

Roberto Carlos Galdino

A porta da saída: a poética das canções de Torquato Neto

CAMPINAS
2008

ROBERTO CARLOS GALDINO

**A PORTA DA SAÍDA :A POÉTICA DAS
CANÇÕES DE TORQUATO NETO**

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da
Linguagem, da Universidade Estadual de
Campinas, para obtenção do Título de Mestre em
Teoria Literária.

Orientador: Prof.Dr. Luis Carlos da Silva Dantas

CAMPINAS
2008

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

G131p Galdino, Roberto Carlos.
A porta da saída: a poética das canções de Torquato Neto / Roberto Carlos Galdino. -- Campinas, SP : [s.n.], 2008.

Orientador : Luiz Carlos da Silva Dantas.

Co-orientador: Alexandre Soares Carneiro.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Torquato Neto, 1944-1972. 2. Poesia. 3. Canções. 4. Tropicalismo (Movimento musical). 5. Canções de protesto. I. Dantas, Luiz Carlos da Silva. II. Carneiro, Alexandre Soares. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. IV. Título.

tjj/iel

Título em inglês: The exit way: the poetry of the Torquato Neto's songs.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Torquato Neto; Poetry; Songs; Tropicalism, Protest song.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

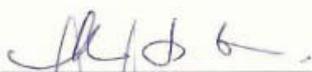
Banca examinadora: Prof. Dr. Luiz Carlos da Silva Dantas (orientador), Prof. Dr. Alexandre Soares Carneiro (co-orientador); Prof. Dr. José Adriano Fenerick, Prof. Dr. Mário Luiz Frungillo.

Data da defesa: 25/03/2008.

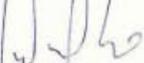
Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

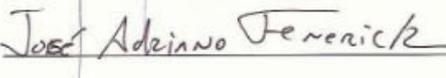
Alexandre Soares Carneiro



Mário Luiz Frungillo



José Adriano Fenerick



Jefferson Cano

Eduardo Vieira Martins

IEL/UNICAMP

2008

RESUMO

Nosso estudo debruça-se por sobre as canções de Torquato Neto, anteriores a sua participação no Tropicalismo, que tem um perfil semelhante à canção engajada, de protesto, de meados da década de 1960, e durante seu envolvimento com o movimento, tomando-as como uma entrada para o questionamento dos discursos críticos estabelecidos sobre a sua poética. Procuramos estabelecer um diálogo entre a nossa *escuta* das canções e as *leituras* críticas que as tomam isoladamente, como texto poético apenas. De modo a questionar os dois pólos extremos em que é confinada sua poética: Ou o poeta é visto enquanto um artista de vanguarda continuador de uma certa tradição do novo, de inventividade e rigor construtivo; ou como romântico libertário radical, que por coerência com seu projeto poético-existencial, renuncia a vida.

Palavras-chave

Torquato Neto, poesia, canção, Tropicalismo, canção de protesto.

ABSTRACT

Our study bends over Torquato Neto's songs, prior to his participation at the Tropicalism, which has a similar profile of the activist song, of protest, in the middle of the 1960s, and during his involvement with the movement, turning them into a beginning of questioning the established critical discourses about his poetry. We try to establish a dialogue between our *listening* to the songs and the critical *readings* which consider them separately, as a poetic text only. So that we can question the two opposite extremes in which his poetry is confined to: either the poet is seen as an avant-garde artist who continues a certain tradition again, of ingenuity and constructive rigidity, or as a romantic radical libertarian who, in accordance with his political-existential project, abandons his life.

Key-words

Torquato Neto, poetry, song, Tropicalism, protest song.

SUMÁRIO

Introdução	1
A moldura	4
A poesia é a mãe das artes	24
A chegada: as primeiras canções	42
Tropicália, bananas ao vento	59
Considerações Finais	78
Referências Bibliográficas	79
Bibliografia	81

Introdução

Torquato Neto desponta como uma das figuras significativas na cultura brasileira na década de 1960. Reconhecido em meados da década como um jovem compositor de talento na música popular, vai se tornar um artista notório a partir do advento do Tropicalismo. Apesar da participação discreta no movimento, por não ser um músico e compositor como Caetano Veloso e Gilberto Gil, parceiros indissociáveis naquela altura entre 1967 e 1968, é criador de canções-símbolo da Tropicália, como “Geléia geral” do disco-manifesto *Tropicália ou panis et circencis* de 1968. Parte para o desterro em Londres pouco antes do término oficial do movimento, com a prisão e exílio dos baianos, em dezembro de 1968. De qualquer maneira, já era conhecido como tantos outros compositores que viveram a era dos Festivais da Música Popular Brasileira, enquanto um poeta. Mesmo não publicando efetivamente nenhum livro de poesia, propriamente dita.

Torquato, ao retornar ao Brasil no início da década seguinte torna-se uma das referências da Curtição, da Marginália, associando a sua trajetória pessoal à militância contracultural, através da coluna *Geléia Geral* do jornal *Última Hora*, no Rio de Janeiro, onde publica pela primeira vez alguns de seus escritos poéticos. Envolve-se em polêmicas atacando certa cinematografia herdeira do Cinema Novo; defende o nascente Cinema Marginal. Envolve-se em algumas experiências com super-oito, juntamente com Ivan Cardoso. Aparentemente se distancia do seu antigo trabalho como compositor popular, o que não é bem verdade, como atestam as inúmeras canções gravadas postumamente, por antigos parceiros como Jards Macalé. Depois do seu suicídio em 1972, seus escritos, os que sobreviveram ao impulso destrutivo do poeta, reunidos por sua esposa, Ana Duarte e por Waly Salomão, no livro *Os Últimos Dias de Paupéria*, editado em 1973 e reeditado em 1983 o fariam uma figura emblemática da marginalidade artística – um poeta maldito.

Procuraremos com este trabalho estabelecer uma leitura do percurso poético presente nas canções de Torquato Neto, centrando nosso foco de análise nas canções de anteriores a sua participação no Tropicalismo, que tem um perfil comum à canção engajada, de protesto, de meados da década de 1960, e durante seu envolvimento com o movimento, entendendo-as como a porta de acesso às ruínas desse seu edifício poético. Vemos na sua criação enquanto compositor da música popular uma faceta fundamental da sua criação como poeta. Digamos assim: a radical

experiência poética de Torquato, que tanto chamou a atenção da crítica e do público, tem no seu cancionário o ponto de partida: é um paradigma de invenção que se dissemina ao longo de seu percurso artístico, especialmente em função da sua intervenção na Tropicália. Bem como é a matriz de certas obsessões e imagens poéticas que se reiteram da mesma maneira ao longo de sua criação, em especial as que revelam seu impulso autofágico, destrutivo, que o filiam a uma tradição de ruptura romântica. Ao avaliarmos as canções de Torquato Neto, tentamos reconstruir o percurso poético do cancionista, distinguindo na sua criação o que é intersecção com a época, expressão coletiva em certo sentido, do que é “pessoal intransferível”. Nossa intenção está em mapear assim as entradas possíveis de sua poética ao problematizar algumas das leituras das canções realizadas pela crítica.

No capítulo um, “A moldura”, procuramos descrever em linhas gerais as tendências da cultura e os movimentos artísticos brasileiros da década de 1960 que vão compor o quadro em que desponta a figura do poeta Torquato Neto. Percorremos o processo de politização da arte brasileira no início da década, dando destaque ao projeto de “arte popular revolucionária” do CPC da UNE e sua repercussão no campo da poesia. Ainda tratando da poesia brasileira e da questão do engajamento, alinhavamos uma panorâmica sobre as vanguardas poéticas, focando com mais atenção a Poesia Concreta. A seguir, avaliamos a situação da canção popular, centrando a descrição na canção de protesto, que se destaca num processo histórico em curso de valorização do trabalho poético do compositor na Música Popular Brasileira, onde Torquato Neto debuta como artista, como poeta. Por último, tratamos do aparecimento do Tropicalismo, entendido inicialmente numa perspectiva extensa, como o resultado do cruzamento de uma série de manifestações artísticas na segunda metade da década que revisam a ideologia nacional-popular, e que teria na música popular sua face mais visível, na qual o piauiense se envolveria profundamente. Colocamos em relevo algumas dessas manifestações: O ambiente *Tropicália* de Hélio Oiticica, o filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha e a montagem teatral de *O rei da vela* do grupo *Oficina*, bem como a recirculação da antropofagia de Oswald de Andrade, antes de encerrarmos na canção tropicalista.

Já o capítulo dois, “A poesia é a mãe das artes”, empreendemos uma leitura do itinerário do autor Torquato Neto, palmilhando desde o momento em que desponta como compositor na chamada Nova Música Popular Brasileira, e que ganha à vida como jornalista e crítico da música popular, mostrando aí inúmeras ligações com certas concepções comuns à

época sobre o engajamento da arte. Apontamos seu envolvimento intenso com o Tropicalismo que vai lhe deixar marcas profundas tanto na sua criação como na personalidade. Enxergamos este momento enquanto crucial na constituição da sua poética, onde o convívio com uma série de manifestações artísticas de vanguarda no campo da literatura e das artes plásticas, bem como a própria experiência de ruptura no interior da música popular são fundamentais para forjar o artista. Encerrando o percurso do poeta, descrevemos a militância contracultural, no início da década de 1970, contrapondo este momento de intensa inventividade artística e de intensa polêmica à vivência de uma crise pessoal profunda, que culmina com seu suicídio.

Depois do itinerário do poeta, ainda no capítulo dois, traçamos uma visão panorâmica da recepção crítica à obra poética póstuma de Torquato, que acaba cristalizando uma imagem de um artista maldito que dá continuidade a uma tradição de ruptura, que se desloca entre dois pólos. Ora a abordagem carrega nas tintas de uma perspectiva romântica-existencial, enfatizando o quão a atitude do poeta, a constante tematização da morte e o seu suicídio, o tornaria herdeiro de uma tradição romântica de recusa radical do mundo capitalista contemporâneo, típica dos artistas malditos. Ora a abordagem crítica enfatiza o caráter inventivo, transgressor do poeta numa perspectiva formalista, em que Torquato se filiaria a uma tradição do novo, de experimentação de vanguarda trilhada pela Poesia Concreta.

Finalizando, nos capítulos três e quatro, “A chegada: as primeiras canções” e “Tropicália, bananas ao vento”, respectivamente, empreendendo a análise propriamente dita de parte das canções de Torquato Neto, focando as composições de meados da década de 1960, no despontar do seu trabalho enquanto compositor da música popular e as composições seminais do Tropicalismo, no final da década. Sempre buscando cotejar a nossa *escuta* das canções com as *leituras* da crítica, de modo a aferir as interpretações e iluminar outras possíveis leituras de sua obra poética.

A moldura

Participação e experimentalismo na poesia na década de 1960

Nos anos que imediatamente antecedem o golpe militar de 1964 assistimos a uma escalada de certo engajamento nacionalista na produção artística em geral. Decorrendo da ascensão dos movimentos sociais no início da década, o eixo deste processo de politização da arte se deu em torno da criação do Centro Popular de Cultura da UNE, que fomentou a militância de toda uma geração de jovens em nome de uma “arte popular revolucionária”. Torquato Neto, que por volta de 1962 veio ao Rio de Janeiro terminar o ensino secundário e, pouco depois, começava a cursar jornalismo, como um dos muitos estudantes da cidade, vive intensamente esse processo de efervescência política. Não que se engajasse efetivamente em alguma tendência política de esquerda ou direita, mas gravitou em torno daquela militância estudantil crescente. Entre fins de 1963 e 1964 a sede da UNE se tornaria literalmente a sua segunda casa, onde em certo sentido completaria sua formação intelectual muito mais que na Universidade do Brasil. É nesse ambiente em que o poeta se aproxima do CPC, como outros jovens que nutriam alguma aspiração artística na década, partilhando o desejo de revolução de parcela do movimento estudantil. O anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura, redigido em 1962, nos traz a medida exata da atmosfera político-ideológica da época, bem como mapeia a estratégia de intervenção cultural dos criadores ligados ao CPC. Ao diagnosticar as “perspectivas revolucionárias” que se apresentariam ao “homem brasileiro” naquelas circunstâncias históricas, o CPC postulava o engajamento do artista como parte de um processo político em curso de conscientização das massas:

Os artistas e intelectuais do CPC escolheram para si outro caminho, o da *arte popular revolucionária*. Para nós tudo começa pela essência do povo e entendemos que esta essência só pode ser vivenciada pelo artista quando ele se defronta a fundo com o fato nu da posse do poder pela classe dirigente e a conseqüente privação do poder em que se encontra o povo enquanto massa dos governados pelos outros e para os outros. Se não se parte daí não se é nem revolucionário, nem popular, porque revolucionar a sociedade é passar o poder para o povo (HOLLANDA, 1980, apud Anteprojeto..., p.131).

