve, conforme as oscilações. Vamos à Bahia, as coisas começam a acontecer. Conceição da Praia começa com dezembro e depois o pau curte até o carnaval. Tem todas as festas e tem muito espaço. Bahia!
- * Vamos viajar. Vamos sair do lado de fora, mesmo aqui do lado de dentro. Vamos acreditar nisso. Vai e volta, firme. Bahia!
- * Por hoje é tudo assim mesmo. Você sabe que isso aqui não tem mais sentido. A geléia geral não deixa de liquidificar, mas pelo menos vamos encerrar em paz.
- * Me deixe de lado. Você, meu amor, não quer saber de compreender. Você quer é julgar. Que juiz é esse?
- * Levando a sério: chega. Levando a sério: acabou. Levando a sério: recomeçamos. Um dia depois do outro.
- * Notícia: Ivan Cardoso filma em paz, graças a Deus. E todo mundo com muito sacrifício, graças a Deus. E se não sair disso, graças a deus, muda de qualquer jeito. Eu, pessoalmente, não suporto mais a vossa companhia, prezados leitores. Pode?
- * E nem chega a ser charme, mas podem ficar sabendo: tem gente viva pelas redondezas. Ontem, hoje, sempre: brasas, fogo, purgatório, inferno tropical.
- * Deus me fez e me juntou a minha medula. É osso.
- * Quando estiver assim, não me apareça. Cresça e desapareça da minha frente, Thiago, meu filho. Me evite, de preferência: eu tenho a minha culpa. Adeus. Apareça. Viva.
- * É possível esse tipo de festa?
- * Fale por mim e diga, meu amor, o que eu não preciso mais dizer.
- * Assim não é possível. Assim, desta maneira, meu amor, me acabas.
- * Tente sacar a minha, cresça, apareça. Se vire.
- * O poeta que não me visita nem me telefona nem me diz adeus; *nunc et semper*; meu pandeiro de bamba, meu tamborim de samba, já é de madrugada; meu repertório faliu.
- * Pode ser mais enrolão? Não? Não? Não?
- * Averiguando as ocorrências: na geléia geral brasileira é a mesma dança na sala, no Canecão, na TV – e quem não dança se cala, não vê no meio da sala as relíquias, as relíquias, as relíquias do Brasil.
- * Me olho no espelho. Nada.
- * Meu olho, meus pêlos. Cada manhã a mesma transa, cada jornada a mesma casa, pode? Abaixo a minha reticência. *Help!*
- * Escutem, antes que a gente pense em calar: cavaleiros ondas do riopânico atravessam o oceano e sopram, sopram, sopram. Deixa sangrar.
- * Espero ter acabado por hoje. É melhor conversarmos calados, em voz alta, eu, amizade? Abaixo a Geléia Geral. Abaixo a Geléia Geral. Mal, mal, mal, mal, mal, mal. Findou. (in PIRES, 2004, p. 306, 307, 308)

Além do sofrimento e do momento ruim que transbordam nesse texto, podemos enxergar alguns traços dentro das características das produções marginais da época, que já investigamos acima e que estiveram presentes em suas músicas.

1. O corpo transformado em poesia: “Me olho no espelho. Nada”, trabalhado também em seus foto-poemas, um deles exemplificado acima.

2. O isolamento voluntário: “Me deixe de lado. Você, meu amor, não quer saber de compreender”, “Me evite, de preferência: eu tenho a minha culpa”, e ao mesmo tempo os pedidos de ajuda “*Help!*”.

3. A subjetividade centralizadora da poesia: “Não faço a menor questão de fazer sentido”; conforme nos explicou Benjamin, a subjetividade da linguagem se torna marcante depois do Surrealismo, e Torquato parece viver essa condição em seu limite, não transfigurando o real em função de seu olhar, mas isolando a própria interpretação.

4. O cotidiano, no caso desse texto, não é fonte de objetos poéticos, mas é pensado como local do sofrimento constante: “Ontem, hoje, sempre: brasas, fogo, purgatório, inferno tropical”.

5. A retomada de trechos de algumas de suas músicas da fase tropicalista: “as relíquias do Brasil”, “Um dia depois do outro”, *pode ser lida* como uma ironia à frustração que Torquato teve com o fim da Tropicália, como a presença de um passado que não faz mais sentido.

6. A certeza que a inadequação ao mundo o levaria inevitavelmente à morte: “Deixa sangrar”, “Abaixo a Geléia Geral. Mal, mal, mal, mal, mal, mal. Findou.”

Por fim, a estrutura do texto, que mistura jornalismo (quando ele se põe a noticiar sobre Ivan Cardoso) com poesia e confissão, mostra uma tendência de enxergar a produção da linguagem como vivência, ou seja, nesse momento Torquato não conseguia mais trabalhar como jornalista sem pensar no próprio sofrimento. Essa mesma estrutura denuncia a inconstância mental do jornalista-poeta, transfigurada em sua própria linguagem.

2. 2 – Marginalidade Poética em Torquato Neto

No mesmo texto citado anteriormente, *MARCHA À REVISÃO* (in PIRES, 2004, p. 311, 312), em sua segunda parte, “2 – Colagem”, Torquato explicita sua preocupação com a palavra como *arma* na construção da linguagem, não se colocando alheio aos acontecimentos exteriores à linguagem, mas percebendo os problemas através do prisma da linguagem:

A Escola Superior de Guerra (“Sorbonne”, para os íntimos: a tradição culturalista em linha reta) aceita & emprega a realidade – a divisão do mundo em duas áreas opostas, antagônicas. de interesses conflitantes permanentemente em choque – e nos assegura a participação efetiva em uma dessas frentes de combate chamada (por causa dos pontos cardeais) de Ocidental. Mas eu estou lidando com palavras & digo que assim também se dá com elas quando as executamos: uma sintaxe de guerra fria contemporiza, adia a solução de um conflito que já existe desde a linha divisória do gramado (pastai, meninos!); contemporiza, adia, mas não exclui – e pelo contrário – a possibilidade de um confronto decisivo, final. Um mundo – uma palavra – é um conceito dividido. É preciso cuidado & não dá mais pé porque o bolo está podre & atomizado & depois da tempestade já não temos tempo de levantar a questão de uma nova Torre de Babel sintática: ela já explodiu sua possibilidade, seus alicerces, suas palavras. As palavras inutilizadas são armas mortas (a linguagem de ontem impõe a ordem de hoje). A imagem de um cogumelo atômico informa por inteiro seu próprio significado, suas ruínas: as palavras arrebentadas, os becos, as ciladas etc. etc. ad. infinitum. (in PIRES, 2004, p. 312)

A primeira referência que temos da poesia marginal no Brasil enquanto conceito, é o pequenino e histórico livro de Heloísa Buarque de Holanda, *26 Poetas Hoje*, editado pela primeira vez em 1975. Nesse livro, a autora seleciona os poetas malditos da década de 60 e 70 com o objetivo de apresentar a poesia marginal como autêntica linguagem poética, marcada pelo estilo da irreverência e dotada de alcance popular considerável, principalmente na parcela jovem da população. Entre outros autores, são contemplados Capinan, Torquato Neto, Chacal, Geraldo Carneiro, Bernardo Vilhena, Ana Cristina César e Waly Salomão. A proposta era clara: dar visibilidade a autores que antes dependiam de mimeógrafos para a divulgação de suas obras e por isso ficavam sempre reduzidos a um público restrito. Talvez Torquato e Chacal, nesse caso, constituam exceções, já que suas obras vinham sendo conhecidas desde a Tropicália e da publicação de Chacal, *Preço da passagem* (1972), enquanto os outros poetas ainda permaneciam no anonimato.

Segundo Silva (2009), Holanda é também responsável por trazer o termo “marginal” para a poesia brasileira, tomando de empréstimo uma palavra frequentemente usada nos campos econômicos para caracterizar os excluídos (marginalizados) e aplicando o termo aos que se colocam à margem dos tradicionais campos de produção poética. O tom coloquial das poesias, a informalidade, a acessibilidade da linguagem, o apelo à livre interpretação poética e ao cotidiano; tudo isso vai ser levantado como bandeira para retirar a poesia de um pedestal de prestígio e direcioná-la para a popularização do estilo.

A marginalidade poética é, portanto, não apenas um estilo de escrita, mas uma postura que vai além das publicações e atinge a existência dos artistas. Para argumento dessa visão, André Monteiro (2000) analisa Torquato não apenas enquanto poeta da palavra, mas no sentido amplo da palavra poeta, como alguém que encarna a própria obra, optando por marginalizar-se quando constatava estagnação, na procura de novas rupturas:

Da mesma forma que toda manifestação de vanguarda, para se legitimar enquanto momento de ruptura, acaba criando laços de “fidelidade” e “obediência” a um conjunto de rupturas que a precedeu e que a “serve” como parâmetro, Torquato também cria esses laços em relação a vários traços estéticos e comportamentais que compõem a mítica moderna de transgressão. A lógica dessa relação não nos comunica outra coisa senão uma vontade de se autolegitimar, ou melhor, de se automitificar enquanto “transgressor legítimo”, digno de pertencer à “casta” dos poetas historicamente consagrados como *desafinados*. (MONTEIRO, 2000, p. 59)

Monteiro analisa a marginalidade como uma *opção* de Torquato, opção que alimenta o mito ao mesmo tempo em que lhe serve de fonte de inspiração artística. Mas ainda falta uma parcela de contribuição para a compreensão da questão da inventividade ser inseparável do isolamento e da (auto) destruição. Talvez poucos textos ensaísticos tenham se aproximado tanto da análise da marginalidade artística quanto a relação que Paulo Roberto Pires faz entre Torquato Neto e o texto *O Caráter Destrutivo* de Walter Benjamin, num ensaio introdutório a uma coletânea das poesias e letras de músicas de Torquato chamado *À margem da margem da margem* (PIRES, 2004, p. 11).

Pires enxerga a relação entre Benjamin e Torquato no sentido de serem militantes intelectuais sem vinculação direta a nenhuma instituição formal ou intelectual, construtores de obras fragmentadas e por vezes não-terminadas; pensadores que viram na constante *destrutividade* de valores, na reinvenção inconformista frente à estagnação do pensamento, a mola propulsora do pensamento humano. É através da destrutividade que Benjamin propõe uma negação ao tradicionalismo, o estabelecimento de uma sociedade sempre jovem e disposta a se rejuvenescer, pois o *caráter destrutivo* seria capaz de reinventarmos-nos a todo instante: “O caráter destrutivo é o inimigo do homem-estojo. O homem-estojo busca sua comodidade, e a caixa é sua essência. O interior da caixa é a marca, forrada de veludo, que ele imprimiu no mundo. O caráter destrutivo elimina até mesmo os vestígios da destruição” (BENJAMIN, 1986, p. 187).

Esse caráter pode ser visto em um poema, escrito em julho de 1971, onde Torquato propõe uma irônica confusão entre o bem e o mal, questionando o caráter absoluto desses valores, fazendo uma alusão ao carnaval como uma festa onde não existe bem e mal, uma outra alusão à ideia de experimentar para conhecer e, por fim, dizendo que cada um desses valores tem seu lado bom e seu lado ruim:

muito bem, meu amor
muito mal
meu amor
o bem o mal
estão além do medo
e não há nada igual
o bem e o mal sem segredo
as marchas do carnaval
muito mal, meu amor
muito bem

nem vem com não tem
que tem
tem de ter
na praça da capital
muito mal
meu amor
tudo igual
nada igual ao bem e o mal
2 (experimente é legal)
eu creio que existe o bem e o mal
mas não há nada igual
e tudo tem mel e tem sal

(in PIRES, 2004, p. 175)

2.3 – Da relação entre Torquato Neto e a música

Como vimos, Torquato não era músico. Não tocava instrumentos nem sabia cantar de forma afinada. Mas foi através da música que obteve reconhecimento e prestígio no meio cultural. Não era um artista obsessivo quanto à quantidade de músicas, mas indiscutivelmente mostrava-se um artista sensível e talentoso no tato com as palavras e com a musicalidade que elas adquiririam quando se transformassem em canções. Separando a categoria músico e letrista, poderíamos classificar Torquato como músico? Acreditamos que, no sentido técnico da palavra, não. Contudo, se estendermos o conceito de músico para alguém sensível à música, aos sons, às palavras e, principalmente, à sonoridade adquirida por estas na execução da melodia, poderíamos chamá-lo de músico *non sense*, “fora do senso”, fora do enquadramento técnico de capacidade musical. Segundo Décio Pignatari, “Torquato era um

criador-representante da nova sensibilidade dos não-especializados. Um poeta da palavra escrita que se converteu à palavra falada (...)” (SALOMÃO, W., DUARTE, A.M, 1982, s/p), ou seja, alguém para além dos limites da especialização técnica.

Seria portanto muito útil entendermos a especificidade da música torquateana nesse ambiente que descrevemos como arte marginal. Para isso, vamos partir de uma análise socio-antropológica empreendida por Howard S. Becker (2008) em um estudo sobre o comportamento desviante do chamado *outsider*, que ele identifica como “aquele que se desvia das regras do grupo” (BECKER, 2008, pág 17). O sociólogo analisa os desvios através das relações das drogas e da música com a moralidade social, a capacidade da sociedade no diálogo com quem assume uma postura contrária. Como vimos em Wisnik (1988), a sociedade nega e afirma aqueles que são isolados, não os eliminando pois precisa de suas expressões artísticas para colocar-se, mesmo que momentaneamente, em um estado de abstração, de deslocamento espaço-temporal.

Segundo Becker, o auto-isolamento dos músicos é uma postura de negação aos “quadrados”⁹, os músicos de um comportamento próprio, uma linguagem comum, decorrente de sua sensibilidade específica aos sons e que é compartilhada entre eles. Em consequência, há o desprezo e a ridicularização aos “quadrados”, aqueles que são tão convencionais ao ponto de não dar valor à música (o objeto de estudo de Becker são os músicos de *jazz*, de casas noturnas da cidade de Chicago, EUA). No entanto, dentro de uma comunidade de músicos, existem regras a serem cumpridas: a não interferência na sensibilidade e no trabalho alheio é uma dessas regras. Becker analisa esse tipo de regra como uma forma de proteção:

Os músicos são hostis a seus públicos, temerosos de ter de sacrificar seus padrões artísticos aos quadrados. Eles exibem certos padrões de comportamento e crença que podem ser considerados ajustes a essa situação. Esses padrões de isolamento e auto-segregação são expressos na situação real de execução musical e na participação no intercurso social da comunidade mais ampla. A principal função desse comportamento é proteger o músico da interferência do público quadrado e, por extensão, da sociedade convencional. Sua principal consequência, é intensificar o status do músico como um *outsider*, por meio da operação de um ciclo de desvio crescente que, por sua vez, aumenta as possibilidades de dificuldades adicionais. Em regra, o músico está espacialmente isolado do público. Trabalha sobre uma plataforma, que fornece uma barreira física e impede a interação direta.

⁹ Tradução de *square*, gíria também comum na língua portuguesa para denominar aqueles indivíduos inseridos numa forma conservadora de pensamento e que não são capazes de pensar de forma diferente dos demais

Esse isolamento é bem-vindo, porque o público, composto de quadrados, é sentido como potencialmente perigoso. O músico teme que o contato direto com o público só possa levar a interferência na execução musical. É mais seguro, portanto, estar isolado e nada ter a ver com ele. (BECKER, 2008, p. 105)

Interessa-nos o caráter voluntarioso dessa caracterização. Quando lembramos que Monteiro (2000) nos esclarece que foi uma *opção* de Torquato isolar-se, fica claro um sentido de procura de proteção em relação à sua postura de radicalização de valores. É claro que esta análise de Becker é uma explicação referente à questão musical e não podemos ser indiferentes ao isolamento de Torquato não só como letrista, mas como poeta, cineasta e artista plástico. Mas essa interpretação, além de nos direcionar para o que será agora nossa preocupação central, a sua obra musical, ajuda-nos a entender a voluntariedade de Torquato em desafinar o “coro dos contentes” (in PIRES, 2004, p. 131), a sua escolha pelo isolamento.

Acontece que, além das características individuais, Torquato estava também inserido em um contexto que transformava a música brasileira. Como nos referimos anteriormente, a participação na Tropicália possibilitou visibilidade e projeção artística. Contudo, Torquato possuía identidade própria dentro do grupo. Se, por um lado, não foi o organizador central do movimento, lugar ocupado por Caetano Veloso, por outro lado, pode ser visto, em primeiro lugar, como “roteirista” do movimento (ANDRADE, 2002), ou seja, capaz de domínio teórico sobre transformações propostas pela Tropicália (como vimos no texto *Tropicalismo para iniciantes*); e em segundo lugar, dos participantes do movimento, Torquato foi quem mais adotou a estética marginal, ao contrário dos outros artistas que, nas circunstâncias históricas da época, preferiram estabelecer-se em carreiras que não os isolassem de forma tão radical. Para o professor Paulo Andrade, a carreira de Torquato possui um primeiro momento em que, na Tropicália, ele procura compartilhar valores com os integrantes ao mesmo tempo em que destoa em alguns aspectos:

De fato, na produção de Torquato Neto, em sua fase tropicalista, fica clara a desestruturação do conceito de ordem. Suas obras assumem toda a estranheza dos elementos do cotidiano, provocando a subversão de valores estéticos e ideológicos estabelecidos. (ANDRADE, 2002, p. 77)

Para, em um segundo momento, já após a fase tropicalista, isolar-se tanto fisicamente quanto intelectualmente, num momento onde a crítica da sociedade e o estado depressivo levam ao caráter de fragmentação de sua obra:

Por trás da introjecção dos conflitos do mundo no próprio corpo, como forma de contestação e de desajustamento social, existem problemas complexos, derivados de um mergulho profundo do poeta em si mesmo e nos abismos da alma humana, que geram, como consequência, uma onda de pessimismo, expressa em temas como o desejo de morte, a angústia existencial, a cisão interior entre o eu e o mundo, entre outros. (ANDRADE, 2002, p. 89)

Leitor de Oswald de Andrade e de Ezra Pound, Torquato trabalhava suas músicas utilizando tanto as questões antropofágicas quanto as noções concretistas de interação textual entre escrita, sonoridade e imagem da palavra.

O concretismo, marca da intercambialidade simultânea entre as diversas áreas artísticas, será um dos principais caminhos para a exploração de novos horizontes na poesia e, consequentemente, nas outras artes. Lima (2009) estuda o caráter de transposição do concretismo poético para a música, nos auxiliando a pensar como podemos explorar a música torquateana a partir da poesia concreta. Para esse autor, as aproximações entre poesia e música – com seu representante principal, Anton Webern (1883 – 1945) – se dão já no campo físico das artes: o papel em branco seria análogo ao silêncio da canção; as formas não-lineares de escrita poética, análogas à linguagem dodecafônica-serial; os apelos visuais que ambas as artes, a poesia expressa no papel e a música expressa sonoramente, poderiam suscitar. Essa característica possibilitou às artes um caráter extremamente funcional, ou seja, os movimentos vanguardistas teriam uma estética voltada para o cotidiano da linguagem.

Na música, segundo Lima (2009), a revolução provocada por Anton Webern levou ao uso de mecanismos antes ignorados pela maioria dos músicos: o uso do silêncio como expressão sonora de espaços auditivos, a negação dos sistemas tonais em função do uso do sistema dodecafônico-serial já inaugurado por Schoenberg na década de 20¹⁰.

Se, por um lado, Torquato não dominava essas técnicas, por outro a sua forma de dialogar com poesia concreta e canções foi compor músicas que não se prendessem a uma única interpretação, instigar a abertura de pensamento através da constante presença de paródias, metáforas e alegorias, todas procurando ironizar as figuras cotidianas. Essa ironia pode ser destacada como uma das principais heranças dos tropicalistas em relação à geração moderna da semana de 22. A novidade agora era a fusão da letra de música com a poesia

¹⁰ Uso de uma série de doze notas musicais ao contrário das escalas pentatônicas tradicionais.

(recurso que visa acessibilidade da palavra escrita junto ao público) e a ênfase no ritmo, como explica Andrade ao falar de Torquato:

O poeta-letrista age como os antigos menestrelis – poetas que saiam pelas cidades como músicos ambulantes –, cuja poesia arcaica, medieval, concentra e realça os acentos da linguagem oral. A sua preocupação em associar o ritmo ao conteúdo, trabalhando a forma poética, com o objetivo de alertar o leitor para uma realidade extrínseca, é visível em parte dos textos de *Os últimos dias de Paupéria*.

Um dos aspectos poéticos mais elaborados nas letras de Torquato é o ritmo. Entre os recursos frequentes está a repetição das palavras e, às vezes, de versos inteiros, o que torna o poema perceptível, antes de tudo, ao ouvido. O registro coloquial e espontâneo das letras reitera a idéia de que, em sua escrita poética, Torquato retoma uma tradição advinda da oralidade, e também conhecimento dos recursos técnicos da literatura de cordel, da qual o poeta era leitor e colecionador. (ANDRADE, 2002, p. 50)

Existe, portanto, uma preocupação de Torquato na projeção da sua obra, quando Andrade explica que “objetivo de alertar o leitor para uma realidade extrínseca”, mas as definições sobre a interpretação da obra não cabem ao poeta, pelo contrário, Torquato sabia que esse era um trabalho dos leitores. Monteiro (2000), analisa essa postura como uma característica de uma *não-obra* proposta pelo poeta – denominação que se refere a um esquema de obra fragmentária, não concisa materialmente, sem um roteiro a ser seguido, mas podendo ser lida da forma como o leitor escolher. É uma análise que determina uma negação do poeta em relação à centralidade da obra.

Acerca dessa leitura, gostaríamos de estabelecer um diálogo com outra teoria, que ainda não foi aplicada à obra de Torquato Neto, encontrada no texto de Umberto Eco intitulado *Obra Aberta* (2005).

Para Eco, a marca da arte no século XX foi não apenas ter conhecimento de que a arte se presta à interpretação, mas justamente apelar para essa abertura. Para o autor, essa característica não pode ser vista apenas relacionada à arte, mas em relação às posições culturais do século XX – o autor do discurso, seja ele artista ou não, sabe que seu texto não é de domínio privado, mas público, que ele chama de fruidor. É uma análise sobre aquelas questões propostas por Max Stirner a que fizemos referência atrás. Uma das formas de abertura artística explicadas por Eco, e que nos é extremamente pertinente nesse momento, é o conceito de *obra a acabar*:

O autor oferece, em suma, ao fruidor uma obra *a acabar*: não sabe exatamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo, mas sabe que a obra levada a termo será, sempre e apesar de tudo, a *sua* obra, não outra, e que a terminar o diálogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma que é a *sua* forma, ainda que organizada por outra de um modo que não podia prever completamente: pois ele, substancialmente, havia proposto algumas possibilidades já racionalmente organizadas, orientadas e dotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento. (ECO, 2005, p. 62)

As características pessoais de Torquato contribuíram ainda mais para acentuar essa postura: por ser um letrista e não um músico, suas músicas foram gravadas por diversos artistas, estando fora de uma legenda que levasse seu nome no centro, ou seja, marginalizando-se mesmo quando seu nome estava entre os compositores. Podemos entender, portanto, mais claramente a questão da escolha que Torquato faz em isolar-se, pois tinha lucidez o bastante para saber que sua obra estaria *aberta*, ou *a acabar*, mas sabia também que seu nome estaria sempre lá, como nos explicou Umberto Eco.

A carreira de Torquato Neto foi permeada pela busca dos limites da linguagem na expressão artística. O anseio pelo uso da palavra enquanto representante da realidade, a exploração da expansão da palavra para outras dimensões sensitivas como a visão, a audição, etc., e a posterior deparação do poeta com a impossibilidade da completude do significado da linguagem foram responsáveis pela sua identidade, mas também, em parte, pelas crises existenciais que o levaram à depressão e à morte. Ficam-nos, portanto, mais elucidadas as características de Torquato tanto em relação à sua obra quanto em relação à sua postura pessoal, entendendo que, além de uma opção, a auto-marginalização pode ser lida como uma necessidade para atingir as características de obra que escolheu.

Capítulo 3

Musicalidade e Marginalidade –

A estética marginal nas composições de Torquato Neto

*A flor que foi cortada antes do tempo é emblema de todas as virtualidades.
Torquato é a divindade que, na poesia brasileira, preside o poder-ser.
Paulo Leminski.¹¹*

Os capítulos anteriores nos possibilitaram debater tanto as características que fizeram de Torquato Neto um artista vinculado à estética marginal quanto as nuances que lhe possibilitaram destoar dentro da própria marginalidade. Como vimos no final do capítulo dois, através de uma breve avaliação dos seus trabalhos jornalísticos, cinematográficos e poéticos, não sujeitar-se a ser um “homem estojo” parece ter sido o centro da sua obra. Mas o foco de nosso trabalho é a sua música. Foi através dela que Torquato ganhou maior dimensão artística. É possível pensarmos na música como uma forma aglutinadora das outras formas de expressão de Torquato.

Nesse capítulo nossa preocupação será essencialmente com suas composições. Elas nos possibilitam não só refletirmos sobre a criatividade do artista, mas também sobre um tempo em que as músicas foram usadas para mover opiniões, inventar caminhos e abrir espaços para a reflexão crítica. Torquato não foi o único dentro dessa proposta, mas aqui não cabe elaborarmos uma lista de artistas e compositores que acreditavam na música como transformadora social. Basta citarmos a famosa frase de Napolitano, “a música tem sido ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais.” (NAPOLITANO, 2002, p. 7).

Onde localiza-se esteticamente Torquato num emaranhado de compositores de diferentes propostas? Essa é a pergunta que devemos responder nesse capítulo. Se procuramos ao menos desenhar sua silhueta através das características tanto de sua individualidade quanto de seu contexto nos capítulos anteriores, a resposta a esta pergunta deve se localizar dentro de sua obra musical, lugar onde fundem-se interior e exterior do artista, onde a expressividade de seu intelecto é mais evidente. Escolher a música dentro de outras formas artísticas significa apenas uma forma de conhecermos Torquato ou qualquer outro artista multifacetado. É uma

¹¹ “Os últimos dias de um romântico”. LEMINSKI, Paulo. in KRUEL, 2008.

escolha que, apesar de restringir o artista, possibilita um foco mais nítido sobre algumas questões que ainda carecem de resposta. As características marginais dentro da música, o debate sobre a tristeza no misto entre saudosismo e isolamento, ou ainda a relação entre experimentalismo e antropofagia são algumas dessas questões que podemos nos deparar quando ouvimos as suas composições.

Para percorrermos esse caminho, entretanto, há ainda a necessidade de restringirmos ainda mais sua obra. Escolhemos dez de suas composições. Isso porque a análise de todas as (em torno de) quarenta músicas gravadas não elucidaria os problemas sobre marginalidade que estamos procurando. Pelo contrário, levariam a outras questões, igualmente férteis, mas que não são a preocupação central de nosso trabalho. Nossa escolha, além de mirar onde o artista mostrava-se cada vez mais engajado na arte marginal, também procura mostrar como as canções mudaram de característica conforme o letrista tinha suas experiências de vida; consideramos os aspectos biográficos sem limitar o poeta à sua vida biografada, ao mesmo tempo em que vamos analisar a relação das composições com os conceitos desenvolvidos no capítulo dois. Nossa delimitação tempo-espacial desenvolve a abordagem sobre a obra musical de Torquato Neto, produzida no Rio de Janeiro e em São Paulo entre os anos de 1967 a 1972. Dividimos então suas composições em duas fases distintas: a *fase tropicalista* e a *fase pós-tropicalista* ou *radical*. Isso porque nosso caráter é essencialmente histórico, ou seja, há uma preocupação evidente em destacar o diálogo entre homem e seu tempo.

Baseados em Napolitano (2002), compreendemos que, para a reconstrução do passado histórico através de um *documento-canção*, é necessário encontrarmos os significados dos símbolos individuais compreendidos pelo poeta-letrista através de sua localização tempo-espacial. A canção é a capacidade de engendrar musicalmente tanto o comportamento individual (do poeta) como o coletivo (da sociedade), sendo que o conceito de *documento-canção* volta-se para a reconstrução histórica do passado.

A interpretação do *documento-canção*, assim como qualquer outro documento dentro do processo de pesquisa histórica, passa pela fase de abordagem do historiador em relação ao objeto. Para que a abordagem do historiador se faça completa, o documento-canção precisa então ser colocado dentro da relação entre letra e música. Diferenciamo-nos aqui de

trabalhos que apresentam apenas as letras de música separadas de sua manifestação musical ou ainda “recortando” a letra da música para apenas comprovar o texto escrito previamente. A reconstrução do passado histórico através do *documento-canção* parece-nos interessante, pois, como comprova Contier (1998), os aspectos musicais carregam um discurso próprio, significados e significantes internos, assim como qualquer outro documento histórico. Isso significa que é preciso estarmos atentos também à estrutura da música. Nossa análise, entretanto, não aborda seus aspectos técnicos. Esse é um trabalho que musicólogos certamente fariam com maior sucesso. Mas o historiador da música não pode estar indiferente à “musicalidade”, ao ritmo, à melodia e à harmonia, à relação dos instrumentos usados na canção com a estética da época; ou ainda à performance dos intérpretes que permeiam a obra. Seguramente são observações acessíveis aos historiadores.

Pois o conceito de *canção* nos parece mais complexo do que a simples união de letra e música. Não negamos uma quase interdependência entre a letra e a música, mas a análise da canção tornar-se-ia reducionista se apenas se limitasse à análise dessas duas categorias. O termo canção nos remete a outros elementos da construção da própria canção, que vão dos compositores à difusão musical, das ideologias inseridas tanto no processo de criação como no processo de escuta musical, dos paradigmas da formação musical individual do compositor às políticas de cultura de massas e à indústria cultural.

Por envolver todos esses elementos diferentes, o conceito de *documento-canção* passa por uma dilatação. Como delimitaram bem Contier (1998) e Napolitano (2002), ao mesmo tempo em que se refere ao material físico musical, a *canção* depende da performance para que se manifeste enquanto realização social. Somente como e quando é interpretada, a *canção* ganha seu sentido social. Para tanto, os paradigmas de produção e escuta musical tornam-se também fonte de análise, pois delimitaram o “gosto” musical tanto de quem produz como de quem recebe a música. O conceito de gosto musical estende-se ainda à relação com o passado, tanto do compositor quanto do público.

Entretanto, a pesquisa de todos esses aspectos culturais, que podem ser desenvolvidos a partir das canções, abre problematizações muito amplas, que vão além do objetivo desse trabalho. Por exemplo, a pesquisa sobre a escuta de determinada obra musical precisaria entrelaçar questões como mercado, região, difusão, imagem pública do artista, etc.

Como nossa proposta é investigar como Torquato Neto assimilou as influências da poesia marginal e as transformou em música, nossa análise ficará estabelecida da seguinte forma: uma investigação acerca das suas composições, explorando as letras das canções em relação com a sua musicalidade, as performances dos artistas que as interpretaram e as relações com o contexto que exploramos no capítulo 1 e 2.

Baseados em Napolitano (2002), consideramos que a reconstrução do passado e de qualquer sistema cultural deve perpassar todos os elementos da sociedade. O conceito de canção parece-nos atingir mais aos objetivos de reconstrução da *conjuntura social* do que a análise puramente musical. Diferenciarmos a canção das outras formas de música é basicamente, estabelecer seus limites como manifestação social e ainda como documento histórico. O conceito *conjunturalismo* proposto por Napolitano (2002) para ser aplicado dentro da pesquisa de história e música, nos parece então bastante pertinente. Ele nos remete a instâncias diferentes que influenciam a canção tanto em sua forma linguístico-musical como no contexto que a circula.

Por isso, adotamos aqui uma forma de pesquisar as canções compostas por Torquato Neto apresentando as *letras* das canções integralmente, de forma não fragmentada, como uma forma de dar ao leitor a dimensão de completude da letra ao mesmo tempo em que propõe a análise da canção enquanto discurso, interdependente de sua estrutura interna. Em complemento, esse estudo é acompanhado também de um disco compacto com as canções utilizadas nesse capítulo – uma forma de aproximar o leitor do nosso objeto de pesquisa em sua forma original.

Considerando que o trabalho de Torquato Neto varia entre a produção poética e a produção musical, é importante estudarmos as potencialidades na união da poesia com a música. Segundo Moraes (2000), essa união se desenvolve em sociedades de tradição oral, pois as mensagens são melhor transmitidas quando musicadas. Dentro dessas culturas, como no Brasil, nota-se uma perspectiva da canção mais voltada para o texto do que para a interpretação musical. Para a autora Claudia Neiva de Matos (2006) a tradição oral implica em padrões estético-ideológicos mais estáveis, havendo uma maior manutenção da tradição, fazendo com que as obras passem a ser constantemente reinterpretadas por sua constante acessibilidade.