Há claramente no Manifesto uma concepção da arte que a instrumentaliza e a subordina a estratégia política de tomada de poder pelo “povo”. Não nos cabe uma

problematização maior da idéia, em que ecoa a mistura do discurso populista com os chavões de certo marxismo corrente na época. Mas vale apontar para um aspecto na concepção de criação artística presente no CPC que vai permear, de uma maneira ou de outra, toda a produção estética da década de 1960, incluindo aí a poesia, que é a questão de comunicação com o público, com o “povo”. Na “arte popular revolucionária”, o artista e o intelectual devem assumir um compromisso de “clareza com seu público”, haja vista o papel da criação artística na luta política:

Tendo optado pelo público na forma de povo, a arte popular revolucionária nada tem a ver, quanto ao seu conteúdo, com a arte do povo e a arte popular, mas dela necessita se aproximar em seus elementos formais pois é nelas que se encontra desenvolvida a linguagem que se comunica com o povo. Na medida em que nossa arte pretende ser porta-voz dos interesses reais de uma comunidade, necessariamente temos que nos servir dos processos pelos quais o artista popular se faz ouvir e se torna representativo das qualidades e dos defeitos próprios ao falar do povo (Idem, idem, apud, p.137).

Ora, a partir daí, do compromisso do artista com seu público, se pleiteia toda uma estética normativa que vai pautar a criação em diversos campos. Segundo o Manifesto, o processo de elaboração do artista engajado seria composto de dois momentos. O primeiro que “...tem antes o caráter sociológico de levantamento das regras e dos modelos, dos símbolos e dos critérios de apreciação estética que se encontram em vigência na consciência popular.” E o segundo é quando o

(...) artista revolucionário é forçado a servir de uma linguagem que espontaneamente não seria a sua, cabe-lhe ainda realizar o laborioso esforço de adestrar seus poderes formais a ponto de exprimir corretamente na sintaxe das massas os conteúdos originais de sua intuição, sem que percam todo o seu sentido ao serem convencionalizados e transplantados para o mundo das relações inter-humanas em que a massa vive sua existência cotidiana (Idem, idem, apud, p.139).

Estes princípios sistematizados de elaboração artística propostos no anteprojeto do Manifesto formariam uma espécie de paradigma ideológico da criação artística da primeira metade da década de 60, norteando o trabalho dos artistas em vários campos: poesia, teatro, cinema, música popular, etc.

Os três volumes da coleção *Violão de Rua*, publicados entre 1962 e 1963, representam no âmbito da criação poética a tentativa de concretização desta estratégia do CPC. Reuniam poetas de diferentes gerações, sob a mesma bandeira da participação, como o modernista de 1922 Cassiano Ricardo, o poeta embaixador Vinícius de Moraes, representantes da

chamada geração de 45 como Moacir Félix e Paulo Mendes Campos, o até então poeta neo-concretista Ferreira Gullar, o jovem poeta iniciante José Carlos Capinam, etc. Assumindo os princípios de uma “arte popular revolucionária”, os ideais de conscientização política do “povo”, almejavam a poesia como “o instrumento por excelência de humanização da vida” (Idem, idem, p.146).

No entanto, se atentarmos para grande parte da poesia contida em *Violão de Rua* levando em conta a heterogeneidade dos poetas que vão assumir a perspectiva de engajamento do CPC, percebemos que o programa estético proposto no Manifesto foi servindo como uma referência geral na elaboração dos poemas. Ou seja, o Manifesto funcionaria mais como uma baliza de orientação ideológica para criação de uma poesia engajada do que uma normatização efetiva da criação literária. Apesar da aparente simplicidade poética que se coadunaria com o “compromisso de clareza com seu público” de muitos poemas, da preocupação com a conscientização política das massas populares, volta e meia nas composições de autores mais diversos surgia à tona, por exemplo, traços daquele convencionalismo moderno-estetizante que nos remeteria a concepção de linguagem poética presente ao menos desde a chamada geração de 45, ou indo mais longe, de uma linguagem poética mais tradicional, acadêmico-parnasiana, de certo modo. Um trecho de um poema de Fernando Mendes Viana, “Domingo burguês em Copacabana”, pode ressaltar o que nos interessa, a diferença entre o projeto ideológico do CPC e a sua efetiva realização poética em *Violão de Rua*. Podemos destacar no fragmento algumas expressões que estão distantes de um léxico popular, coloquial, como seria de se esperar – “doirada tez”, “inútil desquício”, “andrajos” –, bem como todo o sentimentalismo que beira a má-consciência do eu poético, que passa longe de qualquer problematização política da miséria do “povo”:

Na porta do edifício
passa o rico com um presunto.
Na porta do edifício
dorme o mendigo adulto.

A favela, é logo ali.
Choro uma lágrima fácil.

Sou um burguês
de doirada tez
e inútil desquício.
E moro aqui.

Na praia florescem
moças de biquíni.
No morro crescem
andrajos (Idem, idem, apud, p.24).

Ao lado do nacionalismo engajado de *Violão de Rua* existe outro pólo que se distingue na produção poética do período, representado pela militância das vanguardas poéticas, em especial as atividades da Poesia Concreta e seus desdobramentos. De certa forma, a Poesia-Práxis de Mário Chamie e o poema-processo de Wladimir Dias-Pino têm de ser vistos como um desdobramento do Concretismo, como resultado de cisões, dissidências internas à Poesia Concreta, do mesmo modo que como uma resposta à crescente politização da arte ao longo da década. Fenômeno singular, o conflito que se desenha no interior das vanguardas na poesia ao longo da década se deu mais como uma “batalha de poéticas”. Proliferaram-se manifestos, textos teóricos polemizando sobre as estratégias poéticas, com a intenção de normatizar tanto a criação como a recepção das poucas obras, da mesma forma que a proposta da “arte popular revolucionária” do CPC.

Aliás, a “batalha de poéticas” se estabelece como a tônica não só em meio das dissidências da vanguarda concreta, mas também entre a “arte consciente” do CPC e a “arte alienada” da(s) primeira(s), repisando velhas dicotomias entre engajamento e alienação, cosmopolitismo e nacionalismo, arte de vanguarda e arte popular, acabando por deixar em segundo plano a criação poética propriamente dita. Como afirma Yumna Maria Simon:

(...) no balanço geral não se pode dizer que tais projetos, sejam as dissidências internas ao movimento de vanguarda, sejam os popular-nacionalistas, sejam as heterodoxias concretistas, tenham contribuído para o avanço da pesquisa formal e semântica da linguagem da poesia; quero dizer que nenhuma questão social ou política ganhou formalização à altura de uma poesia política que atendesse ao debate ideológico contemporâneo... (SIMON, 1990, p.132).

De qualquer modo o motor por sobre o qual se desenvolve “o confronto de poéticas” na década é a atuação do grupo Noigandres, que funcionou “ (...) como uma espécie de matriz sociocultural em cujo âmbito os demais movimentos de vanguarda surgidos entre os anos 50 e 60 se situaram obrigatoriamente” (Idem, idem, p.128).

Na atuação do grupo concreto, a reflexão teórica se deu concomitantemente com elaboração poética ou, até mesmo algumas vezes, se sobrepôs a esta última, desempenhando um papel central. De certo modo, é ela que estabelece a unidade entre os momentos distintos da

criação poética do grupo. No projeto da Poesia Concreta, há uma ênfase em um conjunto de autores descritos como inventores de novos procedimentos poéticos, que a prenunciariam. Um certo Mallarmé, Pound, Joyce, Cummings, Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto formariam o “paideuma” do movimento. É em função desta linha de “evolução das formas” que o grupo Noigandres empreenderia o trabalho rigoroso de tradução e divulgação desses autores, da mesma maneira que passariam à revisão da história e da crítica literária brasileiras. Também é em função do “paideuma” de invenção poética instituído que emergiriam os novos recursos compositivos: superação do verso como unidade formal básica da poesia; antidiscursividade e concisão; visualidade do espaço gráfico; processo construtivo, racional de elaboração do poema.

Outro aspecto central na teorização do concretismo é a abertura aos meios de comunicação de massa. Quando surge como movimento de vanguarda organizado em 1956 com o “plano piloto”, a Poesia Concreta depara-se com um ambiente favorável as suas especulações neste sentido. O desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek traz a promessa da superação do subdesenvolvimento. Fundamenta a crença na modernização, no progresso tecnológico e industrial que subjaz a idéia da militância de uma vanguarda artística criadora de uma poesia de exportação em um país periférico, resposta as “necessidades culturomorfológicas da expressão artística contemporânea”. Se, nos textos teóricos e programáticos divulgados pelo grupo Noigandres as referências históricas diretas ao contexto brasileiro são raras, com certeza a atmosfera dos anos JK foi o que assegurou a idéia da inevitável superação da condição periférica do país enquanto uma perspectiva histórica viável, abrindo espaço ao culto genérico da modernidade, como afirma Yumna Maria Simon: “(...) o que há de fato é a valorização do vasto horizonte da modernidade, um culto fervoroso das grandes conquistas científicas e tecnológicas e a certeza inquebrantável de que iríamos chegar lá.” (Idem, idem, p.124).

A referência ao universo da indústria cultural, aos meios de comunicação em massa, a propaganda, etc. nos textos teóricos da Poesia Concreta, vista assim como um sintoma da ideologia desenvolvimentista, por um lado expressa a consciência da mudança do estatuto da literatura na sociedade que o grupo Noigandres traz nas circunstâncias do seu nascimento. Por outro lado, também serviria como parte da estratégia de legitimação da Poesia Concreta, a inserindo no “paideuma” eleito como síntese da poética de invenção e modernidade, como vê o crítico Paulo Franchetti:

A poesia concreta parece ter estado sempre, segundo os textos teóricos, a buscar a consecução de uma obra inspirada na tradição erudita, de uma obra que atuasse no âmbito da cultura erudita, mas que utilizasse procedimentos ou recursos típicos dos *mass media*: não se trataria de uma tentativa de “massificar” a produção erudita, mas sim de “eruditizar” a comunicação de massas (FRANCHETTI, 1989, p.72).

A preocupação do grupo concreto em dialogar de alguma maneira com a linguagem dos novos meios de comunicação, se colocando no ponto extremo de um horizonte de modernidade, é que serviria num futuro imediato como ponte entre os concretistas e os músicos e compositores do movimento tropicalista na música popular, dentre eles Torquato Neto.

A situação da música popular

A canção popular, desde a eclosão da Bossa Nova em fins da década de 1950, vinha conceituada como manifestação artística *séria*. Formou-se uma espécie de elite interessada na música popular, graças à requintada reelaboração dos elementos da tradição da canção popular, associadas ao *cool jazz*, empreendida por João Gilberto. Como descreve Luiz Tatit:

Pela primeira vez também a canção fez convergir para si figuras consagradas da elite artística brasileira, o que daí em diante se tornou fato habitual. Além de Tom Jobim, músico de formação erudita, que sempre foi o principal compositor da Bossa Nova, a nova ordem musical atraiu Vinícius de Moraes, poeta diplomata que trocou a poesia pela letra e nunca mais deixou a canção, Augusto de Campos, Gilberto Mendes e Júlio Medilha no plano descritivo e ensaístico, Ruy Castro na linha histórico-biográfica e, ao longo do tempo, o fenômeno virou objeto de pesquisa de diversos setores acadêmicos (TATIT, 2004, p.51).

Particularmente, já em meados da década de 1960, uma preocupação com um determinado trabalho poético na letra, legado evidente da Bossa Nova, fez com que a canção ganhasse prestígio, paulatinamente inserida numa tradição letrada, erudita, que havia passado a largo do fenômeno da canção popular desde suas origens, nas primeiras décadas do século XX. Como diz André Bueno: “Toda uma geração de classe média, universitária, extremamente talentosa, se liga à palavra cantada, fazendo o trânsito, criativo e teórico, poético e polêmico, entre as duas áreas da produção cultural: a tradição popular, a tradição letrada” (Bueno, 1987, p.116).

Neste sentido, Vinícius de Moraes destaca-se como uma figura chave dentro deste quadro. É o respeitado poeta e diplomata que migrou da esfera da alta cultura para o âmbito da

canção popular, tornando-se uma referência do artesanato poético para a criação dos novos compositores que aí vão aparecendo como Chico Buarque, Caetano Veloso e mesmo Torquato Neto. Aliás, o envolvimento de Torquato com a música popular naquela altura atestaria exatamente esse movimento de migração de interesses, já que desde os tempos de colégio em Salvador, onde conheceu seus parceiros, ele cultivava a poesia ou estaria interessado em cinema, se envolvendo nas filmagens de *Barravento* de Glauber Rocha, em 1961 (Vaz, 2005, p.32, 33).

Talvez compreendamos melhor o motivo da valorização estética da letra e da própria música popular ampliando historicamente a nossa perspectiva. Na continuidade daquela efervescência cultural anterior ao golpe militar de 1964, em que havia “relativa hegemonia cultural da esquerda no país” (Schwarz, 2001, p.7), a música popular ocupava um lugar privilegiado. Ao mesmo tempo em que tem raízes populares, possui também um lugar dentro da indústria cultural, que começa a se consolidar efetivamente no Brasil ao longo da década de 1960. Sintoma disso está na repercussão dos festivais promovidos pelas redes de TV, ou na audiência de programas como *O Fino da Bossa* ou a *Jovem Guarda*.

De certo modo, ao ocupar esta posição estratégica no interior do campo cultural, a música popular canaliza certas inquietações de uma parcela intelectualizada da classe média, abrindo espaço para o surgimento da canção de protesto, como espécie de palco privilegiado do discurso político-ideológico de resistência ao regime militar. A canção de protesto se articulou como reação ao caráter “alienado” de certo lirismo da Bossa-Nova que se diluía perceptivelmente antes mesmo de 1964, e, simultaneamente, como uma resposta diante da inserção da música na indústria do entretenimento, em evidência com o aparecimento da *Jovem Guarda*, vista como capitulação frente à influência cultural do “imperialismo americano”. Neste sentido, o processo de valorização poética da letra da canção era, pois, sob determinado ponto de vista, resultante das premissas político-ideológicas que animavam a produção artística desde o início da década, tanto em termos de uma necessidade de conscientização popular, corrente no discurso do nacional-populismo, como em termos de pesquisa e conservação da “verdadeira” cultura popular brasileira nas composições. Deu-se em função deste engajamento retórico e ideológico da canção de protesto, ligado à crença no poder revolucionário da cultura.

Um artigo de 1966 de Augusto de Campos, “Boa palavra sobre música popular”, fez uma avaliação da canção de protesto apontando nesta direção. Segundo Augusto, a música de protesto teve uma funcionalidade, inerente ao momento político, mas acabou por se constituir em

uma reação dos “adversários da Bossa-Nova”. O crítico ressalta que, apesar dela não continuar o processo de inovação musical iniciado pela Bossa-Nova, apresentou algum ganho estético. No caso, a contribuição estaria na “intensificação elaborativa do aspecto semântico, representado pelas “letras”, que, após a morte de Newton Mendonça (“Desafinado”, “Samba de uma nota só”), caminhavam para a redundância e para a banalidade.” (Campos, 1978, p.61).

Esse processo de valorização “semântica” da canção que ocorre na música de protesto tal como afirma Augusto de Campos, acabaria por promover a subordinação estética da canção ao teor participante, engajado das letras, de certa maneira. Ou seja, o discurso político-ideológico calcado nas idéias de “arte popular revolucionária” do CPC forneceria não só um parâmetro de engajamento para os artistas, mas imporiam uma espécie de clivagem ideológica sob o qual tentam criar os compositores. Neste sentido, a importância da pesquisa de temas populares na letra, associada a um determinado artesanato literário e a aparente despreocupação com certa sofisticação melódica ou inovação musical propriamente dita na canção decorriam de uma ênfase na comunicação com o povo de um discurso de conscientização política, no engajamento político do artista.

Porém, se no plano da temática das letras o didatismo político de um discurso moralista que pregava a fé num futuro de justiça social (Vasconcelos, 1977) e certo imaginário político figurando o “povo” – o sambista e o retirante, o morro e o sertão – são constantes em grande parte das composições dos mais diversos músicos, já em termos elaboração musical não se pode afirmar que a mesma simplificação e instrumentalização estética seja a tônica, necessariamente. Arnaldo Daraya Contier, em um breve estudo sobre as conexões entre a canção de protesto, particularmente as figuras de Edu Lobo e Carlos Lyra, e os discursos do CPC, aprofunda a argumentação nesta direção. Se por um lado, as músicas de ambos os compositores refletiam “algumas dimensões político-estéticas de uma memória coletiva construída pela *esquerda*”, por outro lado, num plano estético musical espelhariam “alguns traços técnico-estéticos já consolidados pelos compositores eruditos, tais como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez e Francisco Mignone” (CONTIER, 1998, p.35). Sintetizando tal percepção, Contier afirma:

Constatam-se n contradições entre as escutas musicais ligadas a uma memória de cada compositor - Edu Lobo e Carlos Lyra - e as suas escutas

ideológicas, oriundas dos discursos verbalizados sobre os temas da *revolução*, da *liberdade* ou de *História* divulgados por intelectuais não-músicos (Idem, ibidem).

Ou seja, encontra-se nas canções de protesto uma disparidade semelhante àquela que percebemos na poesia participante de *Violão de Rua*, entre programa político-ideológico e prática artística.

O nascimento do Tropicalismo

O batismo oficial da *Tropicália* está dado em certa interpretação clássica do movimento com as apresentações de “Alegria, Alegria” de Caetano Veloso e de “Domingo no Parque” de Gilberto Gil, no III Festival da TV Record em 1967. De fato, o movimento no interior da MPB foi fruto muito mais das circunstâncias, do senso de oportunidade dos jovens músicos baianos que se apropriaram de uma “moda”, associada em certo sentido à vaga da contracultura e do pop mundial, e de “uma revivescência de arcaísmos brasileiros, que se chamou de cafonismo” (Favaretto, 1979, p.9), do que resultado de um movimento de vanguarda organizado (Napolitano & Villaça, 1998). Aparece como que o entroncamento de diferentes manifestações culturais do final da década, que coroa de um “processo de desconstrução das ideologias estético-políticas” (Almeida, 2000, p.7) dos movimentos artísticos dos anos 60: dos CPC da UNE, dos grupos de teatro como *Arena* ou *Oficina*; do Cinema Novo; da poesia participante do *Violão de Rua* e, principalmente, da canção de protesto na MPB. Esta encruzilhada artística encontra sua faceta mais notada no interior da música popular onde os chamados tropicalistas do grupo baiano empreendem a crítica à tradição musical, à canção de protesto, e a crítica à ideologia populista que subjaz nas práticas artísticas da década de 1960, numa fusão dos procedimentos das vanguardas artísticas da música erudita, da Poesia Concreta, das experiências do teatro e artes plásticas contemporâneas. Essa mistura tropicalista no campo da MPB incorpora da mesma maneira as novas referências vindas da indústria cultural, a música pop e a psicodelia, associada ao desembarque da Contracultura no Brasil em fins da década, em contrapelo às atitudes nacionalistas que primavam no campo artístico brasileiro.

Torquato Neto, envolvido que estava com as discussões no interior da música popular, tanto por seu trabalho como compositor, suas parcerias com o grupo baiano, Edu Lobo e

outros, como por seu papel enquanto colunista e crítico de música na imprensa, vai participar, desde antes das apresentações de Caetano e de Gil no III Festival da TV Record em 1967, do processo de gestação da Tropicália, como ele preferia denominar o movimento. Se Torquato não teve a visibilidade dos músicos do grupo baiano propriamente dito, especialmente as figuras de Caetano Veloso e Gilberto Gil, por razões óbvias, não significa que sua importância tenha sido menor para a constituição efetiva do movimento, a partir de 1968. Numa das entrevistas concedidas por Gilberto Gil a Augusto de Campos em abril de 1968, Torquato, que estava ao lado do músico, intervêm e fala sobre uma idéia surgida um dia antes numa conversa com o próprio Gil a respeito da criação de “um disco-manifesto, feito agora pela gente.” (Campos, 1978, p.193) Frederico Coelho é quem aquilata a significação desse pequeno comentário de Torquato:

Este talvez seja uma dos únicos exemplos de afirmação, por parte dos compositores, da intenção de se fazer um movimento coletivo, uma intervenção de um grupo de agentes culturais em uma dada situação histórica do país. Torquato, nesse trecho, desnuda um dos momentos centrais do tropicalismo musical. (COELHO, 2002, p.5).

Neste sentido, como destacou Coelho, a participação de Torquato no movimento não se restringiria ao seu papel enquanto letrista, mas teria um papel central na gestação de um projeto coletivo fundamental ao Tropicalismo musical que foi o disco-manifesto *Tropicália ou panis et circensis*, lançado no segundo semestre de 1968.

Os arcaísmos culturais e a arte engajada

O processo crítico de revisão dos princípios da arte engajada do início da década, que tem no Tropicalismo, entendido num sentido estreito, de movimento na canção popular, sua principal manifestação, se dá em meio a certa reorganização do quadro histórico brasileiro. A partir de 1964 realinham-se as tendências culturais em campo, em um novo cenário político-social no Brasil, distinto do anterior, de ascensão de determinados movimentos sociais no quadro do populismo reformista. Se, por um lado, o regime militar se constituiu como reação de setores conservadores da burguesia aos movimentos populares e ao governo de João Goulart, por outro, representava também um processo de modernização autoritária, tecnocrática, que acelerou a internacionalização econômica do país, especialmente a partir de 1967.

É no interior deste processo de modernização que se efetiva, que a revolução dá ensejo a um processo de regressão cultural, ressuscitando na cultura brasileira um vasto relicário

de fantasmagorias, que serviriam de matéria para o movimento tropicalista, como afirma Roberto Schwartz:

Ressurgem as velhas formas rituais, anteriores ao populismo, em que os setores marginalizados e mais antiquados da burguesia escondem a sua falta de contato com o que se passa no mundo: a célula da nação é a família, o Brasil é altivo, nossas tradições cristãs, frases que não mais refletem realidade alguma, embora sirvam de passe-partout para a afetividade e de caução policial-ideológica a que fala (...) E de maneira indireta, o espetáculo de anacronismo social, de cotidiana fantasmagoria que deu, preparou a matéria para o movimento tropicalista – (...)” (SCHARWITZ, 2001, p.23).

Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que a ditadura “revive parte do arcaísmo ideológico e político que necessita para sua estabilidade” (Idem. idem, p.27), estas manifestações reacionárias não foram privilegiadas, e se permite a hegemonia, no campo cultural, daqueles intelectuais de formação de esquerda, poupados da perseguição política depois do golpe militar. Há uma intensa circulação teórica e artística do ideário esquerdista que se mantém até a instauração do Ato Institucional nº 5, em fins de 1968. Forma-se um mercado de consumo restrito e florescente, que reproduz ainda certo discurso político-ideológico do quadro social e histórico anterior a 1964. Em certo sentido, estas manifestações do pensamento de esquerda no campo estético foram permitidas e acabaram se tornando hegemônicas porque conjugavam o que havia de mais avançado, moderno, em termos de criação artística brasileira, que se ombreava ao que era feito pela arte em termos mundiais em meados da década de 1960.

A vereda tropical: a desconstrução da ideologia populista.

Em 1967, a convergência entre algumas das criações artísticas, como a Manifestação Ambiental *Tropicália* de Hélio Oiticica, o lançamento do filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha e a montagem teatral de *O Rei da Vela* do Grupo Oficina, inicia a revisão deste quadro de hegemonia do pensamento de esquerda na produção cultural brasileira. De certo modo, estas manifestações exprimiram os impasses históricos da intelectualidade frente à realidade do colapso do populismo e da modernização conservadora em curso e circunscrevem os horizontes de criação do movimento tropicalista na música popular. Aliás, todas elas vão ser identificadas nos meio de comunicação como parte de uma “moda tropicalista”.

Tropicália é um projeto ambiental de Hélio Oiticica, realizado em abril de 1967 na mostra “Nova Objetividade Brasileira”, no MAM – RJ. Consistiu de um labirinto, feito de dois penetráveis, PN2 (1966) *Pureza é um Mito*, e PN3 (1966-1967) *imagético*. Adentrando no ambiente, o participante caminhava sobre areia e brita, encontrava poemas-objeto por entre as folhagens, brincava com araras, sentia o cheiro forte de raízes, que remeteriam à “sensação de que se estaria de novo pisando a terra”, segundo Oiticica. No fim do labirinto havia um aparelho de TV ligado no escuro; as imagens absorveriam o participante “na sucessão informativa, global”. O próprio Hélio descreve a sensação de estranhamento ao fim do percurso:

Ao penetrar mais você percebe que os sons que vêm lá de fora (vozes e todo o tipo de som) são revelados como se viessem de um aparelho de TV que está colocado bem no final. É extraordinário o sentido que as imagens tomam aqui: quando você senta num banco lá dentro, as imagens da TV aparecem com se estivessem sentadas no seu colo. Eu quis neste “Penetrável” fazer um exercício da “imagem” em todas as suas formas: a estrutura geométrica fixa (que lembra as mondrianescas casas japonesas), as imagens tácteis, a sensação de pisar (no chão existem três tipos de coisas: saco com areia, areia solta, seixos, e tapete na parte escura do segmento de uma parte para outra) e a imagem da TV. A sensação terrível que senti lá dentro foi como se estivesse sendo devorado pelo próprio trabalho, como se ele fosse um grande animal. Interpretei isto como se uma transformação estivesse sendo processada no meu trabalho e pensamento (FAVARETTO, 1992, apud p.138).

Operando uma espécie de síntese imagética do programa ambiental de Oiticica, a *Tropicália* é uma cena que mistura o tropical (primitivo, mágico, popular) com o tecnológico (mensagens e imagens), proporcionando uma série de experiências visuais, tácteis, sonoras e lúdicas, que realizam a idéia da “totalidade-obra”, da “arte ambiental” ou “antiarte”, como nota Celso Favaretto. Compatibiliza o estrutural e o vivencial, por meio da desconstrução das experiências tanto dos participantes como do próprio propositor, como percebemos no relato de Oiticica, assim como desmonta as referências culturais e artísticas que impedem a fixação de uma “realidade”. Neste sentido, expõe, como em um “museu (antimuseu) crítico do trópico”, uma série de referências que determinam uma posição crítica do artista frente à situação das vanguardas no Brasil, ao mesmo tempo em que revela uma imagem óbvia da “tropicalidade” problematizada. Ou seja, a *Tropicália* propõe a criação de uma linguagem artística por meio da devoração dessacralizadora das imagens que encenam uma cultura brasileira, que são resignificadas pelos protagonistas:

A *Tropicália* é um projeto específico de vanguarda, que se diferencia das tendências internacionais (nas quase estava boa parte dos artistas brasileiros), incidindo, não no tema da “realidade brasileira” (como era comum), mas na constituição de uma linguagem moderna, que não distingue o nacional do internacional. Alheia ao exclusivismo da experimentação ou da expressão de conteúdos do nacional e popular, a *Tropicália* conjuga experimentalismo e crítica (Idem, idem, p.142).

Segundo Hélio Oiticica, a *Tropicália* definiria uma linguagem de resistência à diluição, à “convi-conivência” característica da cultura brasileira, com imagens que “não podem ser consumidas, não podem ser apropriadas, diluídas ou usadas para intervenções comerciais ou chauvinistas”. Ou melhor, ela definiria uma linha de atuação cultural do artista. Oiticica aponta nesta direção ao comentar que a *Tropicália* vai de certo modo evocar “a descoberta dos elementos criativos nas coisas consideradas cafonas” (Idem, ibidem). É relevante, nesta linha de intervenção estética sugerida pelo artista plástico que parte, sob certa perspectiva, da apropriação daqueles elementos arcaicos, regressivos que então circulavam na esfera da cultura brasileira, perceber como uma atitude essencial da mistura tropicalista na música popular se coloca na ordem do dia a partir deste momento. Da mesma maneira que a idéia de devoração dessacralizadora, sugerida em certo sentido pelo próprio Oiticica em seu relato, nos remete à antropofagia oswaldiana, outra moeda corrente na cultura do final da década como veremos um pouco adiante.

Terra em Transe de Glauber Rocha ocupa um lugar central no interior do quadro que prepara o nascimento do Tropicalismo. Além de se ter apresentado como obra instigadora tanto para o diretor do Grupo Oficina, José Celso Martinez Correa, na montagem da peça de Oswald de Andrade, *O Rei da Vela*, como para as primeiras composições tropicalistas de Caetano Veloso, o filme condensa de maneira esteticamente feliz a reflexão sobre o fracasso do populismo político e estético-pedagógico anterior a 1964, como afirma o crítico Ismail Xavier. Se não tem o caráter paródico que veremos no Tropicalismo, nem está voltado para o universo descortinado pela sociedade de consumo, *Terra em Transe* internaliza estilisticamente a crise do momento histórico, que permeia a discussão política: alegoriza o Golpe de 64 personificando esquematicamente as forças políticas e sociais em conflito (Xavier, 1993, p.16). Em Eldorado, imaginário país tropical, o político conservador Dom Porfírio Diaz comandou o golpe de Estado que põe termo as aspirações do líder populista Vieira e seus aliados. O poeta, jornalista e

conselheiro político de Vieira, Paulo Martins agoniza. Após tentar resistir isoladamente, o poeta ferido revê em um longo flashback a sua trajetória política e a do país.

O caráter pedagógico no filme, característico do processo alegórico, é dado pela esquematização da esfera política em que se empreende a análise crítica do populismo e à estratégia política da esquerda, particularmente a do PCB. Isto é observável no filme em várias seqüências, como por exemplo, quando Paulo Martins e Álvaro explicam ao personagem que representa a burguesia nacional ligada à indústria, Fuentes, as vantagens de seu apoio à Vieira contra o imperialismo, representado pela empresa Explint. Os atores, em determinados momentos, dirigem-se diretamente à câmera e explicam conceitualmente o mecanismo da competição capitalista, apontando o império econômico Fuentes como exemplo. A câmera segue o comando dos atores na explanação exibindo o industrial perplexo na posição de alvo da lição “como ilustração ao vivo da categoria social e sua correlata forma de consciência” (Idem, idem, p.47).

No entanto, este traço didático da alegoria que remete de maneira cifrada para o contexto brasileiro, é turvado em *Terra em Transe* por um acúmulo de dados formais que estiliza a visão do “todo nacional” (Idem, idem, p.11). A série de elementos que tenciona, problematiza a perspectiva didática do filme compreende desde o *mise-en-scène*, a exemplo do figurino das personagens em determinadas cenas em que se misturam indumentárias de épocas distintas, até as instâncias da narrativa, organizadas pelo princípio formal da “subjéctiva indireta livre”, que tanto capta a perspectiva psicológica de Paulo Martins, indiciando as estruturas obsessivas que percorrem o filme, como serve de linha condutora do processo de condensação alegórica que se vale o cineasta na montagem vertical som-imagem ou na repetição de determinados planos e seqüências, como no momento da reapresentação da cerimônia barroca da coroação de Porfírio Diaz ao final do filme. A seqüência reinicia-se com uma alternância de flashes das contorsões de Paulo, ferido no carro e um rápido plano de uma cerimônia barroca com Diaz, que aparece intermitentemente, ao mesmo tempo em que no áudio temos ruídos de tiros, explosões e sirene de polícia. É esta cerimônia da coroação de Porfírio Diaz, que logo a seguir se estabiliza acompanhada no áudio das imprecações de personagem comentador Paulo. Em primeiro plano a câmera focaliza uma coroa, com Diaz ao fundo, ladeado por Fuentes, e Sílvia, ex-amante de Paulo Martins. Diaz usa um terno do século XX e o manto real do século XVII, segura o cetro do poder; atrás dele, uma figura fantasiada de conquistador ibérico da era das

descobertas segura a coroa acima de sua cabeça. Este plano é seguido por um plano de Fuentes, isolado em outro ponto do palácio, com smoking, rindo, celebrando sua traição às reformas. Pouco depois, um plano geral nos devolve a imagem da cerimônia da coroação, num palácio cuja escadaria serviu, ao longo do filme, de metáfora espacial para a hierarquia política de Eldorado. Outros figurantes rodeiam Diaz, formando duas alas simétricas, vestidos como serviçais do ancien régime e levantam suas espadas para saldar o novo “monarca”. Próximo da câmara, uma metralhadora contrasta com as figuras antigas. É esta imagem anacrônica da elite do país, o desfile de arcaísmos que se concatenam a elementos modernos a formar a alegoria, com a exibição agressiva desse elemento kitsch associado as “desmedidas nacionais” e o descaminho da história, que abre espaço para o inventário irônico das regressões míticas da direita conservadora efetuado depois pelo Tropicalismo. Exatamente o mesmo material cultural que serve de sustento à mistura tropicalista está sendo manipulado por Glauber Rocha, para moldar esta alegoria do golpe de 1964, que ecoa também na reflexão criativa que engendra o ambiente *Tropicália* de Hélio Oiticica (Cf. Idem. idem, p.33, 34, 35).

Segundo Xavier, a trajetória da narrativa de *Terra em Transe*, centrada na recapitulação do poeta derrotado na sua prolongada agonia, articula-se em três planos ou dimensões. Num primeiro plano, a narrativa didática-histórica que alegoriza o golpe de 1964, onde se reverberam os termos do debate político-sociológico da época, a respeito do significado do golpe e do Regime Militar, a crítica ao populismo e à estratégia de esquerda, da mesma maneira que certo sentimento de frustração e desengano da intelectualidade diante do quadro histórico. Numa segunda dimensão, a mediação psicológica, em que transparecem as obsessões de morte do agonizante protagonista Paulo Martins, particularmente no teor do seu discurso na sua narrativa em *off*, na voz *over*, e a representação dos “desejos frustrados do poeta” (Idem, idem, p.52) por meio de repetições obsessivas de alguns planos e seqüências que funcionam como um “correlato subjetivo” ao plano alegórico seguinte que, durante todo o flashback que compõem a narrativa, se conciliam de alguma forma com as necessidades de uma exposição didática, linear. E, por último, o plano mítico-ritual, o transe, a possessão que toma conta dos agentes políticos personificados que remete à “atualidade política em estruturas míticas referidas à própria origem de Eldorado, país tropical” (Idem, idem, p.46) que eterniza, em certo sentido, a sua condição colonial.