Para a reconstrução do passado histórico através do *documento-canção* de Torquato Neto, é necessário, portanto, que o historiador considere o peso da tradição oral da sociedade onde a música se manifesta, pois, como afirma Moraes (2000), a aproximação da canção de setores menos escolarizados (caso do Brasil) faz com que sua linguagem passe a ser mais facilmente assimilada e o impacto da canção torna-se ainda mais forte. Torquato Neto, constituidor e ao mesmo tempo reproduzidor de ideias, deve ser estudado segundo suas próprias características linguístico-musicais e ao mesmo tempo conjunturais, de forma a ajudar a reconstrução do passado histórico na procura da relevância e ênfase dos valores conjunturais passados pelo compositor. Nesse sentido, evidenciaremos a proposta de Napolitano (2002) de conjunturalismo histórico na investigação do *documento-canção*.

3.1 Dos aspectos gerais das composições de Torquato.

A análise das canções de Torquato Neto possibilita uma apreensão da perspectiva crítica e caleidoscópica do artista. Como vivos no texto de Favareto (1996), a Tropicália possibilita uma crítica baseada na *alegoria*. Andrade (2002) entende que Torquato Neto usa o conceito de *alegoria* para entender o Brasil e para, ao mesmo tempo criticá-lo. Andrade insere a obra do poeta no conceito de Walter Benjamin de *alegoria*: “refere-se à modernidade como expressão do mundo em declínio, de uma realidade sem liberdade, despedaçada. A perda da visão harmônica do mundo como totalidade é analisada como chave teórica para expressar e compreender o fragmentário da modernidade.” (2002, p. 60) . Entendemos que a *alegoria* em Torquato Neto torna-se um próprio ato de resistência.

Como nos acrescenta Bueno (2005), analisar Torquato Neto é uma possibilidade de revermos a influência do Romantismo como proposta de idealização e o Modernismo como estética da resistência no Brasil. Torquato Neto nos deixa como herança o inconformismo político e um desejo quase patológico de um processo revolucionário através da arte. A reconstrução que propomos torna-se uma oportunidade de entendermos as influências na sociedade de movimentos de idealização e resistência contraculturais manifestadas através dos símbolos musicais que compõem a obra do artista.

Tomamos de empréstimo o conceito de *contracultura* definido por Luciana Sarmiento (2006). Segundo a autora, *contracultura*, movimento de resistência a partir de uma revolução social e cultural, consolidado na década de 1960, aproxima-se do conceito de

sociedade do sonho, que, segundo Rocha (1995, apud. Sarmiento), é uma sociedade exterior ao indivíduo, uma sociedade de perspectivas. A *contracultura* seria, portanto, um referencial imaginário, um constante movimento propondo mudança da cultura vigente como forma de resolver os problemas. Sarmiento descreve como características principais a presença da juventude contrária à tecnocracia, ao capitalismo e à burocracia. A proposta principal da *contracultura* é criticar os pressupostos básicos da cultura dominante da sociedade. No Ocidente, em específico, esta rebeldia e protestos ganham força com os meios de comunicação de massa.

No texto de Paulo Andrade, *Torquato Neto: uma poética de estilhaços* (2002), podemos destacar a análise dos poemas representando a figura de um sujeito fragmentado procurando sua localização na arte e na vida mas não a encontrando. Segundo o autor, o trabalho de Torquato Neto é uma busca constante de conjugar opostos da realidade, propondo uma linguagem que pudesse perpassar os limites que ainda não haviam sido ultrapassados. Dessa forma, Torquato Neto se manifesta como resistência frente às tendências linguísticas contemporâneas ao poeta.

O trabalho de Andrade (2002) pode ser entendido como uma localização histórico-linguística do trabalho de Torquato Neto. De forma linear, Andrade insere a obra de Torquato Neto em um movimento temporal, que “nasce” no movimento tropicalista e vai até a morte do poeta. Apesar de colocar em debate as letras das músicas de Torquato, a perspectiva deste autor não manifesta a necessidade da interpretação musical, limitando-se à interpretação da sintaxe e dos significados das letras.

Das características gerais das composições de Torquato, podemos afirmar que, assim como sua postura na poesia e no jornalismo, ele atravessa uma fase de amadurecimento e radicalização entre os anos do tropicalismo e seu retorno ao Brasil. Por isso, as músicas que analisaremos a seguir seguem não apenas uma sequência cronológica, mas também ligam-se entre si dentro de um conjunto de pensamentos e referências comuns – por isso também procuraremos mostrar os pontos de intersecção entre elas. Também devemos destacar a preocupação do poeta na relação inseparável entre arte e vida: tanto nas canções onde o eu-lírico refere-se ao povo brasileiro, como em *Geléia Geral*, como naquelas onde sobressai um tom mais intimista, Torquato sempre deixa transparecer os momentos da sua vida

entrelaçados com sua obra. Segundo Paulo Andrade, essa é uma característica da rebeldia poética:

Artista que traça caminhos plurais e experimenta diversas linguagens, Torquato Neto filia-se às vozes inconformistas que têm início com os românticos entre o final do século XVIII e meados do XIX. Incapazes de se adequar às normas estabelecidas pelo sistema, estes poetas transgridem as fronteiras da “normalidade” e caminham rumo à loucura e à autodestruição. É possível afirmar que, na tradição dos poetas rebeldes, há uma íntima correspondência entre a atividade artística e seu comportamento individual, como se a arte fosse indissociável da vida. (ANDRADE, 2002, p. 25).

Essa afirmação não nos parece nada estranha quando lembramos da relação que fizemos no primeiro capítulo entre Torquato e Mozart: quando um artista desprende-se de certas amarras estético-ideológicas da sociedade, volta-se para suas próprias convicções, transformando arte em vida e vida em arte. Isso explica também o fato do aspecto multifacetado da obra de Torquato Neto nos dar a noção de conjunto quando analisamos seu trabalho. Apesar de não ser músico de formação, Andrade (2002) explica que um dos grandes méritos de Torquato foi trabalhar dialogando com a função de poeta e letrista nas letras das canções.

O Torquato, quase sempre, vinha com o poema completo, como “Geléia Geral”. Não mudei uma vírgula, já veio eletrificado [...] Ele me ajudou muito na artesanaria. A capacidade de operar com poemas. Abrir as reentrâncias e criar as saliências. Essa coisa de fazer acoplamento da letra com a música. Já em “A rua”, a intenção era de fazer uma suíte mesmo nos moldes daquela “Suíte dos pescadores”, do Caymmi. Aquele sentimento rapsódico de vários climas, várias paisagens, várias visões. (GILBERTO GIL in ANDRADE, 2002, p. 49)

Durante a Tropicália, quando seus principais parceiros são Caetano Veloso e Gilberto Gil, as leituras antropofágicas o orientaram para letras em que muitos elementos apareciam, como num mosaico, ligados entre si pela própria melodia. Direcionadas ao grande público, como era o intuito da Tropicália, as músicas possuem um tom festivo na pretensão de usar a televisão e o rádio como divulgação do movimento. Também são dessa fase as músicas em que o saudosismo do poeta serve para sustentar sua identidade: nessas composições a saudade aparece como parte do poeta e não como uma vontade de voltar ao passado. Chamaremos esse período de *fase tropicalista*, onde abordaremos as músicas: *Ai de mim*, *Copacabana*, *Marginália II*, *Louvação*, *Geléia Geral*, *Deus vos salve a casa santa*, *Mamãe, coragem*, *A Rua e Rancho da Rosa Encarnada*.

No período seguinte ao seu retorno, que chamaremos de *fase pós-tropicalista*, os principais parceiros são os músicos Carlos Pinto e Jards Macalé. Nessa etapa, Torquato se mostra mais introspectivo e as canções tem um tom menos festivo, mas bastante experimental e intimista. Os intérpretes das canções também mudam para artistas de performance mais contida do que na época da Tropicália. É bom lembrarmos, de antemão, que o momento-limite dessa época de depressão, internações e tentativas de suicídio pesava nas produções artísticas do autor. Para pensarmos nessa fase, escolhemos as canções: *Let's play that*, *Daqui pra lá e de lá pra cá*, *Todo dia é dia D*, *Três da madrugada* e *Pra Dizer Adeus*.

Como última observação, gostaria de explicitar o problema da questão das parcerias dentro da análise das músicas. Segundo Gilberto Gil, Torquato trazia as letras prontas para serem musicadas. Isso não quer dizer que em todas as músicas as composições tenham se encaixado perfeitamente nem que todas as letras foram compostas única e exclusivamente por Torquato. A troca de palavras e de trechos para um ajuste à melodia é comum em parcerias musicais. Mas, diante da total impossibilidade de sabermos *como* ou *se* pequenos trechos foram modificados a partir das composições originais, preferimos escolher as letras onde a personalidade de Torquato Neto é mais evidente. Isso não nos isenta de cometer erros, mas ajuda a deixar mais nítido o objeto que escolhemos analisar.

3.2 Das composições de Torquato na fase tropicalista

Ai de Mim, Copacabana

Composição: Caetano Veloso e Torquato Neto

(LP *Um poeta desfolha a bandeira e a manhã tropical se inicia*, Torquato Neto (compilação), RioArte, 1985.)

Um dia depois do outro
Numa casa abandonada
Numa avenida
Pelas três da madrugada
Num barco sem vela aberta
Nesse mar
Nem mar sem rumo certo
Longe de ti
Ou bem perto
É indiferente, meu bem

Um dia depois do outro
Ao teu lado ou sem ninguém
No mês que vem
Neste país que me engana
Ai de mim, Copacabana
Ai de mim: quero

Voar no concorde
Tomar o vento de assalto
Numa viagem num salto

Você olha nos meus olhos e não vê nada
é assim mesmo que eu quero ser olhado } falado

Um dia depois do outro
Talvez no ano passado
É indiferente
Minha vida tua vida
Meu sonho desesperado
Nossos filhos nosso fusca
Nossa butique na augusta
O ford galaxie, o medo
De não ter um ford galaxie

O táxi, o bonde a rua
Meu amor, é indiferente
Minha mãe, teu pai a lua
Nesse país que me engana

Ai de mim, Copacabana
Ai de mim, Copacabana
Ai de mim, Copacabana
Ai de mim.

Essa foi a primeira composição gravada de Torquato Neto. Parceria entre ele e Caetano Veloso, essa música pode ser vista como um *abre-alas* de toda sua produção musical. Isso não só porque inicia, mas também dá mostras de praticamente tudo o que estava por vir.

Tendo como referência a crônica de Rubem Braga, *Ai de ti, Copacabana* (BRAGA, 1994), essa marchinha faz referência às marchas, símbolo do carnaval carioca e tem, a princípio, a estrutura de uma lista de elementos que são indiferentes ao poeta-viajante. Ele mesmo assume essa postura de indiferença nos versos *você olha nos meus olhos e não vê nada / é assim mesmo que eu quero ser olhado* – frase que é falada ao invés de cantada, o que pode ser interpretado como uma pausa na música para dar ênfase poética no verso. Torquato deixa claro que não quer ser visto como um portador de respostas ou de verdades. Quer voar conforme a direção do vento como deixa claro em outro verso. Não é preso ao tempo nem ao lugar. Nem a presença da pessoa ao lado comove o poeta: *longe de ti / ou bem perto / é indiferente, meu bem*.

Estruturada como marcha, a música possui, no entanto, presença de instrumentos orquestrais como metais (trompete, trombone e saxofone) e instrumentos de corda (violino e violoncelo), além das guitarras e da bateria, em contato com instrumentos de percussão

nordestinos, principalmente o chamado *bloco sonoro*¹². É interessante também observarmos que as estrofes partem de reflexões a partir de *um dia depois do outro*, descrevendo coisas cotidianas, mas na metade de cada sequência de versos há uma quebra de ritmo, apelando para contrapontos e pausas, fragmentando a fala e a letra. Em cada estrofe, as primeiras sequências de versos seguem um ritmo corriqueiro, como no cotidiano; enquanto nas segundas, as pausas sugerem uma tensão na fala, ao se deparar com os símbolos como o *mar sem rumo certo* ou o *sonho desesperado*.

Na interpretação de Caetano Veloso, há uma breve pausa entre os versos *você olha nos meus olhos e não vê nada / é assim mesmo que eu quero ser olhado*, como se o poeta refletisse sobre o fato de não haver nada de “visível” ou aparente em seus olhos e em seguida entendesse que é esse mistério que o define, com alguém que precisa ser descoberto a cada instante, que não pode ser compreendido apenas pelo que transparece no olhar.

A canção pode também ser interpretada como uma crítica aos padrões estético-ideológicos da época, pois nos versos *Minha vida tua vida / Meu sonho desesperado / Nossos filhos nosso fusca / Nossa boutique na augusta / O ford galaxie, o medo / De não ter um ford galaxie* há uma crítica a Geraldo Vandré que possuía um carro modelo *Ford Galaxie*. Uma forma de ridicularizar o consumismo de alguns produtos. De acordo com André Bueno, há uma narrativa não só entre os versos, mas também entre as estrofes, já que primeiro o poeta mostra as contradições brasileiras, para depois criticar o consumismo:

Desfeita a frágil e ilusória proximidade com o povo brasileiro, a ironia do poeta se volta contra a classe média, com seus desejos mesquinhos de consumo e ascensão social misturados com a estranheza de um *sonho desesperado*, como que a corroer a superfície vazia do fetiche da mercadoria e da submissão cega às hierarquias do trabalho alienado, na monótona sucessão dos dias vazios. (BUENO, 2005, p. 162)

Nessa época a Tropicália propunha uma reelaboração estética e sofria com discriminações por parte de grupos defensores das formas tradicionais de música e do grupo das canções de protesto. O próprio Geraldo Vandré havia chamado Torquato de “o inocente do Piauí nas mãos dos baianos” (VAZ, 2005, p. 91). Torquato respondeu:

¹² Instrumento musical de percussão, feito de madeira ou plástico, muito utilizado na marcação rítmica de estilos como o forró.

O Vandr   está fazendo palestras em universidades dizendo que nós estamos fugindo das raízes. Mas eu não admito fazer música revolucionária, como ele pretende, com as formas tradicionais. (VAZ, 2005, p. 91)

A letra possui um encadeamento de elementos com os quais o poeta se depara e constata sua indiferença em relação ao mundo. Em todas as estrofes, esse encadeamento   quebrado quando olha para si mesmo e lamenta ser enganado pelo próprio país: *ai de mim*. Sabe de sua fragilidade em relação ao mundo, mas também não d   mostras de que pode ser diferente expressando seu ceticismo em relação ao país em que vive.

Marginália II

Composição: Gilberto Gil e Torquato Neto
(LP, *Gilberto Gil*, Gilberto Gil. Philips, 1968)

Eu, brasileiro, confesso
Minha culpa, meu pecado
Meu sonho desesperado
Meu bem guardado segredo
Minha aflição

Eu, brasileiro, confesso
Minha culpa, meu degredo
Pão seco de cada dia
Tropical melancolia
Negra solidão

Aqui   o fim do mundo
Aqui   o fim do mundo
Aqui   o fim do mundo
Ou l  

Aqui, o Terceiro Mundo
Pede a bênção e vai dormir
Entre cascatas, palmeiras
Ara   as e bananeiras
Ao canto da juriti

Aqui, meu pânico e glória
Aqui, meu laço e cadeia
Conheço bem minha história
Começa na lua cheia
E termina antes do fim

Aqui   o fim do mundo
Aqui   o fim do mundo
Aqui   o fim do mundo
Ou l  .

Minha terra tem palmeiras
Onde sopra o vento forte
Da fome, do medo e muito
Principalmente da morte
Olelê, lal  

A bomba explode lá fora
E agora, o que vou temer?
Oh, yes, nós temos bananas
Até pra dar e vender
Olelê, lalá

Aqui é o fim do mundo }
Aqui é o fim do mundo } bis
Aqui é o fim do mundo }
Ou lá.

Impossível propormos uma análise de *Marginália II* sem considerarmos em primeiro plano seu valor irônico e amargo – recurso muito utilizado pelos poetas marginais. A canção é uma descrição das contradições do Brasil da década de 60: uma melancolia tropical, um país de terceiro mundo rico em belezas naturais que *pede a benção* aos países economicamente dominantes. Confessar-se pelo pecado de ser brasileiro: o poeta-letrista brinca com essa culpa advinda da crença que o Brasil está destinado ao fracasso. E termina com o tema da Tropicália, *Oh, yes, nós temos banana* enquanto em outros lugares do mundo há países em guerra. A frase *Aqui é o fim do mundo* parece então ganhar outro sentido: se no fim das estrofes anteriores tinha o sentido de *aqui é pior lugar*, após mostrar que nosso valor está nas relíquias naturais, *fim do mundo* ganha então o valor de lugar mais afastado, mais marginalizado. Na nossa opinião, é por isso que a música se chama *Marginália*, pois o Brasil é mostrado pelo poeta como um lugar à parte, distante do que acontece no mundo.

Musicalmente, é possível notar nessa parceria entre Gilberto Gil e Torquato uma referência à música sertaneja pois é permeada pela predominância do violão na execução de um ritmo que lembra a moda-de-viola, entretanto, em contrapartida, é preenchida por instrumentos de todos os tipos: orquestrais, percussivos, ataques de trompete e de trombone. O tom de festa desses instrumentos é complementado por uma aflição dada a partir dos instrumentos de corda, que também perpassam toda a música. Percebemos então a referência ao sertão, que explicamos no capítulo 2 e, ao mesmo tempo, a presença de outras influências musicais. Essa ironia pode ser percebida tanto musicalmente (nessa contraposição entre os instrumentos e os estilos) como nos versos em que se diz que a terra, além de ter palmeiras, tem o vento da fome, do medo e da morte e, logo depois, a canção fazendo referência a um país onde não há guerras (*A bomba explode lá fora*) e onde há fartura (*Oh, yes, nós temos bananas*). O Brasil é visto aqui como um lugar das contradições.

Torquato ainda ironiza a questão da incompletude da compreensão humana frente aos problemas. Ao dizer que sua história “termina antes do fim”, não está falando apenas de si mesmo, mas através do eu-lírico do *brasileiro*. Segundo Paulo Andrade,

(...) nas imagens tropicais de “Marginália II”, revela-se uma visão das mais tristes e amargas do terceiro mundo. Dando continuidade ao seu projeto de explicitar as contradições de um país subdesenvolvido, que pretende inserir-se no contexto internacional, em “Marginália II”, o poeta expõe a condição marginalizada do país e, em tom de *mea culpa*, confessa problemas cruciais, como a fome e a pobreza do Brasil. (ANDRADE, 2002, P. 57)

É ainda interessante notarmos como o verso *meu sonho desesperado* aparece tanto em *Ai de mim, copacabana* como em *Marginália II*. A que sonho Torquato se refere? Na primeira música, o verso se localiza na estrofe irônica em que ele descreve uma vida familiar convencional: os filhos, o *Ford Galaxie*, etc. Já em *Marginália II* o verso aparece em sua descrição de ser brasileiro: aflição, culpa e pecado. Na nossa opinião, o “desespero” de Torquato está relacionado à sua vontade de localizar-se no mundo, mas ao mesmo tempo sabendo que essa incompletude é a razão de si mesmo. Sabe que não vai conseguir encaixar-se no mundo, pois na primeira canção ele ironiza a vida familiar ao falar do medo em não poder ter um carro e na segunda canção ele fala dessa eterna aflição, essa solidão negra que o permeia. A expressão *sonho desesperado* é contraditória por si mesma, já que *sonho* remete a um momento sereno ou a algo que se deseja muito. *Sonho desesperado* pode tanto ser algo desejado com avidez desesperadora quanto uma expressão que estabelece uma contradição irônica entre um momento de serenidade do sonho (de dormir) e o desespero da aflição e da angústia de ser brasileiro em meio a tantas transformações.

Como analisa Monteiro (2000), a marginalização do poeta nessa canção não se estabelece apenas em termos econômicos, mas também em valores religiosos. Os versos em que o poeta *confessa* sua culpa em ser brasileiro, podem ser vistos como uma ironia a um *pecado original*, um eterno sentimento de culpa cristã, que manifesta-se nas contradições brasileiras: o *sonho desesperado*, a *tropical melancolia*, a *negra solidão*.

Nessa composição também aparece a ironia a um ufanismo nacional. As citações literárias que aparecem ao longo da composição, Gonçalves Dias, Gilberto Freyre e Cassimiro de Abreu (ANDRADE, 2002), são confrontadas com a realidade do artista e representam a contradição de um discurso nacionalista frente a uma realidade de pobreza. As

referências às imagens nacionais aparecem de forma justapostas, mas sem o sentido de organização entre elas, pelo contrário, as imagens aparecem para mostrar como são contemporâneas e concomitantes entre os outros acontecimentos mundiais.

Louvação

Composição: Gilberto Gil e Torquato Neto
(LP *Louvação*, Gilberto Gil. Philips, 1966.)

Vou fazer a louvação
Louvação, louvação
Do que deve ser louvado
Ser louvado, ser louvado
Meu povo, preste atenção
Atenção, atenção
Repare se estou errado
Louvando o que bem } bis merece
Deixo o que é ruim de lado }

E louvo, pra começar
Da vida o que é bem maior
Louvo a esperança da gente
Na vida, pra ser melhor
Quem espera sempre alcança } bis
Três vezes salve a esperança! }

Louvo quem espera sabendo
Que pra melhor esperar
Procede bem quem não pára
De sempre mais trabalhar
Que só espera sentado
Quem se acha conformado

Vou fazendo a louvação
Louvação, louvação
Do que deve ser louvado
Ser louvado, ser louvado
Quem 'tiver me escutando
Atenção, atenção
Que me escute com cuidado
Louvando o que bem } bis merece
Deixo o que é ruim de lado }

Louvo agora e louvo sempre
O que grande sempre é
Louvo a força do homem
E a beleza da mulher
Louvo a paz pra haver na terra } bis
Louvo o amor que espanta a guerra }

Louvo a amizade do amigo
Que comigo há de morrer
Louvo a vida merecida
De quem morre pra viver
Louvo a luta repetida
A vida pra não morrer

Vou fazendo a louvação
 Louvação, louvação
 Do que deve ser louvado
 Ser louvado, ser louvado
 De todos peço atenção
 Atenção, atenção
 Falo de peito lavado
 Louvando o que bem }bis merece
 Deixo o que é ruim de lado }

Louvo a casa onde se mora
 De junto da companhia
 Louvo o jardim que se planta
 Pra ver crescer a roseira
 Louvo a canção que se }bis canta
 Pra chamar a primavera }

Louvo quem canta e não canta
 Porque não sabe cantar
 Mas que cantará na certa
 Quando enfim se apresentar
 O dia certo e preciso
 De toda a gente cantar

E assim fiz a louvação
 Louvação, louvação
 Do que vi pra ser louvado
 Ser louvado, ser louvado
 Se me ouvirem com atenção
 Atenção, atenção
 Saberão se estive errado

Louvando o que bem }bis merece
 Deixando o ruim de lado }

Louvação foi construída a partir do poema *Improviso do Bem Querer* (VAZ, 2005), onde Torquato dá vivas a tudo que considera importante. Entre outras coisas, são valorizados a família, o Rio de Janeiro, a Bahia, os amigos, Luis Calos Prestes, Dorival Caymmi, Noel Rosa, etc. O tom festivo dessa canção corresponde tanto a uma forma de eleger os elementos que considera importante serem exaltados como a uma convocação de um público. Enquanto as estrofes da música encadeiam diversos elementos que o poeta acredita merecerem atenção, os estribilhos formam uma unidade de eloquência de discurso, onde se chama atenção do povo para refletir sobre o que está sendo dito na música.

A música começa com sons de trombone anunciando algo, convocando os ouvintes a escutar, como em uma cantiga em que se conta alguma história ou se pretende mostrar uma ideia. Essa característica é importante para entendermos o tom enunciativo e

evocativo da letra da canção. A partir do momento em que o poeta chama atenção para si mesmo e para seu discurso nos versos da primeira estrofe, logo muda de característica nas duas estrofes seguintes, utilizando um ritmo mais leve, menos convocativo, percorrendo sobre os assuntos que *louva*. Apesar desse tom “leve” no qual se desenvolvem essas estrofes, é interessante percebermos que, na interpretação de Gilberto Gil, os versos primeiramente vão sendo cantados com leveza, depois gradativamente vão sendo entoados com mais força, até chegar aos momentos em que se retoma a convocação. Importante é também notarmos como a canção retoma a atenção do ouvinte nos versos que são repetidos no fim de cada estrofe, como se algumas coisas, dentre as muitas outras louvadas, não pudessem ser esquecidas (como a *canção que se canta para chamar a primavera* ou *quem espera sempre alcança* e a *esperança*).

É interessante pensarmos nesse diálogo se lembrarmos do momento musical pelo qual o Brasil passava: a era dos festivais, quando a música era veículo para protestos contra a ditadura. Prevalece a ideia de que a guerra pode ser vencida através da união e do amor, *Louvo o amor que espanta a guerra*, mas que não se deve esperar sentado aguardando a paz, pelo contrário, deve-se trabalhar para alcançá-la; mas esse trabalho está na valorização desses elementos. Torquato mostra que sabe que o trabalho pode custar até a vida da pessoa que trabalha pela paz, mas essa não será esquecida pela história, pois a pessoa morreria para viver para sempre: *Louvo a vida merecida / De quem morre pra viver*. Sobre essa faceta de *Louvação*, André Bueno acrescenta:

Tudo parte de uma sequência de imagens positivas e boas, possíveis e próximas. Enquanto se espera, trabalhando e cultivando a beleza, a amizade e a família. Esse tipo de imaginário de mudança social, de passo adiante na sociedade atrasada, sem sangue e sem violência, sem choque e sem confronto, torna as imagens citadas por demais simples e idealistas, deslocadas, puras demais quase que angelicais. Como se estivessem fazendo o mapa imaginário de um idílio familiar ao lado de um constante campo de batalha. (BUENO, 2005, p. 156).

Como vimos no primeiro capítulo, os movimentos sociais contra as guerras existiam em todo o mundo, mas no Brasil os movimentos eram impulsionados pela repressão ditatorial à cultura e à liberdade de expressão. A ideia da coletividade vencendo a opressão é abordada principalmente na primeira estrofe, onde são cantados valores universais – como a paz, a força, a beleza e a esperança. No poema *Improviso do Bem Querer* essa intensão não parece tão clara, já que ele termina com uma declaração de amor: “e finalmente, isto é claro /

viva minha nega linda / sem a qual para todo o sempre / minha vida é coisa finda”. Na última estrofe da música, a composição muda de rumo em relação aos objetos louvados, pois são valorizados elementos de uma vida simples, quase bucólica: a companheira, o jardim, a roseira e uma canção. Bueno (2005) também enxerga essa mudança de tema, mas analisa como uma proposta quase inocente de paz. Para nós, alterar a temática mas não a estrutura pode ser interpretado como uma saída alternativa para os problemas da guerra, que está na simplicidade das coisas essenciais.

Geléia Geral

Composição: Gilberto Gil e Torquato Neto

(LP *Tropicália ou panis et circencis*, VELOSO, Caetano *et alli*. Philips, 1968.)

Um poeta desfolha a bandeira e a manhã tropical se inicia
Resplandente, cadente, fagueira num calor girassol com alegria
Na geléia geral brasileira que o Jornal do Brasil anuncia

Ê, bumba-yê-yê-boi ano que vem, ^{mês}_{bis} que foi
Ê, bumba-yê-yê-yê é a mesma dança, meu boi }

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

Ê, bumba-yê-yê-boi ano que vem, ^{mês}_{bis} que foi
Ê, bumba-yê-yê-yê é a mesma dança, meu boi }

É a mesma dança na sala, no Canecão, na TV
E quem não dança não fala, assiste a tudo e se cala
Não vê no meio da sala as relíquias do Brasil:
Doce mulata malvada, um LP de Sinatra,
Maracujá, mês de abril
Santo barroco baiano, superpoder de paisano, formioplac e céu de anil
Três destaques da Portela, carne-seca na janela, alguém que chora por mim
Um carnaval de verdade, hospitaleira amizade, brutalidade jardim

} falado

Ê, bumba-yê-yê-boi ano que vem, ^{mês}_{bis} que foi
Ê, bumba-yê-yê-yê é a mesma dança, meu boi }

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

Ê, bumba-yê-yê-boi ano que vem, ^{mês}_{bis} que foi
Ê, bumba-yê-yê-yê é a mesma dança, meu boi }

Um poeta desfolha a bandeira e eu me sinto melhor colorido
Pego um jato, viajo, arrebento com o roteiro do sexto sentido
Voz do morro, pilão de concreto tropicália, bananas ao vento

Ê, bumba-yê-yê-boi ano que vem, ^{mês}_{bis} que foi

Ê, bumba-yê-yê-yê é a mesma dança, meu boi

Apesar de *Geléia Geral* ter sido considerada a canção-manifesto do tropicalismo, ao lado de *Tropicália* de Caetano Veloso, podemos observar que *Geléia Geral* não é um manifesto separado das canções anteriormente analisadas. Assim como nas outras, predomina o ritmo festivo, a descrição dos elementos brasileiros em uma lista sem uma ordem lógica. Nessa canção Gil e Torquato adotam uma postura aberta ao falar de temas que ainda apareciam com timidez nas outras canções: o carnaval, a amizade sincera, as relíquias do Brasil, a questão do folclore aparecendo no refrão, como uma espécie de amálgama entre as estrofes, entre as próprias características do Brasil.

Nessa canção, existem dois versos que agem como estribilho: *Ê, bumba-yê-yê-boi ano que vem, mês que foi / Ê, bumba-yê-yê-yê é a mesma dança, meu boi*. Qual o sentido de um estribilho, ou seja, a repetição de determinados versos? Nessa canção, a repetição desses versos entre as estrofes que descrevem o Brasil, não é uma simples recorrência estética. Age como uma constatação do poeta ao se deparar com as características nacionais: enxerga tanto tradicionalismos e folclorismos (representados pelo Bumba-meu-boi) como modernidades (representada pelo *iê-iê-iê*, símbolo do rock'n roll inglês dos Beatles). Há ainda uma ironia em dizer que o Bumba-meu-boi e o *iê-iê-iê* são *a mesma dança*.

A interrupção do cantar de Gilberto Gil para o ato de falar também é providencial nessa canção. Por um lado, remete ao que explicamos no segundo capítulo sobre intercambialidade entre as diferentes manifestações artísticas. É, portanto, um diálogo entre música e declamação de poesia. Por outro lado, cria também uma nova forma de expressão, onde a fala aparece quase como um discurso feito para multidões, a partir de um lugar privilegiado que é o lugar do poeta. Essa característica é complementada pelo tom enunciativo de Gilberto Gil. Diferentemente das parcerias entre Torquato e Caetano Veloso, Gil tem um tom menos introspectiva em suas performances – os gritos, as falas, a voz mais estridente dão um tom mais festivo às interpretações de Gilberto Gil.

Ao traçar diversos roteiros de viagens de forma intuitiva (*Pego um jato, viajo, arrebento com o roteiro do sexto sentido*) sobre o território nacional, a canção demonstra a visão de uma *geléia*, ou seja, de algo instável, mas que, por ser *geral*, aglutina muitos elementos dentro de um mesmo texto, de uma harmonia alcançada através de uma narrativa

musical. A forma como os elementos aparecem revelam uma mistura quase indiscriminada de elementos mas, analisando algumas figuras mais de perto, observamos algumas características: o contraste entre tradicionalismo e modernidade (*Santo barroco baiano, superpoder de paisano, formiplac e céu de anil*) ou entre otimismo e pessimismo acerca do Brasil (*Tumbadora na selva-selvagem, Pindorama, país do futuro*) ou ainda entre alegria e tristeza (*Três destaques da Portela, carne-seca na janela, alguém que chora por mim*). A canção ainda traz um contraste entre duas realidades a partir da visão de uma *miss* (plurialva e contente) e uma outra moça, de nome Carolina, que observa tudo através de sua janela (em uma referência à música *Carolina*, de Chico Buarque, que possui essa característica de ficar na janela, observando o mundo que “passa” diante dos seus olhos).