A montagem de *O Rei da Vela* pelo grupo *Oficina* representou um marco tanto na trajetória do grupo como para o desdobramento das manifestações culturais do final da década. O grupo *Oficina* foi um dos responsáveis até certo ponto pela reinserção da antropofagia de Oswald de Andrade no horizonte cultural da época, com a primeira montagem da peça. De certa maneira *O Rei da Vela* se tornaria então uma das referências para o processo de revisão ideológica que caracteriza a produção no período de 1967/68, identificada com a idéia de apropriação ou de devoração cultural, oriunda da antropofagia oswaldiana, e central na definição do Tropicalismo.

O que caracterizou a atividade do *Teatro Oficina*, desde sua profissionalização, foi “um engajamento na realidade nacional mediante a cultura e técnica europeizadas” (Da Silva, 1981, p.142): inicialmente, a cultura e o homem brasileiros eram espelhados de um modo indireto por meio da montagem da dramaturgia americana e, depois, pela russa e alemã. Do ponto de vista da técnica teatral se deu a mesma coisa: a apropriação do método de Stanislavski, via *Actors Studio*, e a aprendizagem do teatro épico de Brecht por meio do contato do diretor José Celso Martinez Correa com o *Berlim Ensemble*. O convívio com o grupo *Arena* e as próprias condições políticas brasileiras trazem ao grupo, insatisfeito com relação ao trabalho teatral, a necessidade urgente de estudar a cultura brasileira. Porém, como afirma Armando Sérgio da Silva, para o grupo *Oficina* não se tratava de encontrar “o homem brasileiro no sentido cultural, mas também uma nova forma, uma maneira nativa para se comunicar com a realidade do país” (Idem, idem, p.143). Descobre-se assim *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade, enquanto “material básico para a revolução ideológica e formal que o grupo vinha procurando” (Idem, *ibidem*).

A montagem do texto de Oswald, promovida pelo diretor José Celso Martinez Correa como uma “devoração estética e ideológica, um espetáculo iconoclasta, antidogmático, criativo e absolutamente livre” (Idem, idem, p.145), atualiza de maneira excepcional a crítica agressiva e debochada ao subdesenvolvimento, à dependência econômica e à aliança de classes da burguesia e da oligarquia brasileira na peça. Neste sentido, a radicalidade política, os traços formais do texto oswaldiano que permitiam o aproveitamento das teorias antiilusionistas de encenação, a idéia da devoração antropofágica que anima a criação do modernista, vão ao encontro das inquietações do grupo no momento. Possibilitam uma paródia provocativa dos estilos teatrais que se configuraria como que um desafio à estética do teatro brasileiro:

Ao se afastar do teatro – instituição burguesa – ilusionista, o espetáculo seria configurar no palco uma teatralidade total, uma superteatralidade, por meio da síntese de todas as artes “maiores” e “menores”: o circo,

show, teatro de revista, ópera etc. Desse modo José Celso instaurou em cena um delicioso jogo do teatro sobre o próprio teatro, no sentido mesmo de “gozação” que desmascararia essa arte. (DA SILVA, 1981, p.145)

No primeiro ato, era por meio do estilo circense que o espetáculo mostrava a forma do capitalismo brasileiro, o escritório de usura de Abelardo I. Para o segundo ato, em que se mostrava a burguesia divertindo-se no Rio de Janeiro, José Celso optou pelo estilo do teatro de revista brasileiro, da chanchada, cheio de clichês ufanistas e obscenos, em que os personagens tornam “todas as relações econômico-políticas relações sexuais” (Idem, idem, p.146). O terceiro ato mostra “a tragicomédia da morte”, a queda de Abelardo I e sua substituição por Abelardo II. Em termos estilísticos, José Celso adota uma linguagem operística e carnavalesca, em que fica patente a influência da mise-en-scène de Terra em Transe de Glauber Rocha. Com relação ao processo de composição dos personagens, os atores tomaram como matéria de pesquisa o gestual ou a postura de muitas figuras notórias da política brasileira ou da alta sociedade paulistana, num autêntico processo de elaboração alegórico, de forma a exibir “a classe, ou o mito popular que se queria criticar ou devorar” (Idem, idem, p. 149). Ao lado disso, a obsessão sexual constante em todo o espetáculo, mostrando-se explicitamente no comportamento cênico dos personagens no segundo ato da peça, em que o discurso ufanista glosado pelos atores que se contrapõem “à fricção sexual” das personagens como ilustração do conchavo político (Idem, idem, p.146) surge mais como uma estratégia de agressão ao espectador da classe média, cada vez mais apático, anestesiado do que somente uma metáfora do conluio político e do poder.

Outro dado nas manifestações culturais do período fundamental neste processo de revisão da ideologia populista foi a redescoberta da antropofagia de Oswald de Andrade. Isso é perceptível por meio da idéia de devoração, que perpassa por quase todas essas manifestações culturais mencionadas incluindo aí o Tropicalismo na MPB, que é de certa maneira uma resultante também dessa reapropriação da antropofagia de Oswald de Andrade. A reedição das obras do modernista feita pela editora Civilização Brasileira em 1966, prefaciada por Haroldo de Campos, foi o pontapé inicial desta recirculação do pensamento oswaldiano, que tem como vimos na primeira montagem da peça *O Rei da Vela*, encenada pelo Teatro Oficina, um dos pontos altos.

O Tropicalismo não foi visto somente como o movimento artístico que verdadeiramente reinsere a “idéia crítica da antropofagia numa faixa social mais extensa” (Vasconcelos, 1977, p.49, 50), difundindo-a no interior de uma faixa de consumo vinculada à

indústria cultural, mas encarado por Gilberto Vasconcelos como uma última vanguarda na história da cultura brasileira. Resgatando, décadas depois do movimento antropófago de Oswald, a polêmica entre as visões do nacionalismo da antropofagia e do verde-amarelismo no modernismo heróico, realiza o descarte efetivo da “rendição telúrica”. Ou seja, o descarte do discurso ufanista, ideológico, nacionalista que eleva as virtudes naturais da pátria brasileira. Isso porque, segundo o crítico, a antropofagia, que se opunha ao discurso ufanista, ideológico, nacionalista, à “rendição telúrica” verde-amarela, permaneceu muito mais um discurso teórico que não se efetivou plenamente em obras artísticas:

Convém repisar o que interessa: o anticanto, atento à clivagem entre sujeito e objeto, o humorismo libertário da antropofagia tenta por toda lei escapar das manhas afirmativas da “rendição telúrica”. Certo, não o consegue em termos de prática artística, de obras definitivas. (...) Ora, a nosso ver, a efetiva prática artística.. (...), realiza-se somente após o reencontro da nossa história em 64... (...)...o grupo baiano conseguiu todavia descartar-se (e para isso se valeu do recurso parodístico) do tradicional fascínio – lírico, verborrágico ou por vezes tragicômico - colado ao afirmativo canto telúrico, que volta e meia persegue, como diz Caetano, os ‘pobres tristes corações amantes do nosso Brasil’ (VASCONCELOS, 1977, p.62, 63) .

A devoração antropofágica aparece no Tropicalismo como “estratégia básica do trabalho de revisão cultural”, como forma de relativização das polarizações ideológicas da época, que opunham as raízes nacionais da música popular à importação cultural. No entanto, há algumas diferenças cruciais entre as duas antropofagias, como afirma o Celso Favaretto:

O que o tropicalismo retém do primitivismo antropofágico é mais a concepção cultural sincrética, o aspecto de pesquisa de técnicas de expressão, o humor corrosivo, a atitude anárquica com relação aos valores burgueses, do que sua dimensão etnográfica e a tendência de conciliar as culturas em conflito (FAVARETTO, 1979, p.35).

Tais diferenças são dadas pela distância histórica entre o momento de instauração do modernismo brasileiro e o de revisão crítica das formulações políticas e ideológicas do final da década de 1960. O debate do modernismo clássico sobre “a originalidade da cultura nativa” desloca-se para olhar a indústria cultural, “transferindo-se o enfoque dos aspectos étnicos para os políticos-econômicos” (Idem, idem, p.38), na década de 1960.

A canção tropicalista acabou por operar um processo de desmistificação, de desarticulação das ideologias que interpretavam a realidade nacional desde início de 1960, a partir do procedimento antropofágico de justaposição de elementos contraditórios – arcaico/moderno, local/ universal. O caráter moderno das letras e dos arranjos das duas canções, que fugiam ao padrão das canções dos festivais – com uma postura participante ou certo lirismo - forjou em certo sentido uma autonomia estética da canção, por meio de uma articulação nova, única, entre música, poesia e elementos não musicais; entre melodia, letra e corpo. Essa modernização da canção é que coloca a música popular no centro da produção artística da época, tornando-a uma espécie de síntese dos impasses culturais da época. Nesse sentido, Favaretto enfatiza que os critérios de análise da produção tropicalista não são “literários”, a análise da letra da canção, mas envolve o conjunto letra, melodia, visual e gestual do artista, como uma totalidade. A bem da verdade, na escuta de toda e qualquer canção os componentes exteriores a linguagem poética e musical que a compõem sempre entram em jogo, de uma maneira ou de outra, mesmo nas canções ditas engajadas. O que parece ter ocorrido naquela altura com o Tropicalismo é o enfrentamento de uma escuta ideológica, que filtrava a canção em termos da mensagem ideológica, privilegiando a letra.

Tomando outro ângulo de análise, podemos perceber que essa devoração antropofágica da canção tropicalista consiste em um procedimento paródico que anuncia um “gesto de assimilação” no campo da canção popular. Como o historiador Marcos Napolitano, descreve:

O recurso à paródia, embora muito ligado à idéia de imitação cômica dessacralizadora dos grandes cânones artísticos, implica, sobretudo, o ato de “cantar junto” ou “cantar ao lado do outro”. É nesse sentido que se pode definir a contribuição de Caetano Veloso e Gilberto Gil para a formação da MPB no final dos anos 1960. Ao problematizarem a visão patrimonialista da tradição musical-popular, ambos se afastaram da visão dos nacionalistas de esquerda e dos cultores do nacional-popular. Ao mesmo tempo, não a recusaram, transformando a tradição em um mosaico de relíquias, sintoma de uma brasilidade fragmentada (NAPOLITANO, 2007, p.129, 130).

Ou seja, a canção tropicalista promoveria “a mais ampla assimilação de gêneros e estilos da história da música popular brasileira” (Tatit, 2004, p.103), rejeitando a clivagem cada vez mais ideológica que a canção de protesto, adquire num momento político de radicalização, praticamente às vésperas do Ato institucional nº 5 e da resistência armada ao regime militar, particularmente por meio da figura do cantor e compositor Geraldo Vandré que melhor representaria esta “hipertriagem.

A poesia é a mãe das artes

A viagem da volta

O percurso poético de Torquato Neto inicia-se com seu trabalho como compositor na música popular, por volta de 1966. Esta seria a primeira faceta de sua poesia. Àquela altura, no Rio de Janeiro, Torquato ganhava a vida como jornalista, começando a compor em parceria as primeiras letras de suas canções, que vieram a público ou nos festivais de música popular, como a canção “Minha Senhora” interpretada por Gal Costa no I Festival Internacional da Canção, ou gravadas por artistas da “moderna música brasileira”, como a canção “Veleiro”, por Elis Regina naquele mesmo ano. Estas primeiras incursões na música foram fruto muito mais da relação pessoal, da amizade com os jovens músicos, em especial com os baianos Gil e Caetano, cuja afinidade vem desde o tempo do colégio em Salvador, do que de uma escolha criativa consciente, fato reconhecido pelo próprio poeta em entrevista:

Comunicação - Torquato, como foi que você entrou nessa de Tropicalismo? Torquato - Do mesmo jeito que entrei em negócio de música, gente. Por causa de Caetano e Gil (de quem eu já era amigo desde 1960, na Bahia), numa época em que nenhum de nós fazia música. Em 1962 fui para o Rio, fiquei sempre (em) contato com eles, mas eu não pensava em fazer música. Meu interesse sempre foi negócio de cinema, sabe? Eu tava jogado nessa de cinema, mas quando a turma chegou, por volta de 1964, nós nos entrosamos e começamos a fazer música. Daí pra frente nunca mais nos separamos (Comunicação, 1971).