Paulo Roberto Pires nos explica que *Geléia Geral* pode ser vista em paralelo com a música *Tropicália* de Caetano Veloso, enquanto as perspectivas dos dois poetas em relação ao movimento da Tropicália podem ser comparadas através dessas duas músicas. Segundo Pires, enquanto a canção *Tropicália* mostra um eu lírico em primeira pessoa, organizador do movimento da Tropicália, em *Geléia Geral* o eu lírico é um viajante, um peregrino pelo Brasil. Para Pires, “na primeira, a vontade é claramente construtiva. Na segunda, a revolução é quase casual e pode acontecer num dia qualquer, por motivos quaisquer. Por incompatibilidade de objetivos e concepções de vida e arte, aqui se separam Torquato Neto e o tropicalismo” (PIRES, 2004, p. 19).

Podemos chamar essas quatro primeiras canções de Torquato Neto de *listas antropofágicas*, onde as características do Brasil podem ser identificadas por um eu-lírico que vivencia essas transformações no país. A narrativa não tem uma linearidade lógica. Pelo contrário, ela segue na composição de forma fragmentada e misturada, praticamente fazendo uma alusão a *como* surgem os elementos na cabeça de um compositor que pensa sobre o Brasil. Os elementos só ganham unidade através da possibilidade da canção. De outra forma, fora do pensamento do poeta, permaneceriam dispersos, impensáveis em conjunto. Essa característica se liga diretamente ao movimento concretista, preocupado sobretudo com a *forma* da arte, através de recursos semânticos, sintáticos, morfológicos, lexicais, fonológicos e gráficos (LONTRA, 2000, p. 19, 20).

Favareto analisa que, apesar do uso da antropofagia, na Tropicália o concretismo ganha um diferencial: a possibilidade do inesperado. Segundo o autor, a antropofagia de Oswald de Andrade tinha como objetivo a comunhão ao redor de um objetivo que era a cultura brasileira. Já na Tropicália a ideia era abrir tanto que a própria noção de “cultura brasileira” ficaria dispersa no turbilhão dos símbolos. Daí a importância da fragmentação e da não linearidade na exposição das *listas antropofágicas*. Lontra analisa essas referências como “antimetáforas”, uma vez que, a partir delas, “na quebra do desdobramento natural do sentido ideológico, pelo imprevisto, se instaura o aparentemente absurdo; a impressão surrealista é obtida pela linguagem ambígua” (LONTRA, 2000, p. 51).

Deus Vos Salve a Casa Santa

Composição: Torquato Neto e Caetano Veloso

(LP *Um poeta desfolha a bandeira e a manhã tropical se inicia*, Torquato Neto (compilação), RioArte, 1985.)

Um bom menino perdeu-se um dia
Entre a cozinha e o corredor
O pai deu ordem a toda família
Que o procurasse e ninguém achou
A mãe deu ordem a toda polícia
Que o perseguisse e ninguém achou, ai

Oh, Deus vos salve esta casa santa
Onde a gente janta com nossos pais
Oh, Deus vos salve essa mesa farta
Feijão, verdura, ternura e paz

No apartamento vizinho ao meu
Que fica em frente ao elevador
Mora uma gente que não se entende
Que não entende o que se passou
Maria Amélia, filha da casa,
Passou da idade e não se casou, ai

Oh, Deus vos salve esta casa santa
Onde a gente janta com nossos pais
Oh, Deus vos salve essa mesa farta
Feijão, verdura, ternura e paz

Um trem de ferro sobre o colchão
A porta aberta na escuridão
A luz mortiça ilumina a mesa
E a brasa acesa queima o porão
Os pais conversam na sala e a moça
Olha em silêncio pro seu irmão

Oh, Deus vos salve esta casa santa
Onde a gente janta com nossos pais
Oh, Deus vos salve essa mesa farta
Feijão, verdura, ternura e paz

Dentro dessa mesma *fase tropicalista*, ao lado das canções festivas e alegóricas, encontram-se canções de cunho reflexivo, nas quais o poeta faz referências a si mesmo, ao modo de vida herdado de sua infância em Teresina. Como explicamos no segundo capítulo, a “redescoberta do sertão” foi uma recorrência da Tropicália, não apenas como valorização, mas mesclando o sertão às influências dos outros territórios do país. Quando Torquato propõe essa reflexão, não se mostra esperançoso de que essas experiências voltem a acontecer, pois lembra que ele mesmo propôs sair de casa.

É possível enxergarmos a identificação de Torquato com a *criança* da casa quando se refere à mesa de jantar como lugar *Onde a gente janta com nossos pais* e às imagens infantis de incertezas e pressões como *um trem de ferro sobre o colchão* – que pode ser interpretado como uma sugestão de uma criança deitada em sua cama sentindo o peso de suas reflexões. A imagem do *menino perdido*, que não compreende o mundo ao redor, prolonga-se assim por toda a música. A citação de Castelo Branco é muito válida para nosso trabalho.

São constantes, na obra torquateana, as referências a uma infância ensolarada, distante e desejável – *um bom menino perdeu-se um dia, entre a cozinha e o corredor*. Que metáfora poderia expressar melhor a ânsia reativa do poeta em relação ao tempo? Como se sabe, a cozinha – ainda mais do que o quarto – é, na cultura ocidental, o ponto mais íntimo e nuclear da casa, o centro de onde emergem os cheiros, gostos e diálogos que parecem não se alterar no tempo. Há, na cozinha, uma aconchegante geografia na qual está definido previamente o lugar de cada um – *Levanta, menino! Este lugar é de teu pai!* O corredor, ao contrário – e talvez exatamente por isso seja nomeado assim –, é um não-lugar, é um espaço de trânsito, de fluxo. É um ponto neutro e assignificado da casa. Entre uma cozinha/infância desejável e um corredor/juventude assombroso, o poeta empreende uma linha de fuga que não se quer corte. Observe-se o próprio título do texto – Deus Vos Salve a Casa Santa –, o qual já é sugestivo da idealização de um espaço sagrado, *onde a gente janta com nossos pais* e isso é positivo, bom, sereno, tranqüilo. Daí a saudade de ontem que é sentida hoje. (CASTELO BRANCO, 2006, p. 9, 10 – grifos do autor)

Do ponto de vista musical, é também a primeira música mais intimista que analisamos. Os instrumentos orquestrais são deixados de lado em função de uma sonoridade voltada para uma reflexão dos hábitos familiares. Dessa forma, são priorizados o violão, o teclado e a percussão de forma mais intimista, pausada e discreta, não havendo ataques de trombone nem de trompete, como nas músicas anteriores. Essa característica é completada pela interpretação suave e serena dada por Nara Leão. Nessa gravação é possível percebermos

também que, executada no tom de Lá-menor, é caracterizada por um clima obscuro e misterioso.

Nas três estrofes de *Deus Vos Salve a Casa Santa*, são descritas situações de “problemas” familiares: um menino que desaparece, uma moça que passou da idade para casar e uma conversa entre os pais que as crianças não podem participar, mas que sabem que é séria. As estrofes são unidas por uma saudação ao momento da refeição quando, pela reunião, a ternura e a paz estabelecem-se. Interessante também notarmos que, na primeira estrofe o *pai* ordena à família que encontre seu filho, enquanto a *mãe* dá ordens à polícia – uma forma irônica de mostrar que o *pai* possui poderes apenas dentro dos limites da sua casa, enquanto a *mãe* possui influências que vão para além da casa, estendendo-se por um tecido social mais amplo. Esses versos podem ser entendidos como uma completa inversão dos valores tradicionais, pois tradicionalmente o homem preenche o espaço público enquanto a mulher fica restrita ao espaço doméstico. Mostrando onde o pai e a mãe dão ordens, a música contradiz um tecido social tradicional em função de uma nova ordem de poderes.

A alternância entre estrofes e refrão dessa canção também tem um valor diferenciado. Se os *problemas* familiares são descritos nas estrofes, o refrão parece procurar uma solução para esses problemas: na mesa posta, nos momentos de convivência pacífica, no momento de união familiar. O refrão representa um momento de “pausa” nos problemas da casa, como se as refeições fossem a hora em que as dificuldades familiares ficam fora “da mesa”. É visível essa associação quando percebemos as rimas entre *santa* e *janta*, entre *verdura* e *ternura*, e entre *pais* e *paz*. Ao considerar a canção como ao mesmo tempo bela e estranha, André Bueno explica:

O alvo é a família. O centro, a solidão. Figuras paradas numa cena muda e eloqüente. Explodindo nas imagens, poderosas e definitivas, da quinta estrofe do poema.

(...)

Fica difícil não associar o *bom menino* dos versos que abrem a canção com o próprio Torquato Neto. Perdido que ficou, não *entre a cozinha e o corredor*, mas entre Teresina, Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo, Londres, Paris, e de novo o Rio e Teresina. Seja como for o poema é uma síntese brilhante ao mesmo tempo em que uma visão dolorosa, de uma família e suas relações repletas de fantasmas. (BUENO, 2005, p. 163).

O bom menino perde-se, todavia transforma-se em homem formado quando resolve assumir seu lugar no mundo conforme veremos na canção a seguir.

Mamãe, coragem

Composição: Caetano Veloso e Torquato Neto

(LP *Tropicália ou panis et circencis*, VELOSO, Caetano *et alli*. Philips, 1968.)

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 eu quero mesmo é isto 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 quis, eu fiz, Mamãe, seja feliz
Mamãe, mamãe não chore
Não chore nunca mais, não adianta
Eu tenho um beijo preso na garganta
Eu tenho um jeito de quem não se espanta (Braço de ouro vale 10 milhões)
Eu tenho corações fora 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 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 fim

Ao lado de *Deus Vos Salve a Casa Santa*, essa é uma canção que não só separa-se das *listas antropofágicas* do início do tropicalismo, como também reflete sobre os valores de uma vida familiar. Essas duas canções apresentam narrativas menos fragmentadas, tanto em relação aos símbolos cantados como em relação aos aspectos musicais – já que a linha melódica, tanto nas interpretações dada por Gal Costa em *Mamãe Coragem* e Nara Leão em *Deus Vos Salve a Casa Santa*, sugere uma linearidade de pensamento, ao contrário das mudanças rítmicas repentinas das músicas gravadas por Gilberto Gil. Esse aspecto pode ser lido como a forma do poeta enxergar a própria infância e suas memórias de maneira mais concisa do que os fatos com os quais convive no momento presente (que vive no Rio de Janeiro e tem contato com inúmeras influências, descritas nas *listas antropofágicas*).

Nessa canção é descrito o momento de separação entre mãe e filho de uma forma muito peculiar: um filho dando conselhos à sua mãe, quando geralmente o que acontece é o contrário. A separação é vista pelo eu-lírico como inevitável (*Mamãe, não chore, não tem*

jeito), mas pede à mãe que a encare como natural e continue com seus afazeres domésticos. A canção é irônica no sentido em que, apesar dos momentos de depressão de Torquato Neto, o filho parece ter a consciência de que é preciso sempre reconfortar a mãe, apaziguar a eterna preocupação de mãe para com seu filho.

Na interpretação de Gal, essa música possui uma característica vocal mais contundente que a interpretação de *Deus Vos Salve a Casa Santa* de Nara Leão, dando um ar de maior radicalidade do momento de separação. Tendo uma estrutura que lembra a de uma carta de despedida, há uma repetição constante dos versos *mamãe, mamãe, não chore* e também de *seja feliz*, como se fosse preciso insistir em um consolo que no fundo o poeta sabe que é ineficaz. Há também uma elevação para uma execução eufórica em *não chore nunca mais, não adianta / eu tenho um beijo preso na garganta / eu tenho um jeito de quem não se espanta*. A euforia, ligada a um aumento progressivo de tom da música, está ligada às certezas de um jovem que deixa sua casa. Mas logo em seguida o tom é novamente diminuído nos versos finais da estrofe, o que pode ser entendido como um pico de euforia numa carta otimista, mas triste por ser uma despedida.

Podemos também identificar as influências da *música concreta* (que explicamos no segundo capítulo), que já vinham sendo utilizadas por grupos do *rock progressivo* como The Beatles e Pink Floyd e em músicas como *Tropicália* de Caetano Veloso, dentro da estrutura musical:

Os prolongados sons de sirene, no início da música (que podem ser interpretados como sendo de ambulância ou de polícia) sugerem o perigo, o medo e a insegurança de quem mora nos grandes centros. (ANDRADE, 2002, p.63, 64).

Novamente podemos localizar características que identificam a própria pessoa do poeta dentro da composição, recurso poético muito utilizado pelos poetas marginais da época como vimos no segundo capítulo. Podemos visualizar a persona de Torquato pelo fato de ter se separado da mãe quando adolescente ou de gostar muito de carnaval.

“Mamãe, coragem” representa a letra ao mesmo tempo mais amarga e mais sarcástica do tropicalismo. A canção discute a ruptura dos jovens corajosos e decididos que nega a estabilidade, a tranquilidade e o conforto da classe média (espaço fechado) a fim de conquistar a própria liberdade num espaço aberto e perigoso da grande cidade. (ANDRADE, 2002, p.63).

Como bem observa Andrade (2002), a ruptura que o eu-lírico deseja em relação ao lar seguro e confortável pode ainda ser interpretada como uma metáfora à ruptura proposta pela Tropicália. Sair do tradicional, abandonar uma vida fechada e romper com as estruturas estéticas não era apenas uma proposta dessa música, mas do disco *Tropicália ou Panis et Circencis*. A atitude de escolha estabelecida pelo poeta, expressa em *Eu quero, eu posso, eu quis, eu fiz*, mostra o sentimento de uma época onde, como mostramos nos capítulos anteriores através dos movimentos culturais de vanguarda, havia uma esperança de transformação da realidade através da ruptura com os valores tradicionais.

Aqui aparece uma característica musical que se repetirá em *A rua* e em outras de suas canções: a alternância de ritmos. Um recurso poético-musical muito utilizado pelos tropicalistas, essa alternância dá aos versos pesos diferentes dentro da canção, mostrando que os compositores enxergam possibilidades formais musicais que, aliadas à letra da canção, promovem sensações novas, próprias somente do discurso musical.

A Rua

Composição: Torquato Neto e Gilberto Gil
(LP *Louvação*, Gilberto Gil. Philips, 1966.)

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 Barroco
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, Zê Velhinho
Esse menino crescido
Que tem o peito ferido
Anda 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 esta saudade

Ê, São João, ê, Pacatuba
Ê, rua do Barroão.

Esta é a canção onde o saudosismo de Torquato aparece de forma mais esclarecida. Não era uma esperança de retorno, como deixa claro em *Meu tempo de brincar já foi-se embora*, mas sim um olhar para o passado sem a dor da perda, volta apenas para matar a saudade, mas não para retornar à infância. Apesar disso, sabe também que pertence melancolicamente a um destino: deixa transparecer isso quando se refere ao próprio *peito ferido*.

A *rua* para o compositor não é só uma via transitória. É um lugar onde se movem também pessoas, histórias e memórias. Através do que se sabe sobre uma rua, os produtos que ali passaram, os eventos que ali aconteceram, é possível descobrirmos muito do que as pessoas próximas a ela viveram. A *rua* de Torquato é diferente de todas as outras porque é separada do Maranhão pelo Rio Parnaíba, mas também porque é a *sua rua*: é um símbolo que carrega suas lembranças de casa, a figura de Das Dores e Luzia, o sino anunciando a procissão, o jeito de bater do coração de menino quando pensa num amor de infância. André Bueno analisa que essa volta a um passado mítico é uma forma do poeta misturar-se às pessoas de sua infância de forma a não enxergar conflitos e contradições.

Torquato Neto canta *meu povo*, sinônimo de habitantes da *minha rua*. Assim como não há contrastes entre província e capital, também não há diferenças entre as classes sociais: o poeta é parte pacífica daquilo que canta. Parte pacífica e sentimental, de um lirismo na verdade já levemente populista, que

também pode ser considerado parte de uma certa herança modernista. (BUENO, 2005, p. 150).

Já na análise de Paulo Andrade (2002), a volta ao passado é uma forma de negar o avanço progressivo da modernidade, uma ferramenta de nostalgia que tem como função contrapor a vida em uma metrópole que Torquato Neto levava. Em sua *rua*, as pessoas ganham rosto e nomes, característica que não aparece nas composições anteriores, que falam de um Brasil mais urbano e contraditório.