Em 1967 são lançados os primeiros discos de Caetano Veloso e Gal Costa, *Domingo*, e *Louvação* de Gilberto Gil, com algumas das suas primeiras parcerias. É nesse mesmo período, de março até outubro, que Torquato assinou a coluna *Música Popular* no *Jornal dos Sports*. Por meio da coluna *Música Popular*, entre outras coisas podemos perceber o quanto Torquato partilhava um terreno comum de aspirações que marcou toda a geração num primeiro momento, uma mesma concepção que seus contemporâneos em relação ao papel da música popular no Brasil, muito ligada a concepção artística do CPC, e a atitude de engajamento frente à realidade social do país, especialmente nos artigos escritos de março até por volta do mês de abril. Já num segundo instante, documenta-se outro dado fundamental, o princípio do processo de transformação na música popular que desembocaria no movimento tropicalista, do qual Torquato

participaria diretamente, ao mesmo tempo em que se atesta a ruptura da visão sobre a música popular do piauiense até então.

Nas entrevistas feitas com alguns dos jovens compositores e músicos que então despontavam no cenário artístico, como seu amigo José Carlos Capinam, Nelson Motta ou Sidney Miller, datadas de 19 de março, 28 de março e 11 de abril de 1967, respectivamente (Cf. Torquato Neto, 2004, v.2, p.37,38,39,47,48,49,64,65,66), transparece o quanto “Torquato foi um típico representante dos jovens urbanos do país, com formação universitária e experiências culturais lastreadas pelo nacionalismo e pelo intelectualismo de esquerda...”, segundo Coelho (2002, p. 6).

As perguntas do jornalista Torquato Neto, ao ressaltar a importância da letra na canção, abrem espaço para as considerações veladas dos entrevistados sobre a figura do compositor popular em função do momento político e do momento na música brasileira, ou da ideia do compositor enquanto espécie de poeta popular. As entrevistas sugerem que estas não só foram algumas das questões centrais no momento para os artistas em geral, mas que também formam o ponto de partida das criações iniciais de Torquato. Veja-se a título de exemplo algumas das perguntas dirigidas a Capinam e as respostas do compositor na entrevista “Capinam – dá as cartas” de 19 de março de 1967:

1- O que significa ser letrista hoje no Brasil?

Ser letrista hoje é corresponder a uma exigência fundamental: a de pesquisa. O letrista tem de enfrentar a tendência do esvaziamento, facilitando a inautenticidade, apontando e reportando o cotidiano popular, exercendo função crítica e esclarecedora, seja em nível lírico, épico ou lá o que Deus queira. As novas letras, não por finalidade – mas por necessidade de sobrevivência do movimento musical brasileiro –, devem interessar a maior número de pessoas pela escolha de temas humanos e atuais.

2 – O trabalho realizado por Vinícius de Moraes é importante para a atual geração de letristas?

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

3- Letra é mais, tão ou menos importante que a música?

Tratando-se de música popular, a letra é tanto quanto importante. De certa forma, a letra funciona como tradução do motivo, do momento e circunstância em que a música surgiu e, muitas vezes, como o elemento mais importante de fixação da própria música.

4 - Sente-se forte influência temática e formal da literatura de cordel em suas letras. Por quê?

Na linguagem, na estrutura e também na escolha de personagens, como “Viramundo”, há, realmente, essa influência. A literatura de cordel, as rodas infantis, aboios sambas de roda, etc. fazem parte de minha infância – e eu conservo ainda, com emoção, muitas das coisas que aprendi e me comoveram, nos primeiros momentos. (TORQUATO NETO, 2004, v.2, p. 37,38).

Ora, há mais do que a cumplicidade entre dois amigos e poetas na conversação. Ao questionar Capinam sobre o papel do letrista na canção popular ou o que é mais importante, se a letra ou a melodia, Torquato coloca em relevo a importância que se reveste a letra na canção; da mesma forma que, quando indaga sobre o papel de Vinícius de Moraes, indicia a valorização da criação do letrista enquanto trabalho poético. Mais ainda. As indagações de Torquato e as respostas de Capinam espelham as circunstâncias do momento político que envolve a criação da música popular, como quando o entrevistado menciona o papel do letrista “apontando e reportando o cotidiano popular, exercendo função crítica e esclarecedora”, em que se tem um lampejo do projeto de “arte popular revolucionário” do CPC.

Ainda nesta direção, ilustrando um pouco melhor a maneira como o jornalista e crítico de música Torquato Neto partilhava o mesmo posicionamento nacionalista de grande parte dos criadores da MPB, estão as opiniões expressas no artigo “Uma noite edificante”, de 26 e de 28 de abril de 1967 (Idem, idem p.76). O colunista apresenta com a contundência que lhe era peculiar, a aversão a qualquer idéia a respeito de fusão entre o rock ingênuo da Jovem Guarda e o samba, a propósito da realização simultânea de um programa que comemorava o aniversário da *Jovem Guarda* em um clube no Rio de Janeiro e a apresentação no Teatro República da “nova geração do samba”:

(...) há atualmente no Brasil (e principalmente no Rio e em São Paulo) lugar de sobra para as duas coisas. Há público para o iê-iê-iê e para música brasileira, o que a meu ver é ótimo e pode esclarecer os “caminhos” de muita gente. Refiro-me aos “pessimistas” quase adesistas, refiro-me aos “compositores com medo” que andam por aí à procura de um troço meio híbrido, meio iê-iê-iê, meio samba (como se fosse possível), querendo agradar gregos e troianos, como se diz, e caminhando assim, para a chamada “sombra”. (TORQUATO NETO, 2004, p. 76)

Aliás, a crítica virulenta contra o iê-iê-iê é constante na coluna de Torquato durante o primeiro semestre de 1967, reproduzindo certas dicotomias comuns na época entre conscientização política e refinamento estético da MPB versus alienação e comercialismo da

Jovem Guarda. O curioso nos ataques de Torquato à Jovem Guarda é que a tônica de suas críticas concentra-se na sua “pobreza estética” e não tanto no caráter alienado e exógeno à verdadeira cultura nacional.

Contrastando com o posicionamento expresso no artigo mencionado acima, a nota publicada em 23 de maio, “opinião de Gil”, aponta para o processo de ruptura de Torquato com o ideário nacionalista vigente na MPB. Torquato abraça o projeto de “institucionalização de um novo movimento da música brasileira” proposto por Gilberto Gil, marchando em direção contrária àquela atitude de exclusão adotada por alguns dos novos compositores, os músicos de protesto (e, até então, dele próprio), anunciando o gesto de assimilação que caracteriza o Tropicalismo ¹:

(...) Estou envolvido também nesse movimento e não digo isso para me dar importância, mas porque o fato me coloca mais ou menos por dentro do assunto. Desse assunto, um problema aliás, que se resolvido poderá trazer condições profissionais inteiramente novas para o compositor e para o intérprete da música brasileira moderna.”

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

Apesar da participação discreta no Tropicalismo, por não ser músico como seus parceiros, Torquato Neto foi o criador de canções-símbolo da Tropicália, como “Geléia Geral” presente no disco *Tropicália ou Panis et Circencis* de 1968. Se foi uma daquelas eminências pardas do grupo, como o “designer-esotérico” Rogério Duarte e o maestro Rogério Duprat, se não teve a exposição pública de Gil, Gal e Caetano, com certeza mais intensamente engajou-se no movimento tropicalista enquanto uma vivência coletiva, mais espelhou a atitude iconoclasta e experimental que era comum ao grupo no final da década. É este espírito coletivo, de vanguarda, que vai moldar verdadeiramente a concepção de Torquato Neto a respeito da poesia e da arte, e

¹ Apropriamos de conceitos empregados por Luiz Tatit para descrever o processo histórico da revisão tropicalista na música popular. Tatit ressalta que ...“Um dos méritos dos tropicalistas foi o de intuir, no calor da hora, a existência do projeto de exclusão e aplicar-lhe incontinenti o antídoto adequado. Caetano e Gil apostaram então todas as suas fichas na diversidade, no reconhecimento de todos os estilos que compuseram a sonoridade brasileira, sem qualquer restrição de ordem nacionalista, política ou estética.” In TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia, Ateliê Editorial, 2004.p.84.

que o leva, naquelas circunstâncias, à criação, juntamente com José Carlos Capinam, de uma peça antológica do Tropicalismo, o roteiro ao programa de televisão irrealizado, *Vida Banana e Paixão do Tropicalismo* (Cf. Torquato Neto, 2004, p.65 a 85). Ou ainda o faz participar de uma das manifestações artísticas, públicas e coletivas, mais paradigmáticas da efervescência cultural daquele momento, *Apocalipopótese*.

Vale a pena nos deter um pouco sobre esta manifestação, tanto no sentido de apontar para a importância dessas experiências de criação de caráter coletivo no momento para a formação do poeta, como para vislumbrar de que modo a atmosfera das manifestações tropicalistas repercutem nas idéias de Torquato acerca da poesia, evidenciadas mais claramente na sua militância “underground” no início da década seguinte. Encerrando o evento “um Mês de Criação”, promovido pelo *Diário de Notícias*, a manifestação realizada no Aterro, em 18 de agosto de 1968, concebida inicialmente por Rogério Duarte e Hélio Oiticica, consistiu, como sintetiza Celso Favaretto,

(...) em uma multiplicidade de acontecimentos simultâneos e descontínuos, com a participação de artistas e público, em clima de alegria e tensão, de prazer e violência (a repressão poderia atuar a qualquer momento). Nela se misturaram: os *Ovos* de Lygia Pape (“exemplo clássico de algo puramente experimental, por isso mesmo eficaz”), propostos para serem furados, metaforizando o refazer, o reviver; as *Urnas Quentes* de Antonio Manuel, que, abertas a machadadas, liberavam panfletos e imagens da ditadura (“mais do que o protesto que encerra, a idéia de mensagem é poética, iniciada no ato de martelar para abrir, quebrar e achar o cerne, possuir o código poético”); as capas de Oiticica, vestidas por assistas; os cães amestrados, sob o comando de Rogério Duarte, para Oiticica, a ação mais importante; algumas filmagens etc. Para muitos a manifestação compôs uma alegoria da repressão.(FAVARETTO, 1992, p. 179).

A atmosfera febril da criação coletiva, que toma conta dos participantes na realização do evento é transcrita com melhor propriedade pelo artista plástico:

Tudo explodiu naquela tarde – John Cage estava lá, trazido por Esther Stockeler – Escosteguy mostrava poemas-objetos – Samy Mattar roupas fosforescentes na luz negra – sambistas dançavam tantateando – a intelectuália delirava – Raimundo Amado e Bartucci filmavam (cadê o filme? Quem trancou? Destranca senão eu mando o tranca-rua!) – as pessoas participavam diretamente, obliquamente, sei lá mais como – mas o importante é o sei lá mais como, o indefinido que se exprime pela inteligência clara de Lygia Pape ou pela turbulência de Antonio Manuel, ou pela perplexo-participação das pessoas ou por

Rogério Duarte - dentro da manifestação, a redundância: a apresentação do apresentável: o ato dos cães, com domador e tudo: não a simples cafona alegoria de Rogério, ou melhor, só ela, a frio: quem assiste participa assistindo, porque “é pra isso mesmo”: parecia cena de Fellini, mas não era: não se queria moral água com açúcar do famoso cineasta: mas tudo se deu pela contingência de várias coisas, fatos, momentos vividos, na tarde o *show* dos cães – Rogério discursa – o spot de luz dos cineastas cai sobre a cena – cinema ou *happening*? Ambos e nenhum, porque é totalidade e não detalhe, mancha e transparência; não é o fato que quer exprimir o fato, ou a representação da “vida como ela é”: é a construção da apresentação: o primeiro e último show de cães amestrados; a primeira e última fala de Rogério: o momento.