Interpretada por Gilberto Gil, nessa canção é possível percebermos uma mistura entre o tom festivo dado pelo intérprete com uma narrativa voltada para a memória, como em *Deus vos salve a casa santa* e *Mamãe, coragem*. A rua é associada a um rio, enquanto referência a seu leito, mas também pode ser relacionada ao poeta, pois também possui seu leito de vida. A interpretação de Gil retoma as alternâncias de ritmo das *listras antropofágicas*, mas agora essa variação está ligada à própria variação de felicidade do compositor ao lembrar do passado. O ritmo é marcado assim entre uma mistura constante entre um samba-canção, tocado de forma lenta para tratar do saudosismo nas estrofes, e um baião mais agitado nos estribilhos, quando são exaltadas nos presentes as lembranças do passado (por exemplo em *Ê, minha rua, meu povo / Ê, gente que mal nasceu*).

A série de imagens que são colocadas remete à forma das canções alegóricas da Tropicália (como Geléia Geral, por exemplo), mas são regidas por uma melodia que não é uniforme. Gilberto Gil e Torquato Neto alternam momentos eufóricos e disfóricos na melodia, num vai-e-vem que assemelha-se mesmo à forma como alguém recorda a infância: através de um misto entre euforia e melancolia. Em nossa opinião, essa mescla de sentimentos é refletida por acelerações e desacelerações na música, provocando no ouvinte uma sensação inconstância, próprias de Torquato Neto. A linearidade musical é abandonada em função de refletir a personalidade do compositor. Essa característica de interatividade com o público, como mostramos anteriormente, aparece também em seus escritos jornalísticos, quando faz perguntas, incitando o público a participar da notícia. As diferentes lembranças estabelecem ritmos diferentes que transparecem na composição.

Rancho da Rosa Encarnada

Composição: Gilberto Gil, Geraldo Vandré e Torquato Neto
(LP *Louvação*, Gilberto Gil. Philips, 1966.)

Vejam quantas coisas novas vamos contar
Nas cantigas mais antigas
Que o meu Rancho da Rosa Encarnada escolheu pra cantar
Pelas calçadas enfeitadas se vê
Tanta gente pra nos receber

Somos cantores
Cantamos as flores
Cantamos amores
Trazemos também
A notícia da grande alegria que vem
Pra durar mais que um dia
E ficar como antigas cantigas
Que não morrem
Que não passam jamais
Como passam sempre os carnavais

Nessa última canção que escolhemos como representante da *fase tropicalista*, é possível enxergar uma clara alusão à luta contra a ditadura. Nessa marcha, há referências diretas a uma festa que está por acontecer: *A notícia da grande alegria que vem / Pra durar mais que um dia / E ficar como antigas cantigas / Que não morrem / Que não passam jamais / Como passam sempre os carnavais*. A *grande alegria* a que se refere a composição é justamente algo novo a partir das cantigas antigas, ou seja, uma retomada das temáticas como *flores* e *amores*, mas dentro de um novo contexto. O passado e o presente se misturam como uma forma de superar os problemas do presente em prol de uma perspectiva futura.

O título da canção, *Rancho da Rosa Encarnada*, faz referência à blocos carnavalescos (que antes eram chamados de *ranchos*). Interpretada por Gilberto Gil, essa música apresenta um coro de vozes que completam a interpretação, dando um ar de coletividade. Faz referência a um símbolo da luta contra a ditadura, a *rosa*, e à cor vermelho-sangue, *encarnada*. A ideia da carne, do sangue, sugere o espírito de combate visceral contra a ditadura. O fato de Geraldo Vandré estar presente na composição dessa música também dá o tom de simplicidade da melodia em comunhão com a luta simbolizada pelas flores, com “o dia-que-virá”. As rimas entre *cantores*, *flores* e *amores* remete assim a uma associação, à proposta de encontrar nos cantores, na arte, uma vida melhor do que a que o regime ditatorial apresentava. A ideia de rancho carnavalesco, de carnaval e de festa são sugestivos na fase da tropicália. Os autores parecem acreditar que tanto essa *boa notícia* quanto o Rancho da Rosa

Encarnada que tem como função anunciá-la, são esperados pela população: *Tanta gente pra nos receber*.

É possível também analisarmos a música pelo viés da temática do cotidiano, já que existem nelas símbolos como a *calçada* e os *cantores de rua*, que representam uma releitura da realidade conforme as experiências vividas. Esse debate, discutido no segundo capítulo, é de fundamental importância para entendermos as construções torquateanas. Alves (2006), nos reitera do debate entre a proposta de se pensar o cotidiano frente às limitações impostas pela ditadura.

Os artistas conviviam constantemente com restrições em seus trabalhos, os quais se dividiam entre fazer uma literatura que tinha como ponto crucial a popularização da arte, priorizando as temáticas sociais e os emblemas marxistas, ou seja, reivindicaria para a arte o socialismo poético-libertário; e desenvolver uma espécie de literatura em que o descuido com a ação especificamente literária – a escrita – para a adoção de uma linguagem baseada na prática da experiência individual seria uma das formas de se esquivar das barreiras da censura. (ALVES, 2006, p. 289)

Apesar de ser uma marcha lenta, como dos antigos carnavais, essa pode ser considerada uma das músicas menos pessimistas assinadas por Torquato Neto, já que os cantores das flores são mostrados como os portadores da boa notícia.

3.3 Das composições de Torquato na fase pós-tropicalista

Nessa fase Torquato mostrava-se menos preso aos propósitos políticos e estéticos do tropicalismo, abrindo espaço para um caráter mais intimista de sua obra. Segundo Roberto Navarro, em *Uma tipologia da canção no imediato pós-tropicalismo*, as canções de vários autores do pós-tropicalismo podem ser consideradas “canções de esgar”:

(...) a continuidade melódica choca-se com a descontinuidade da fala e mesmo esta não se dá exatamente como tal, mas namora o grito, o silêncio, o esgar. Isso se dá às vezes num verdadeiro embate interno, como se o que ali se dizia só pudesse ser dito e só devesse ser percebido em frangalhos, como se a dificuldade de dizer se incorporasse ao próprio tecido da canção, como se aquilo que dissesse, sendo tão fundamental e óbvio, tivesse que ser oculto, atirado à face de quem “não está entendendo nada” (...) É como se a “canção de esgar” buscasse ostensiva e agressivamente, em quase desdém pelo receptor, o “feio”: a lírica lidando com sua negatividade. (NAVARRO, 2007, 138)

Esses aspectos podem ser facilmente localizados na obra de Torquato Neto nesta época. Algumas canções podem ter um tom mais experimentalista, enquanto outras possuem

um tom mais intimista, mas todas procuram, como explica Navarro, evitar o óbvio – tanto nas letras das canções como na forma musical propriamente dita.

Let's Play That

Composição: Jards Macalé e Torquato Neto

(LP *Um poeta desfolha a bandeira e a manhã tropical se inicia*, Torquato Neto (compilação), RioArte, 1985.)

Quando eu nasci
Um anjo louco muito louco
Veio ler a minha mão
Não era um anjo barroco
Era um anjo muito louco, torto
Com asas de avião
Eis que o anjo me disse
Apertando minha mão
Com um sorriso entre dentes
Vai bicho desafinar
O coro dos contentes
Vai bicho desafinar
O coro dos contentes

Ao ouvir o arranjo que Macalé fez para a composição, Torquato teria dito ironicamente: “Macau, você fez uma música clássica!” (VAZ, 2005, p. 167). A brincadeira e/ou empolgação do compositor justifica-se se percebemos que essa é uma canção central na sua obra.

Encomendada por Naná Vasconcelos para que integrasse seu repertório para um espetáculo, musicalmente falando, essa é a canção mais experimental e inusitada de Torquato Neto. A interpretação de Jards Macalé, com percussão de Naná Vasconcelos, possui uma singularidade marcante: os gritos, os sons inesperados parecem montar um mosaico, uma *colagem de sons*. Há ainda uma espécie de *silêncio* no meio da música que, quase numa espécie de brincadeira, “engana” o ouvinte ao sugerir que a música já teria terminado. Tais aspectos podem ser entendidos como uma referência à *poesia concreta*. Como nos explica Lima (2009), a música de vanguarda tomou como influência do *concretismo* a analogia entre o silêncio musical e o papel-em-branco da poesia.

A letra da canção é complementada por uma estrutura musical que mistura, no mesmo nível, percussão de Naná e harmonia do violão e da voz de Macalé. No entanto, sem ter a preocupação de se manter num tom linear, a música varia freneticamente entre altos e baixos na harmonia, se transformando numa sequência de alternâncias.

Na crônica escrita em dezenove de janeiro de 1972, que carrega o mesmo nome, *Let's Play That* (in SALOMÃO, W., DUARTE, A.M, 1982, p. 245-246), Torquato explica como se deu a composição. A ideia do título veio através de uma conversa de botequim com Rogério Duarte. Já a frase *desafinar o coro dos contentes*, explica que é influência de Augusto de Campos, de alguns anos antes. Em seguida, Torquato lembra do clima no hospital Pedro II de Engenho de Dentro e dos outros internos na fila para refeições. Ao lembrar dos colegas de produção artística (Salomão, Oiticica, Rogério Duarte, Luiz Otávio, Jards Macalé e Duda), lamenta a dispersão do grupo: “escombros e migalhas em diversas celas separadas células, vinhos azedos, metais: últimas notícias” (in SALOMÃO, W., DUARTE, A.M, 1982, p. 245). Mostra então um poema que escreveu em uma segunda-feira, após sair do hospital no fim de semana, que relaciona com a música:

Agora não se fala nada
Toda palavra guarda uma cilada
E qualquer gesto é o fim no seu início.
Agora não se fala nada
E tudo é transparente em cada forma
Qualquer palavra é um gesto
E em sua orla
Os pássaros sempre cantam nos hospícios.
(in SALOMÃO, W., DUARTE, A.M, 1982, p. 246)

A relação entre os dois textos se dá na característica de não conseguir encontrar um lugar para si mesmo no mundo. Na música *Let's play that*, é feita uma referência a Carlos Drummond de Andrade “Quando nasci, um anjo torto / desses que vivem na sombra / disse: Vai Carlos! ser gauche na vida.” (DRUMMOND DE ANDRADE, s/d, p.12). A partir da constatação de ter sido visitado por um *anjo-torto*, o poeta acredita que é seu destino tomar para si as características desse anjo. Estar fora do padrão parece ser (além do próprio conselho) a característica central desse pacto entre poeta e anjo. *Desafinar o coro dos contentes* é então, ao mesmo tempo, uma tarefa e um destino.

Distorcido, louco, torto, irônico, com asas de avião, o estranho anjo é uma imagem muito pertinente para representar a trajetória de revolta romântica de Torquato Neto – a rebeldia que termina em sofrimento, solidão e morte, disparidades insolúveis, contradições cortantes, projetos interrompidos, idéias esparsas, iluminações rápidas, críticas pouco ou mal elaboradas. (BUENO, 2005, p. 175).

No poema citado por Torquato, fica evidente sua dificuldade em ser compreendido e o momento de fragilização pelo qual passava. O verso *Toda palavra guarda uma cilada*, que

aparece em vários de seus escritos, pode ser lido como uma reflexão sobre a incompletude da linguagem; enquanto o verso *Os pássaros sempre cantam nos hospícios* pode ser interpretado como um lugar onde o poeta encontrava conforto, já que em outro lugar qualquer palavra representava uma armadilha.

Outra marca do poeta aparece bem nessa música: a ideia da arte como militância, do artista em tempo integral. Essa não-separação faz com que o poeta transforme o próprio corpo em poesia como explicamos no capítulo dois. Não são apenas os dois textos que são fragmentados, produtos de colagens, com referências constantes à incompletude humana: o próprio Torquato passava por um momento de estilhaçamento. Característica muito bem captada por Jards Macalé. O arranjo da música é completamente fragmentado, não segue uma ordem tonal nem rítmica. Repleta de ruídos vocais, percursões feitas com as cordas do violão e dissonâncias entre os acordes, a música é um emaranhado de sons e palavras.

***Daqui Pra Lá De Lá Pra Cá*¹³**

Composição: Torquato Neto

(CD *Raimundo Fagner & Zeca Baleiro*, Raimundo Fagner e Zeca Baleiro. Indie Records, 2003.)

Era um pacato cidadão sem documento
Não tinha nome profissão não tinha tempo
Mas certo dia deu-se um caso
E ele embarcou num disco
E foi levado pra bem longe
Do asterisco em que vivemos

Ele partiu e não voltou
E não voltou porque não quis
Quero dizer ficou por lá
Já que por lá se é mais feliz

E um espacograma ele enviou
Pra quem quisesse compreender
Mas ninguém nunca decifrou
O que ele nos mandou dizer

Terramarear atenção
O futuro é hoje e cabe na palma da mão

Para azar de quem não sabe e não crê
Que se pode sempre a sorte escolher
E enterrar qualquer estrela no chão

¹³ Essa canção é oriunda de um poema de Torquato Neto (KRUEL, p. 219) que não foi musicado enquanto o poeta estava vivo. Transformou-se em música pela primeira vez ao ser gravada pelo grupo Titãs (2001), sob o título *Daqui pra lá*. No nosso trabalho faremos a análise partindo de outro arranjo, escrito e cantado por Zeca Baleiro e Raimundo Fagner no ano de 2003, com o título *Daqui Pra Lá De Lá Pra Cá*. Mesmo gravada recentemente, escolhermos esse arranjo para fazer parte do nosso trabalho por mostrar um momento pós-tropicalista do poeta, mais reflexivo, quando se volta para o cotidiano de forma melancólica.

Vietvistavisão, vietvistavisão
Terramarear atenção
Fica a morte por medida
Fica a vida por prisão

Como analisamos no capítulo anterior, o cotidiano foi uma das forças propulsoras da poesia marginal. A possibilidade de se pensar no homem comum, de experiências corriqueiras e formas simples, foi também tema na poesia de Torquato Neto. Em *Daqui Pra Lá De Lá Pra Cá*, o compositor fala sobre um homem pacato que, como sugere o título, vagava de um lado para o outro, mas que, de súbito, abandona a vida nesse *asterisco em que vivemos*. Além da ironia em relação à Terra – o asterisco aparece como apenas um detalhe dentro do universo – esse verso pode ter várias interpretações. Tanto pode ter abandonado o jeito de se viver para tentar levar uma outra vida melhor, como pode ter deixado a própria vida. Podemos interpretar como o compositor falando de alguém incompreendido por nós, ou falando de si mesmo (o que não é incomum em suas composições). De toda forma, é alguém simples que faz uma viagem para fora dos padrões. O personagem ainda tenta se comunicar através de um *espaçograma* (uma espécie de telegrama espacial), mas que ninguém consegue decifrar a mensagem que ele envia. Segundo Alves (2006),

a irreverência, a descrença em relação às formas tradicionais de escritura e a recusa pelo intelectualismo serão as palavras de ordem da tendência marginal. Assim sendo, o estreitamento dos laços entre arte/vida e a revalorização do espontâneo reforçam a hipótese de um intenso diálogo com os procedimentos criativos do Modernismo ao problematizar o cotidiano, todavia, de modo mais angustiante e existencial. (ALVES, 2006, p. 289).

Essa angústia já aparece de forma evidente: Torquato começa se enxergar como prisioneiro da vida e a morte passa a ser a medida das coisas ou, em outras palavras, a solução dos problemas: *Terramarear atenção / Fica a morte por medida / Fica a vida por prisão*.

O arranjo proposto por Zeca Baleiro e Raimundo Fagner também nos sugere algumas considerações. Em forma de xote¹⁴, a canção ganha com esses intérpretes um *ar* de música nordestina brasileira, o que acrescenta uma opinião interessante em relação a Torquato Neto: nos faz lembrar que o letrista é um brasileiro nordestino que busca constantemente seu espaço (*não tem nome, nem profissão e nem tempo* na canção), daí a idéia de *daqui pra lá e de lá pra cá*, e que não consegue encontrar um caminho ou um lugar que lhe dê segurança. Na

¹⁴

Ritmo tipicamente nordestino, semelhante ao forró, mas executado de forma mais cadenciada.

época em que escreveu esse poema, como explicamos nos capítulos anteriores, Torquato mostrava-se infeliz em qualquer lugar, tanto em Teresina como no Rio de Janeiro. Daí também a opção de fugir, sair da Terra e embarcar em um disco-voador, optando por um lugar onde se é mais feliz.

Todo Dia é Dia D

Composição: Torquato Neto e Carlos Pinto
(LP *Cidade do Salvador*. Gilberto Gil. Polygram, 1974).