Cheguei tarde com capas novas de *Parangolé*; não sei o que esperava: ver gente, estar ali; queimou-se muito fumo de Mangueira até lá: houve samba e trombada com o nosso carro na candelária; hoje olho os *slides* e vejo pela primeira vez as capas: estão lindas: estão aqui, nas fotomomentos, na gente e no símbolo; gosto adoro a faixa “feita no corpo” que um nordestino veste: é a capa ‘Gileasa’ que fiz dedicada à Gilberto Gil; cada vez que a tento vestir, até hoje parece a primeira vez: o corpo e a faixa, que se enrosca e se transforma no ato de descobrir o corpo, do jogo de descobrir como pode ser vestida: cada vez é a primeira; primário; rosa Corrêa veste *Seja Marginal Seja Herói* – Balalaika, *Caetelesvelásia* – a barba de Macalé espreita algo – Frederico, *Guervacália* – Nininha da Mangueira, *Xoxoba* – Torquato, a ‘*Capa 1*’ – Bidu, Bulau, Santa Teresa, Mirim, Manga e Mosquito são escalas emotivas – onde estou, que sons e atos e pensamentos nos rodeiam – é prática ou ato? – é o pensamento ou o fato? O filme é outra coisa, que o *slide*, que a visão-sentir da cada um lá, naquelas horas – seria já a creprática? – uma coisa é certa: é a primeira prática que se repetirá até ser prática constante de liberdade-lazer.

Apocalipopótese desvendou-me o futuro: a experiência Whitechapel, mais do que uma síntese de toda minha obra, ou soma de idéias, decorre de *Apocalipopótese*: a criação de liberdade no espaço dentro-determinado, intencionalmente “naturalista”, aberta como campo natural para todas as descobertas: o comportamento que se recria, que nasce: na *Apocalipopótese* as estruturas tornavam-se gerais, dadas abertas ao comportamento coletivo-casual-momentâneo. (OITICICA, 1986, p.130,131)

Se *Apocalipopótese* foi um “acontecimento simbólico” na trajetória criativa de Hélio Oiticica, porque “efetivou elementos do seu programa ambiental” e prefigurou os desenvolvimentos posteriores (Favaretto, 1992I), como afirmou o próprio artista, também deixou marcas indelévels em Torquato, que ainda ecoam anos depois, como atesta na coluna *Geléia Geral* o artigo “espaço partido ao meio, meia oito”:

Cultura & Loucura & Sambistas & Samba da Mangueira & Cage
passeando & Parangolés & Caeteles Velásia Parangolé 1968 & Outros &

Esses cães fazem coisas do arco da velha & num domingo *Apocalipopótese apocalipse*, hipopótamo hipótese louca cultura manifestações planos gerais no Aterro tropicália conhecimentos e transações variadas amores novos observações e desfile, levantamento como sempre do espólio, cultura, loucura. (TORQUATO NETO, 2004, v.2, p.373, 374).

A participação de Torquato na manifestação pode ser vista superficialmente como um indício da sua aproximação, de seus laços de amizade com Hélio. Já num olhar mais acurado, um ponto de conexão significativo para pensarmos a configuração da sua poética. A concepção artística de Hélio Oiticica, que associa o seu projeto construtivo à abertura da “obra de arte” para as experiências comportamentais ou ambientais, presente em *Apocalipopótese* deve ser vista como condição necessária para a constituição da poética estético-existencial de Torquato, no momento imediatamente posterior no início da década de 1970. Para visualizarmos isto, alinhamos um dos mais sugestivos escritos poéticos de Torquato publicado na coluna *Geléia Geral* em 14 de junho de 1971, “Pessoal Intransferível”:

Escute, meu chapa: um poeta não se faz com versos. É o risco, é estar sempre a perigo sem medo, é inventar o perigo e estar sempre recriando dificuldades pelo menos maiores, é destruir a linguagem e explodir com ela. Nada no bolso ou nas mãos. Sabendo: perigoso, divino, maravilhoso. Poetar é simples, como dois e dois são quatro sei que a vida vale a pena etc. Difícil é não correr com os versos debaixo do braço. Difícil é não cortar o cabelo quando a barra pesa. Difícil, pra quem não é poeta, é não trair a sua poesia, que, pensando bem, não é nada, se você está sempre pronto a temer tudo, menos o ridículo de declamar versinhos sorridentes. E sair por aí, ainda por cima sorridente mestre de cerimônias, “herdeiro” da poesia dos que levaram a coisa até o fim e continuam levando, graças a Deus. (Idem, idem, p. 227).

No fragmento salta uma das características marcantes da produção da *Marginália* brasileira, que é a tentativa de “fundir arte e vida”, numa atitude comum de “desesteticização da arte” como afirma Celso Favaretto (1981) que de certa forma advém da contribuição de Hélio no panorama artístico do final da década. A concepção de manifestação ambiental ou antiarte de Hélio Oiticica, fruto de um processo *sui-generis* de elaboração de um projeto racional-construtivo, é uma porta de acesso para podermos pensar a visão antiestética da criação poética nesse fragmento de Torquato. É inegável que está presente aqui também uma atitude irracionalista, tributária de um certo romantismo, mas, paradoxalmente, tal atitude romântica de criação parece se enredar com elementos de um certo discurso construtivo, corrente na visão artística das tendências ligadas a Concretismo e Neo-Concretismo, do qual Hélio é uma figura de

destaque. O que nos leva a tal aproximação é essa negação de quase toda especificidade estética na criação poética – “um poeta não se faz com versos” –, a eleição do comportamental como esfera do artístico e a idéia de destruição da linguagem poética (e do próprio poeta) entendida como reverberação de um discurso teórico da vanguarda concreta paulistana sobre a crise da linguagem poesia, do verso.

Outro dado central na configuração de sua poética durante a Tropicália, sugerido indiretamente acima, talvez tenha sido o contato mais estreito entre o poeta piauiense e a vanguarda concreta paulistana. Aparentemente, Torquato já tinha conhecimento da reflexão teórica e da poética do Concretismo antes de se desenhar a “tropicaliança”, diferentemente do que ocorria com outros integrantes do movimento, conforme vemos em depoimento de Duda Machado (1992):

Reencontrei Torquato três anos depois, no Rio de Janeiro ainda encantado de 1964, onde fingíamos estudar na Faculdade Nacional de Filosofia.” (...) “...era Torquato que trazia as novidades tão necessárias. Num bar da Cinelândia, emprestou-me a tradução dos Cantares de Pound feito por Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos (MACHADO, 1992).

Assim como em grande parte das composições dos outros tropicalistas, praticamente não é visível nenhum traço concretista nas letras das canções de Torquato, excetuando a apropriação de algumas referências como a expressão “geléia geral” cunhada por Décio Pignatari na revista *Invenção*, presente na canção “Geléia Geral” do disco-manifesto *Tropicália ou panis et circensis*. No entanto, para o poeta piauiense a colaboração com o grupo Noigandres seria crucial para as suas experiências poéticas escritas entre 1968 e 1969 – *arena a: festivaia – gb*, *A matéria O material* (Torquato Neto, 2004, v.1, pp. 155 a 157 e pp.160 a 162, respectivamente) –, as que sobreviveram ao ímpeto destrutivo do poeta e foram publicadas postumamente. Ressaltam-se nelas aspectos em que é inegável o lastro da poesia concreta: a valorização do espaço da página e a distribuição gráfica da palavra; a supressão dos nexos sintáticos e conseqüente fragmentação, a descontinuidade do discurso.

Da mesma forma a reflexão teórica e crítica da poesia concreta fomenta de alguma maneira a intervenção cultural de Torquato pouco tempo depois, como é perceptível pela publicação das traduções de poesia dos irmãos Campos ou de fragmentos de *Contracomunicação*

de Décio Pignatari na coluna *Geléia Geral*, já no início da década de 1970 (Torquato Neto, 1982).

No início da década seguinte o poeta se transforma em uma das referências da *Curtição* no Rio de Janeiro através da coluna *Geléia Geral* do jornal *Última Hora*, quando Torquato transita entre “as Dunas do Barato” e a grande imprensa. Waly Salomão é quem conta:

Dunas do Barato, cenário de doideira que instauramos no Píer de Ipanema e Torquato marcava presença e depois rumava para o jornal “Última Hora” na rua Gomes Freire, Lapa, equilibrista que aparentava lidar bem com o acúmulo de contradições, transitando entre a praia alternativa e o mundo assentado, na grande imprensa e na nanica, LSD e champagne no reveillon da Regina Rosenburgo Leclery e cachaça e tira-gosto nos bares pós-sujos. (SALOMÃO, 1993, p. 66).

É um momento de exasperada atividade, em que empreende uma militância contracultural ativa na coluna do *Última Hora*. Divulga algumas das publicações do underground carioca, como *Flor do Mal*; ataca as manifestações terminais e epígonas do Cinema Novo e envolve-se em projetos de cinema experimental nas filmagens de Super-8 com Ivan Cardoso – *Nosferatu no Brasil, Helô e Dirce*. Sob o lema “ocupar espaço”, Torquato procura dar visibilidade à “nova sensibilidade” criativa, a uma estratégia de resistência estética-existencial ao cotidiano repressor do “Pra frente Brasil”. Longe de encontrarmos na coluna uma postura didática ou jornalística, que esteve presente quando assinava os artigos em *Música Popular*, o que sobressai aí é uma postura anárquica frente às convenções de escrita do jornalismo cultural, agressiva com o conformismo dos leitores de classe média, dialogando em verdade com um círculo privilegiado de afins que formavam o “undeground” carioca. E, além disso, traz à luz do dia na *Geléia Geral* alguns dos seus escritos poéticos, que deveriam fazer parte do seu primeiro livro de poemas nunca realizado, pela primeira vez revelando a sua faceta como poeta para uma faixa mais extensa de leitores. Quem sintetiza a realidade vivida na época por Torquato em um artigo é Duda Machado novamente:

Nossa realidade era um meio-termo desgraçado entre o sufoco político e cotidiano, a destruição do ambiente cultural e as solicitações da contra cultura. "Ocupar espaços" - uma imagem muito empregada - na época - dava conta extremamente do estreitamento. Também a sobrevivência era dura e magra. (MACHADO, 1992).

Por outro lado, o poeta vive um processo de profunda desagregação pessoal. Ao retornar ao Brasil do milagre econômico onde grassava o auge da repressão política, após seu

auto-exílio em Londres e Paris, as suas ditas crises depressivas se fazem cada vez mais constantes, ao mesmo tempo em que se intensificam suas experiências com o álcool e os alucinógenos. Submete-se a uma série de internações psiquiátricas entre a sua cidade natal, Teresina, e o Rio de Janeiro, com vistas a deter o processo de auto-imolação em que se via enredado:

20/10 - É preciso não beber mais. Não é preciso sentir vontade de beber e não beber: é preciso não sentir vontade de beber. É preciso não dar de comer aos urubus. É preciso fechar para balanço e reabrir. É preciso não dar de comer aos urubus. Nem esperanças aos urubus. É preciso sacudir a poeira. É preciso poder beber sem se oferecer ao holocausto. É preciso. É preciso não morrer por enquanto. É preciso sobreviver para verificar. Não pensar mais, na solidão de Rogério, e deixá-lo. É preciso não dar de comer aos urubus. É preciso enquanto é tempo não morrer na via pública. (TORQUATO NETO, 2004, v.1, p. 326).