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 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, amor-te, morrer
Todo dia é mais dia
Menos dia é dia D

Ao contrário de outras músicas de Torquato, essa não tem versos livres e com rimas apenas ocasionais, pelo contrário, essa música remete à literatura de cordel, apresentando simetria nas rimas. Interpretada por Gilberto Gil, a harmonia da música é melancólica e triste, assim como a letra na qual o poeta conta, dia após dia, a espera pela chegada do *Dia D*. Utilizando apenas um violão, Gilberto Gil em alguns momentos parece sugerir que acelerará o ritmo da música (como na terceira vez em que canta os versos *gravada na minha mão / enterrada no umbigo*), mas não o faz, como que contido pela própria tristeza da canção. É importante notarmos que a parceria entre os dois autores também mudou de característica: Gil dá um tom intimista à música através de um modo pausado de cantar, ao contrário das primeiras músicas que gravou de Torquato.

Nessa canção a possibilidade da morte torna-se clara. Escapar apenas *pela porta da saída*, ou a imagem do escorpião enterrado na própria ferida (Torquato era do signo zodiacal de escorpião), a ideia de matar-se quando não existe mais saída para os problemas se liga aos escritos de Torquato nessa época em que todos os dias pareciam iguais. Dessa forma, todos os dias podem ser o *Dia D*, o dia da decisão final.

Nos versos *De amar-te, amor-te, morrer* é possível enxergarmos como o poeta desejava a morte: na canção, as palavras cantadas dão a sonoridade de *amar-te a morte*. Lembramos que na época em que compôs *Todo dia é dia D*, *Três da Madrugada* e *Pra dizer Adeus*, Torquato havia saído do Jornal Última Hora alegando que tinha chegado ao fim de seus escritos e o casamento com Ana também estava desgastado. Esse momento é contrário a outros momentos em que o poeta, mais jovem, mostrava resistência em relação à morte, como no poema *A indesejada*, em que o poeta procura não desejar a morte e esconder-se dela: *Tenho que pensar / para esconder em mim o falar e o olhar / e mais: a morte*. (in PIRES, 2004 – b, p. 51, 52)

Três da Madrugada

Composição: Torquato Neto e Carlos Pinto

(LP *Um poeta desfolha a bandeira e a manhã tropical se inicia*, Torquato Neto (compilação), RioArte, 1985.)

Três da madrugada
Quase nada
A cidade abandonada
E essa 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
Essa cidade que me guarda
Que me mata de saudade
É sempre assim...

Triste madrugada
Tudo e nada
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

Dessa rua da cidade
Que não tem mais fim
Que não tem mais fim

Interpretada por Gal Costa, e tendo apenas um violão como acompanhamento, essa é outra canção feita para ser executada de forma lenta, reflexiva e melancólica. O intervalo relativamente longo entre os versos realça ainda mais essa melancolia. Na estrutura assimétrica da música, que não apresenta refrões, é possível percebermos mais uma vez a influência da poesia concreta: após cantar o início das estrofes com versos com apenas uma palavra (*nada* e *saiba*), há uma interrupção na fala, como que uma proposta de reflexão, novamente uma valorização do silêncio e do espaço em branco. Outra influência pode ser percebida na reiteração do verso *Que não tem mais fim* várias vezes ao final da música como uma forma de, através da repetição, tornar a mensagem mais *reticente*, prolongando a idéia da cidade que não tem fim.

A solidão e a noite foram temáticas utilizadas de forma recorrente por poetas marginais. A relação entre o intimismo da solidão, da relação consigo mesmo, com a idéia de noite como algo misterioso resultam em uma combinação de obscuridade com tristeza, uma ausência de luminosidade e de segurança, tanto física quanto mental. A proposta da marginalidade, do isolamento relacionam-se bem com a solidão e com a noite. Ao mesmo tempo, é possível enxergarmos que Torquato Neto não se separava de seus contemporâneos nesse momento de produção. Sobre essa época, Roberto Navarro nos acrescenta:

E como a palavra cantada vem entre nós sempre banhada pela vivência cotidiana, entre os cancionistas da “instituição MPB” (jovens a desempenharem o papel de intelectuais, ainda mais portadores em geral da vivência politizada nas efervescentes discussões da década anterior) e seus imediatos seguidores surge a abordagem da derrota, da loucura, do fracasso, da solidão exasperante, da noite, e, claro, da morte. (NAVARRO, 2007, p. 137).

Nesta canção Torquato adiciona ainda outro ingrediente à relação: a cidade. Observar a cidade às três da madrugada faz com que o poeta reflita sobre “tudo e nada”, ou seja, as coisas não tem mais valor quando não pode mais definir os limites de seu pensamento *nesta rua da cidade / que não tem mais fim*. Mas uma expressão fica indefinida: a *mão fria* *mão gelada* a que o poeta se refere pode tanto ser de uma pessoa, do vento frio da madrugada ou ainda a mão fria da morte. A cidade é também um lugar paradoxal pois ao mesmo tempo em que guarda o poeta, o mata de saudade.

Essa temática da cidade aparece também nos escritos de Torquato sobre sua cidade imaginária, *Tristeresina*. Segundo Castelo Branco, subjetiva, transitória, desterritorializada, *Tristeresina* aparece na obra de Torquato sempre em que ele se refere a um lugar imaginário, construído a partir de suas próprias referências e experiências. Castelo Branco interroga se, a partir da construção de uma cidade imaginária, com tempos e espaços próprios, não podemos pensar em uma cidade que habita o poeta e não o poeta habitando a cidade.

Na descoberta de que o tempo passou e já não é mais menino, Torquato se descobre num universo caótico, no interior do qual se esforça para selecionar e organizar elementos heterogêneos num espaço poético, onde estes elementos heterogêneos ganharão forma e autonomia expressiva. Tendo que dar ordem a um caos que lhe é ao mesmo tempo estranho e íntimo, o poeta descobre potências novas e, através delas, procura consolidar um novo território que seja ao mesmo tempo a continuidade e a diferença de mundos anteriores. É com este material que procurará erigir sua cidade subjetiva, ao mesmo tempo triste e linda – *Tristeresina*. (CASTELO BRANCO, 2006, p. 7, 8)

Tristeresina aparece de fato em um foto-poema produzido em 1972 durante uma das suas últimas internações. A imagem permite enxergarmos as palavras *triste*, *teresina* e ainda *resina* e *sina*. A construção desse nome *Tristeresina* permite ao poeta brincar com as palavras dentro do nome da sua cidade – triste teresina, triste resina ou triste sina são algumas das elaborações possíveis –, enquanto no foto-poema é possível entrever como ele se sente quase que *afogado* por essa construção, em uma foto que mal é possível enxergar seu rosto, mas sua expressão claustrofóbica é evidente:



Tristeresina – Torquato Neto. In *Os Últimos Dias de Paupéria*, 1982, p. 382.

Pra dizer adeus

Composição: Edu Lobo / Torquato Neto

(LP *Um poeta desfolha a bandeira e a manhã tropical se inicia*, Torquato Neto (compilação), RioArte, 1985).

Adeus

Vou pra não voltar
E onde quer que eu vá
Sei que vou sozinho
Tão sozinho amor
Nem é bom pensar
Que eu não volto mais
Desse meu caminho

Ah, pena eu não saber
Como te contar
Que o amor foi tanto
E no entanto eu queria dizer
Vem
Eu só sei dizer
Vem
Nem que seja só
Pra dizer adeus

A exemplo de *Mamãe, coragem*, essa música é semelhante a uma carta. Nessa interpretação de Maria Bethânia e de Edu Lobo, complementada pelo acompanhamento de violão, violino, violoncelo e bateria, o tom visceral do poeta aparece em forma de despedida. A

distância entre os versos, além de valorizar o silêncio como explicamos acima, deixam a canção interpretada de forma *arrastada*, pesada e densa.

Nessa última canção que propomos analisar, gostaríamos de destacar não só o caráter depressivo do poeta, mas também uma postura de entrega em relação à própria tristeza e melancolia. Para o poeta, nem após a morte seu problema de solidão será resolvido: *E onde quer que eu vá / Sei que vou sozinho*. Transparece também a impossibilidade da linguagem, *Ah, pena eu não saber / Como te contar*, tão manifestada nas composições e nas produções poéticas e jornalísticas que analisamos. *No entanto*, ele pede um último consolo para a pessoa amada, uma última palavra de despedida para não voltar mais pelo próprio caminho.

*

Olhando agora de forma conjunta as composições de Torquato Neto, podemos levantar algumas conclusões que se referem ao caráter estético-ideológico escolhido pelo autor. As canções apresentam-se na maioria das vezes em formas assimétricas, com pouco uso de refrões – estes, quando existem nas canções, não são usados como recurso estético só para complementar a métrica da canção, mas somente quando necessário dentro do desenvolvimento da letra (como no contraponto temático entre versão-estrofe em *Deus Vos Salve a Casa Santa*). As primeiras canções são colagens, mosaicos antropofágicos, num uso recorrente de imagens como forma de intercâmbio com as artes visuais e as artes plásticas.

Nas canções pós-tropicalistas as letras mais melancólicas e os arranjos se complementam em tons mais intimistas, introspectivos e viscerais, com menos uso de instrumentos de sopro, de baterias e guitarras, como nas primeiras canções. É dado um destaque maior ao uso do violão e a acompanhamentos de voz mais suaves. Os diferentes intérpretes e parceiros também sugerem interpretações. Mostram, por um lado histórico, que Torquato Neto aproximou-se de alguns artistas quando seu momento era mais festivo (principalmente Gilberto Gil) e que teve parcerias que originaram canções mais reflexivas e melancólicas (como com Edu Lobo). Por um lado estético, é possível percebermos como a escolha dos intérpretes determina as características musicais, como vimos nas diferentes execuções de Nara Leão para *Deus Vos Salve a Casa Santa* de Gal Costa para *Mamãe Coragem*.

Analisar a obra de Torquato é uma possibilidade de enxergarmos historicamente como as composições podem misturar-se tanto com a trajetória de um compositor. É claro que ninguém escreve separado de si mesmo. Mas, em muitos casos, as pressões estéticas ou comerciais, ou até mesmo a própria criatividade faz o artista transitar por caminhos que nem sempre refletem o seu momento específico. No caso de Torquato, não. Como foi comum entre os poetas marginais, sua trajetória pessoal confunde-se com sua trajetória artística. Suas composições são inseparáveis de suas experiências e amizades. O cotidiano, por exemplo, permanece sempre como um ponto de reflexão do poeta, mas passa de uma fase alegre das primeiras músicas, a um tom triste e reflexivo nas últimas. Dessa forma, são documentos que nos esclarecem seus significados na medida em que complementam os conhecimentos expostos nos capítulos anteriores.

Conclusão

Nos três capítulos que desenvolvemos, analisamos a obra de Torquato Neto através da intercambialidade entre sua trajetória particular com os movimentos culturais que ocorreram nas décadas de 1960/70, promovendo assim uma análise conjuntural do poeta.

No primeiro capítulo abordamos biograficamente o poeta, procurando, por um lado, compreender historiograficamente como se desenvolve uma narrativa biográfica dentro de suas especificidades. Encontramos referenciais teórico-metodológicos que nos indicaram que a escrita acerca de um agente histórico é diferente da pesquisa sobre um grupo ou sobre um evento. Essa escrita diferencia-se ainda mais quando se trata de um artista, pois a forma como interage com seu tempo e com seu meio social é distinta de outros tipos de personagens da história.

A biografia de Torquato Neto mostrou-nos que sua trajetória não seguiu um caminho estético linear. As características de seu trabalho alteraram-se conforme as influências que ele sofreu, sejam elas de cunho externo (dos movimentos dos quais participou), sejam de cunho interno (da vivência e da depressão). Seu trabalho não é fruto simplesmente da soma desses dois fatores, mas sim da *leitura* que o poeta fez das experiências pelas quais passou. Quando Norbert Elias (1995) nos explica que é preciso evitar as mecanizações quando abordamos um artista, é para entendermos que não há uma lógica de causa e efeito quando tratamos das experiências pelas quais ele passa e das consequências em relação ao seu trabalho.

A análise da trajetória de Torquato Neto nos possibilita enxergarmos essas indefinições quando, principalmente em sua volta do exílio voluntário, se afasta dos ideais tropicalistas contraculturais para dedicar-se à arte marginal – ao contrário de outros seus colegas que preferiram seguir as propostas definidas na Tropicália. Sua mudança de planos está ligada tanto ao fato de ter se afastado de alguns artistas como ao de ter se aproximado de outros. Mas também nos mostra quais foram suas *escolhas* por procedimentos e recursos artísticos dentro de todas as experiências pelas quais passou: é o momento onde ele opta pela preocupação com a linguagem usada pelo indivíduo em sua relação com o mundo.

Entender o contexto ao qual pertenceu Torquato Neto foi a proposta do nosso segundo capítulo. Vimos que a *marginalidade artística* no Brasil esteve ligada a uma radicalização de alguns artistas que vinham dos movimentos contraculturais e também a teóricos da arte (Augusto de Campos e Heloísa Buarque de Holanda, por exemplo), que sustentaram intelectualmente o grupo de artistas marginais no Brasil. As influências vinham tanto dos movimentos estrangeiros, das lutas sociais na Europa e nos Estados Unidos, como de heranças nacionais, advindas da Semana de Arte Moderna de 1922, por exemplo.

As concepções estéticas dos movimentos marginais transcenderam os meios tradicionais de se fazer arte. Através da contribuição de Marcuse (2001) e De Certeau (1994), podemos observar, em relação ao conteúdo artístico, o cotidiano ganhou um peso maior, valorizando o homem comum, as experiências corriqueiras. Essa temática adquiriu espaço, por um lado, na tentativa de alcançar de um público também cotidiano, dando um acesso maior à arte (o que Michel De Certeau chama de *marginalidade das massas*) e, por outro lado, por entender que há espaço para o fazer poético reconhecendo o valor das *coisas pequenas*, porém *únicas*: uma forma de subverter a ordem política das coisas, das experiências e do próprio homem.

A arte marginal também produziu alterações na estrutura artística. *Experimentar* talvez tenha sido a palavra símbolo de todos esses movimentos, pois está de acordo com uma proposta cotidiana de se fazer e se pensar artisticamente: buscando, exercitando, arriscando, se aventurando, provocando, misturando, procurando novas maneiras dentro da arte. Presente na música *pop* desde Beatles e Pink Floyd, o *experimentalismo* passou a fazer parte de movimentos marginais no mundo inteiro e no Brasil teve sua entrada através da contracultura alavancada pela Tropicália.

Essas misturas incidiram sobre o trabalho de Torquato Neto na medida em que, também influenciado pela leitura de Ezra Pound, ele recorre a *procedimentos verbovocovisuais* em sua obra, produzindo foto-poemas, textos jornalístico-literários, filmes misturados com pintura e artes-plásticas e também letras musicais com sugestões constantes de imagens, formando mosaicos. É possível entendermos a produção de foto-poemas como um recurso do poeta para dar vazão ao seu pensamento artístico, uma vez que, não sendo músico, não tinha o recurso das capas dos discos para o diálogo direto com as composições.

Os foto-poemas eram um recurso para as inspirações de ordem imagética. De uma forma geral, percebemos que a proposta marginal foi recorrente em todas as formas de expressão no trabalho de Torquato Neto.

A sua relação com a música complementa, portanto, o trabalho amplo que realizou também em outras áreas artísticas. A postura do poeta em relação à música também seguiu as propostas com que teve contato, ou seja, seu isolamento acontece ao mesmo tempo em que suas opiniões se tornam mais radicais.

Suas composições mostraram uma vontade de atender a amplas interpretações, através do mecanismo da sugestão em suas letras, deixando a cargo do ouvinte a tarefa de dar algum sentido: é possível sentir essa característica principalmente quando as músicas são mais experimentais, como *Let's Play That* ou quando as imagens são misturadas para que adquiram sentido conforme o discurso musical, como *Geléia Geral* ou *Ai de mim, Copacabana*.

A tarefa do terceiro capítulo foi investigar esses significados através das fontes musicais de Torquato Neto em relação com suas outras produções. Por um lado, demos importância às letras das canções como forma de valorizar a escrita do autor e tentar aproximar-nos do pensamento do poeta. Por outro lado, voltamos nossa atenção também para a relação da letra da canção com a própria musicalidade (a melodia, a harmonia e o ritmo), consoantes às performances dos intérpretes assim como a alguns detalhes musicais (como os instrumentos usados ou os sons repentinos), que complementam a composição.

Ao separarmos as canções em duas épocas diferentes, *Tropicalista* e *Pós-tropicalista*, percebemos que as experiências vividas pelo poeta no início da carreira levaram a composições que valorizavam a mescla de informações, à multiplicidade de influências sobre o cotidiano e à *confusão* do dia-a-dia. Nessa primeira fase, a infância aparece nas músicas como fase fértil porém passada, valorizada por ser formadora de valores mas ao mesmo tempo deixada para trás. Já na segunda fase, com a depressão e os problemas financeiros, os usos do cotidiano nas letras se transformam: Torquato usa o cotidiano como reflexão não mais para a construção dos valores os quais acredita que sejam os formadores de sua personalidade, mas sim para refletir sobre sua existência e sobre seu isolamento voluntário, ao mesmo tempo em que, como explicamos acima, o cotidiano configura na poesia marginal um lugar de resistência contra as formas tradicionais de se fazer arte.

Nas duas fases, como foi próprio da época, o *experimentalismo* aparece com força, como forma de encontrar respostas através da transformação da estrutura da música. Nesse sentido, a diferença entre uma fase e outra é que na primeira o *experimentalismo* é um pouco mais esperançoso em relação à procura de respostas; na segunda fase ele é uma saída quase desesperada, uma tentativa de encontrar nas brechas da linguagem uma forma de se comunicar que amenizasse a depressão e a tristeza. A divisão entre as fases mostrou-se necessária, portanto, para a compreensão de momentos diferentes do poeta, mas que compõem uma única obra musical.

Os três capítulos propõem indagações diferentes, mas que buscam respostas parecidas: dispoño de um *corpus documental musical*, qual caminho devemos escolher para melhor respondermos ao significado de uma música? Optamos por uma análise conjuntural, que atenta aos fatos que acreditamos serem relevantes na busca da resposta para essa pergunta. Mas a estrutura que escolhemos nos oferece ainda uma interpretação interessante: se as investigações nos ofereceram suporte parcial para entendermos especificamente a produção musical, que foi analisada no último capítulo, não há uma interdependência gerada por uma sequência cronológica. Isso significa que, se os três capítulos abordam simultaneamente o mesmo recorte temporal, a leitura de cada capítulo não é pré-requisito para a leitura do capítulo seguinte. A estrutura do trabalho nos possibilita a leitura independente de cada forma de pesquisa (biográfica, contextual e musical), sem a necessidade de seguir a ordem de primeiro, segundo e terceiro: uma leitura das músicas podeira preceder a análise biográfica, por exemplo, oferecendo um igual esclarecimento posterior sobre os símbolos musicais a que Torquato Neto recorreu.

Como conclusão geral, podemos afirmar que, por um lado, a perspectiva individual das letras de Torquato Neto ao mesmo tempo em que estava inserida, diferia de todo o grupo da Tropicália, haja visto que, com *Geléia Geral*, por exemplo o poeta já mostrava-se com opiniões diferentes de outros integrantes do tropicalismo. É possível identificar, portanto, no discurso musical do compositor (como também em suas outras produções) traços que representam tanto o movimento da Tropicália quanto tentativas de transcender o próprio movimento. As manifestações musicais de Torquato Neto afirmam-se enquanto parte integrante de todo um corpo de pensamento difundido também em sua obra poética e jornalística. Elas nos permitem enxergar as escolhas do compositor e também as

tendências da época. Mas, acima de tudo, quando pensamos na importância da música no Brasil das décadas de 1960/70, analisarmos um compositor que se colocou à margem da própria marginalidade nos indica um caminho de conclusão que aponta para uma subversão da subversão: Torquato Neto acreditava na transformação constante dos significados das palavras, daí a sua preocupação e ao mesmo tempo frustração com a linguagem. A análise musical desse tipo de expressão assume sua relevância na investigação dos mecanismos que os artistas utilizam para voltar-se contra um sistema de normas.

Nossa proposta abre ainda espaço para análise de como a biografia de um artista é escrita diferentemente de outro tipo de personagem histórico, num momento em que a escrita biográfica é retomada enquanto narrativa histórica. É também interessante pensarmos que a trajetória de um artista marginal pode ser pensada de forma diferente de outros artistas (aqueles que inserem-se em seus contextos, submetendo-se às propostas estéticas e mercadológicas que lhe são impostas). O cotidiano, nesse caso, é parte fundamental para pensarmos a marginalidade artística, pois aparece tanto enquanto *conteúdo* como de forma a oferecer subsídios para a construção dessa arte – devido ao fato dos artistas enxergarem o que é corriqueiro de forma diferente. A maneira do cotidiano inserir-se nas artes pode também ser desenvolvida a partir desse trabalho, assim como, a partir dessas experiências, podemos pensar a interlocução de várias áreas artísticas e como elas trocaram experiências estético-ideológicas com a música nas décadas de 1960/70.

Por fim, ao tratar do objeto musical, acreditamos termos contribuído tanto para a compreensão das canções de Torquato Neto como para o tratamento metodológico do documento-canção ao abordarmos conjunturalmente suas músicas, servindo essa pesquisa, portanto, como fonte para a abordagem do poeta assim como para a experiência da pesquisa de música dentro da história. Permanecem, entretanto, ainda abertas as questões que aprofundam a relação entre as músicas de Torquato Neto em seu período *pós-tropicalista* com artistas de igual orientação estética, como Paulo Leminski e Sérgio Sampaio – questões que abordamos apenas na medida em que problematizamos o cotidiano mas que, acreditamos, ainda podem suscitar problematizações com enfoques diferentes, como o uso da ironia em suas obras, assim como a relação desses três compositores com a estética de música popular brasileira e também com o mercado fonográfico alternativo, direcionado à estética marginal.

As músicas compostas por Torquato Neto encontram-se, portanto, ainda passíveis de diferentes interpretações.

Nosso trabalho, primando por um enfoque histórico, procurou dar relevância aos significados utilizados pelo compositor ao mesmo tempo em que estudou a localização estético-ideológica voluntária do poeta. Colocar-se à margem, escolher uma postura artística parece, portanto, tão importante quanto a escolha do conteúdo das canções (e também dos filmes, das poesias, dos textos jornalísticos e dos foto-poemas), pois define a identidade do poeta ao mesmo tempo em que complementa o significado de sua obra.

Referências bibliográficas:

ABUD, Kátia Maria. *Registro e Representação do Cotidiano: Música Popular na Aula de História*, Cad. Cedes, Campinas, vol. 25, n. 67, p. 309-317, set./dez. 2005

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento. Fragmentos Filosóficos*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

ALENCAR, M. A. G de. . *A (Re)Descoberta do Sertão*. Estudos (Goiânia), Goiânia - GO, v. 27, n. 2, p. 241-270, 2000.

_____. *Viola que conta histórias: o sertão na música popular urbana*. 2004. Tese de doutorado. Universidade de Brasília. Brasília.

ALVES, Ana Cristina Tannús. *O cotidiano e o sujeito lírico na Marginália: a passagem da 'biblioteca' à 'performance'*. Estudos Lingüísticos XXXV, p. 286-293, 2006.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. In *Sentimento do Mundo*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropofágico*. Revista de Antropofagia, Ano 1, No. 1, maio de 1928. Disponível na Internet em: <http://antropofagia.uol.com.br/manifestos/antropofagico/> Acesso em 17 de janeiro de 2010.

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

BECKER, Howard Saul. *Outsiders – estudos de sociologia do desvio*. 1 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Col. Obras Escolhidas v.1)

_____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Seleção e apresentação Willi Bolle; tradução Celeste H.M.Ribeiro de Sousa (et al.). São Paulo, Cultrix/Edusp, 1986. pp.187-188.

BOLLE, Willi. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2004.

BOURDIEU P. *A ilusão biográfica*, p p. 181-191. In FERREIRA MM & AMADO J (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1996.

BRAGA, Rubem. *Ai de Ti Copacabana*, 9ª edição, Rio de Janeiro: Record, 1994.

BRUZADELLI, V. C. ; RIOS, S. . *Na frente do espelho: a construção de imagens na tropicália*. Cadernos de Pesquisa do CDHIS (UFU), v. 1, p. 135-146, 2008.

BUENO, André – *Pássaro de fogo no terceiro mundo, o poeta Torquato Neto e sua época*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

CAMPOS, Augusto de. “*Revistas re-vistas: os antropófagos*”, in: Edição fac-similar. São Paulo, Abril Cultural/Metal Leve, 1975. Disponível na Internet em: <http://antropofagia.uol.com.br/bibliotequinha/ensaios/revistas-re-vistas-os-antropofagos/> Acesso em 17 de janeiro de 2010.

CARVALHO, Maria Alice Resende de. *O samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil*. in Decantando a República: v.1. : inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Berenice Cavalcante, Heloisa Starling, José Eisenberg. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perceu Abramo, 2004.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *A cidade que me guarda: um estudo histórico sobre “Tristeresina”, a cidade subjetiva de Torquato Neto*.in, Fênix – Revista de História e Estudos Culturais – Janeiro/Fevereiro/Março de 2006. Vol. 3. Ano III n.1

CHAGAS, Luiz. *Luiz Gonzaga*. São Paulo: Ed. Martin Claret, 1990.

COELHO, Frederico. *A formação de um tropicalista: um breve estudo da coluna “Música Popular” de Torquato Neto*.in Estudos Históricos, Arte e História, n.30, 2002/2.

CONTIER, Arnaldo Daraia, *Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto*,Revista Brasileira de História Issn: 01020188, ano: 1998. página 13-52.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano – 1. artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

DOSSE, François. *O desafio biográfico – escrever uma vida*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

ELIAS, Norbert. *Mozart – sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

FAVARETTO, Celso. 1996. *Tropicália: alegoria, alegria*. 2a ed. São Paulo, Ateliê Editorial.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro : DP&A, 2000.

HOLLANDA, H. B. *26 Poetas Hoje*. Ed. Aeroplano: RJ, 2007

KRUEL, K. *Torquato Neto ou a carne seca é servida*. 2ª ed. Teresina: Zodíaco, 2008.

LE GOFF, J. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LEMINSKI, Paulo. *Melhores poemas de Paulo Leminski*. Seleção Fred Góes e Álvaro Martins. 6ª ed. São Paulo: Global 2002. (col. Melhores Poemas, 33).

LIMA, P. B. G. *Aspectos da relação entre o concretismo poético e a música de vanguarda*. São José do Rio Preto: Mosaico, 2009.

LIMA, Sônia Albano de. *Uma metodologia de interpretação musical*. São Paulo: Musa Editora, 2005.

LONTRA, Hilda O. H. *Tropicalismo, a explosão e seus estilhaços*. in Sylvia Helena Cyntrão (org.) *A forma da festa – tropicalismo, a explosão e seus estilhaços*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

LUPPI, Márcio. *Subjetividade e Linguagem: A Fenomenologia da Experiência Dialógica Poética Subjetivante de Adoniran Barbosa*. Dissertação de Mestrado. Universidade Católica de Goiás, 2005.

MACHADO, Gláucia V. *Todas as horas do fim: a poesia de Torquato Neto*. Maceió: EDUFAL, 2005.

MALRAUX, A. *L'espoir*. Paris: Gallimard, 1937.

MARCUSE, Herbert. *A sociedade como obra de arte*. São Paulo: Cebrap, 2001. BARBOSA, R. J. C. (Tradução do Artigo).

MATOS, Cláudia Neiva de. *Canção Popular e Performance Vocal*. in [http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/ClaudiaNeivadeMatos.pdf](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/ClaudiaNeivadeMatos.pdf), acesso em 15/03/2006

MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. *Literatura e Oralidade: da canção poética à canção popular*. XXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Intercom – GT Produção Editorial, Livro e Leitura. Recife, Setembro de 1998.

MENEZES, Leila Medeiros de . *Corações marginais: a poesia como veículo de resistência – Brasil: 1968-1978*. 26ª Reunião da SBPH. Rio de Janeiro, 2006. Disponível na Internet em sbph.org/reuniao/26/trabalhos/Leila_Medeiros_Menezes/ Acesso em 6 de Maio de 2010

MONTEIRO, A. *A ruptura do escorpião – ensaio sobre Torquato Neto e o mito da marginalidade*. São Paulo: Cone Sul, 2000.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *História e música: canção popular e conhecimento histórico*. *Rev. bras. Hist.*, 2000, vol.20, no.39, p.203-221. ISSN 0102-0188.

NAPOLITANO, M. *Os festivais da canção como eventos de oposição ao regime militar (1966-1968)*. In: Daniel Reis Filho; Marcelo Ridenti; Rodrigo Sá Motta. (Org.). *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)*. 1 ed. Bauru: EDUSC, 2004, v. 1, p. 203-216.

_____. *História & Música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte, Autêntica, 2002.

_____. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2006.

NAVARRO, Roberto. J. B. *Uma tipologia da canção no imediato pós-tropicalismo*. Letras (Santa Maria), v. N.34, p. 133-146, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich *Consideração intempestiva II: sobre a utilidade e os inconvenientes da história para a vida*. 1.ed. do artigo, 1874. In: Nietzsche, Friedrich. *Escritos sobre história*. Apresentação, org. e notas, Néli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: PUC/Rio; p.67-178 São Paulo: Loyola, 2005.

PIRES, Paulo Roberto (org.). *Torquatália: obra reunida de Torquato Neto – vol. 1 – Do lado de dentro – e 2 Geléia Geral*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

SALGUEIRO, W. In MACHADO, João de Moraes (org). *Eu sou aquele que disse – estudos e impressões sobre a obra e vida de Sérgio Sampaio*. Vitória: PPGL / MEL, 2007.

SALOMÃO, W., DUARTE, A.M (org). *TORQUATO NETO - os últimos dias de paupéria*. São Paulo: Max Limonad, 1982.

SARMENTO, L. *Indústria Cultural, Cultura de Massa e Contracultura* in: INTERCOM SUDESTE 2006 – XI Simpósio de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, 2006. Ribeirão Preto, SP.

SARMENTO, L. *Indústria Cultural, Cultura de Massa e Contracultura*. in: INTERCOM SUDESTE 2006 – XI Simpósio de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, 2006. Ribeirão Preto, SP.

SILVA, A. P. . *Antologia poética: a geração marginal e o modernismo de 22*. Ipotesi (UFJF), v. 12, p. 37-46, 2009.

SOUZA, V. N. S. *Confluências entre o literário e o jornalístico: a geléia geral de Torquato Neto*. Site da biblioteca digital – Ministério da Educação, 2003. Fonte: <http://bibliotecadigital.unec.edu.br/ojs/index.php/unec02/article/view/226/304>. Data: 29/09/2009.

TATIT, Luiz. *O Cancionista*. São Paulo: Edusp, 1998.

_____. *Análise Semiótica Através das Letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

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

TINHORÃO, José Ramos, *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

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

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1995.

WHITE, Edmund. Rimbaud: a vida dupla de um rebelde / Edmund White ; tradução Marcos Bagno. — São Paulo : Companhia das Letras, 2010.

WISNIK, José Miguel. *Iluminações profanas (poetas, profetas e drogados)*. in NOVAES, Adauto. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Sítios consultados na internet:

Revistas Re-vistas: os antropófagos in

<http://antropofagia.uol.com.br/bibliotequinha/ensaios/revistas-re-vistas-os-antropofagos/>

Data: 15/01/2010.

Referências Fonográficas:

LP GILBERTO GIL. *Louvação*. Philips, 1966.

LP GILBERTO GIL. *Gilberto Gil*. Philips, 1968

LP GILBERTO GIL. *Cidade do Salvador*. Polygram, 1974.

CD RAIMUNDO FAGNER E ZECA BALEIRO. *Raimundo Fagner & Zeca Baleiro*. Indie Records, 2003.

LP SAMPAIO, Sérgio. *Tem que acontecer*. Gravadora Continental, 1976.

CD TITÃS. *A melhor banda de todos os tempos da última semana*. Abril Music, 2001.

LP TORQUATO NETO. *Um poeta desfolha a bandeira e a manhã tropical se inicia* (compilação), RioArte, 1985.

LP VANDRÉ, Geraldo. *Pra não dizer que não falei das flores (Caminhando)*. In. CD *Geraldo Vandré*. São Paulo:RGE/BMG, 1997, faixa 20 (Coleção 20 preferidas).

LP VELOSO, Caetano *et alli*. *Tropicália ou panis et circencis*. Philips, 1968 (CD, Poligram).

LP VELOSO, Caetano. *Cinema Transcendental*. Gravadora Verve, 1979.