As anotações do diário no Sanatório do Engenho de Dentro como a do fragmento acima, onde Rogério Duarte e Torquato estiveram internados, podem explicitar os momentos de sofrimento mais agudo, de crise pessoal do poeta, sempre em correspondência com o clima repressivo, verdadeiramente paranóico, do Brasil no início da década de 1970.

O suicídio de Torquato em 1972 deixa inacabado alguns projetos artísticos. O filme em super-oito *O Terror da Vermelha*, realizado em Teresina; o seu primeiro livro de poesia, a ser editado na coleção *Na corda bamba*, de José Álvaro Editor; a revista *Navilouca*, preparada por ele e por Waly, que somente foi lançada em edição única dois anos depois.

Pouco depois da sua morte, seus escritos são parcialmente reunidos por sua esposa, Ana Duarte, e por Waly Salomão, no livro *Os Últimos Dias de Paupéria*, editado em 1973, de maneira a fazer visível grande parte de sua produção poética até então subterrânea. Ao longo desta década, Torquato tem sua criação ligada ao nascimento da chamada geração do mimeógrafo pela crítica. É como o vemos na antologia *26 poetas hoje* de Heloísa Buarque de Hollanda, representando "... a virada do formalismo experimental para a nova produção poética de caráter informal." (Hollanda, 1976, p. 11). E a reedição ampliada de *Os Últimos Dias de Paupéria*, em 1983, corroboraria para torná-lo definitivamente uma figura emblemática da marginalidade artística.

Recentemente, sua figura vem ganhando notoriedade desde fins da década de 1980. Eventos comemorativos ao poeta em Teresina e no Rio de Janeiro, novas gravações de algumas das canções deixadas para antigos parceiros, como Jards Macalé, ou poemas que seriam

musicados por uma nova geração de músicos, como “Go Back”, dos Titãs, assinalariam este movimento que tiraria o poeta da sombra dos malditos. Gradativamente também vemos se acumulando a fortuna crítica do piauiense dentro do âmbito acadêmico; assim como a reedição ampliada de seus escritos, em 2003, em dois volumes organizados por Paulo Roberto Pires, antes reunida em *Os Últimos Dias de Paupéria*, que cuida de repor em circulação a criação poética de Torquato Neto.

A polaridade na poética de Torquato Neto

Cristalizou-se na crítica literária uma imagem da persona poética de Torquato Neto extremada por dois pólos. De um lado, há a figura do poeta inventivo, ligado a uma tradição moderna da experimentação construtiva, de vanguarda, cuja prática poética está sempre em trânsito pelas diversas formas de expressão artística: um poeta da geração dos artistas não especializados, intersemiótico por excelência. Do outro lado, a imagem romântica do artista maldito, torturado por suas perplexidades, marginal com relação sociedade e arte do seu tempo, vivenciando experiências-limite, de onde se ergue sua poética: a loucura, o suicídio. Essa polaridade na recepção crítica dos seus escritos parece decorrer de uma tensão interna a sua criação. Ora a escritura de Torquato se aproxima de um pólo construtivo, representado em especial pela teorização e poética dos concretos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, ora apresenta atitudes ou comportamentos que assumem o mito romântico do artista maldito, as “tantas dicas de adeus” nas letras das canções que indiciam o seu final trágico, por exemplo.

A poesia de invenção

Esta primeira figuração de Torquato o associa de maneira mais evidente a certa tradição da modernidade divulgada (ou recriada) pela vanguarda concreta paulistana, situando-o no interior da *poesia de invenção*. Gláucia Machado é quem mais explicita este pólo, desenvolvendo a idéia de que na poesia de Torquato há a “estratégia de um projeto político consciente” (Machado, 1994), enquanto “atividade transformadora da consciência das suas relações com o mundo”. Neste sentido, o bordão tantas vezes proclamado na coluna *Geléia Geral*

“ocupar espaço” desvendaria uma estratégia cultural de intervenção transformadora, que é regada por uma visão da poesia que tem sua matriz na Poesia Concreta:

(...) o estrategista cultural Torquato Neto é revolucionário ao experimentar todos os canais de Invenção, do jornal à tv. Em sua perspectiva não-especializada atua como ponta-de-lança em produções de diversos tipos e parece estar consciente do projeto mallarmaico que em síntese é a Poesia de Invenção. (MACHADO, 1994, p. 18).

Outro traço que podemos relacionar em certo sentido à “estratégia de invenção” é a incorporação ao seu modo de elaboração poética do procedimento de colagem ou montagem, pela via da apropriação da antropofagia oswaldiana. No caso, a técnica resulta indiretamente da aproximação de Torquato com os poetas concretos, no interregno de efervescência do Tropicalismo, e vai ultrapassar o significado dessas primeiras experiências nas canções, romper a fronteira da paródia e se tornar mais que um recurso de intertextualidade, o que nos parece um processo peculiar de desdobramento de motivos poéticos. Como afirma Feliciano José Bezerra Filho: “... encontram-se em sua obra várias citações extraídas do universo de suas referências poéticas, trechos de outros autores inseridos nos seus próprios textos, que ao serem transportados vão servir como células programáticas de sua ação poética” (Bezerra Filho, 1998, p. 68).

Feliciano vê a intertextualidade constante no processo de composição poética de Torquato como parte da sua estratégia de invenção. O crítico não categoriza claramente Torquato na hierarquia poundiana dos poetas como um *inventor*, mas argumenta nesta direção ao considerar a importância da colagem e/ou montagem das referências literárias:

(...) a idéia de invenção em poesia não está isenta do uso e apropriações de elementos anteriores, o que mantém o valor de invenção aos materiais buscados fora do lugar em que se encontra o poeta é a capacidade que este tem de atualizá-los, tirá-los de sua condição e limite históricos dando a estes elementos uma leitura que possibilite reinaugurá-los. (BEZERRA FILHO, 1998, p. 71).

Mas o ponto crucial para a definição desta imagem do poeta está no caráter intersemiótico e descentrado de sua produção poética. Neste sentido, a atuação cultural de Torquato se revelou, desde as suas primeiras incursões na música popular até as suas intervenções no cinema experimental, sempre intensamente inventiva e plural. Como vê Feliciano J. Bezerra Filho, Torquato Neto

(...) opera tanto ao nível da diversidade de interesses dos produtos artísticos, como no interior mesmo da construção de alguma peça artística; numa canção ou num poema por exemplo, podemos perceber intertextualidade, citações, o verbal, o sonoro, o visual, integrados num

modo operacional intersemiótico, ou seja a semiose de signos estéticos distintos em constante cotejamento entre si. (Idem, idem, p. 32, 33)

Ora, este “modo operacional intersemiótico” a que se refere o crítico pode ser considerado como emblemático de uma tendência de época. Seguindo uma inclinação da literatura da virada das décadas de 60 e 70, em que as experiências poéticas das vanguardas geram uma diáspora da criação poética propriamente dita, Torquato rompe a convenção literária dos gêneros de escrita, se dispersa entre vários meios, várias linguagens. Um artigo de Antonio Candido, “A literatura brasileira em 1972”, traçando um amplo panorama crítico da literatura, ilumina a situação e as tendências da poesia e da prosa do final da década de 60 e início da de 70. Nesta sua avaliação geral do momento por que passa a literatura, Antonio Candido aponta diversos fatores que podem ser vistos como configuradores de um padrão literário, a partir de uma avaliação das poéticas de vanguarda e seu legado (Poesia Concreta, Neo-Concreta, Práxis, Processo):

Os concretistas ortodoxos, todavia, na medida em que desejaram abolir o verso e o tempo linear, podem acabar saindo fora da literatura, em busca de novas formas de arte. Com efeito, a desconfiança em relação ao verso acaba gerando uma desconfiança em relação à palavra, e levando a adotar signos não verbais.... (CANDIDO, 1972, p. 22).

Estas experiências das vanguardas são entendidas por Antonio Candido como um prolongamento de tendências modernistas dos anos 20 “como a estética do fragmento, as intenções antilíricas e um certo gosto pela desarticulação do poema” (Idem, ibidem). O que nos interessa mais ressaltar nesta avaliação está na constatação do papel desempenhado pelas vanguardas do final da década de 60, na medida em que contribuem para esta atitude de rejeição da poesia, transparente na atmosfera em que se dá a produção cultural do pós-tropicalismo e da poética de Torquato.

O artista maldito

A primeira edição de *Os Últimos dias de Paupéria* um ano depois de sua morte gesta a princípio a imagem do artista marginal, o outro pólo da recepção crítica ao trabalho do poeta. A profusão de textos confessionais, das anotações no Sanatório do Engenho de Dentro, a tematização recorrente das crises e angústias do poeta, da obsessão com o suicídio ao longo de quase toda sua produção escrita leva a crítica a ver o resgate, de maneira visceral, da expressão subjetiva na sua criação literária, que antecipa a geração do mimeógrafo. Heloísa Buarque de Hollanda, em *Impressões de Viagem* é quem cristaliza esta leitura crítica da produção escrita de Torquato reunida na coletânea editada por Waly e Ana Duarte. Ao empreender uma visão panorâmica por sobre a produção literária brasileira das décadas de 1960 e 1970, a determinada

altura Heloísa trata do momento do desembarque da contracultura no início da década de 1970, e define uma certa atitude pós-tropicalista. Aí estabelece as linhas de força que identificam a questão da vivência da marginalidade em uma acepção plena.

Segundo a autora, neste período de transição ocorre um deslocamento nas práticas e na concepção de resistência ou de luta política, em relação às concepções da década anterior. A ênfase no “povo” e nos grandes projetos de transformação social, tão constante nas manifestações artísticas anteriores, cede lugar à uma valorização da experiência do corpo, da “mudança de vida” e da marginalidade urbana. E especialmente esta última define o caráter da atitude pós-tropicalista:

(...) a valorização da marginalidade urbana, a liberação erótica, a experiência das drogas, a festa, casam-se, de maneira pouco pacífica, com uma constante atenção em relação a certos referenciais do sistema e da cultura, como o rigor técnico, o domínio da técnica, a preocupação com a competência na realização das obras. A marginalidade é tomada não como saída alternativa, mas no sentido de ameaça ao sistema; ela é valorizada exatamente como opção de violência, em suas possibilidades de agressão e transgressão. A contestação é assumida conscientemente. O uso dos tóxicos, a bissexualidade, o comportamento descolonizado são vividos e sentidos como gestos perigosos, ilegais e, portanto, assumidos como contestação de caráter político (HOLLANDA, 1980, p. 68).

No seu enfoque, Heloísa privilegia uma visão política, libertária da *Curtição*, percebendo a “mudança de vida” como uma espécie de estratégia política e estética. Neste sentido, Heloísa toma como figura exemplar Torquato:

Estremecidas as sólidas e antigas referências, sob o signo da *mudança*, o empenho na procura de uma nova forma de pensar o mundo, a loucura passa a ser vista como uma perspectiva capaz de romper com a lógica racionalizante da direita e da esquerda. E a experiência da loucura não é apenas uma atitude “literária” como foi por tanto tempo na nossa história da literatura.” (...) “O caso de Torquato, um dos líderes desse grupo, certamente mobilizou toda uma geração. Seus textos, reunidos e publicados após sua trágica morte no volume *Últimos Dias de Paupéria*, foram por algum tempo lidos como bíblia pelas novas gerações. Tanto a densidade da transcrição de suas vivências de limite quanto a avidez que o livro foi lido e relido demonstram a força e a presença dos temas da loucura e da morte (Idem, idem, p. 69,70).

Esta figuração de Torquato como artista não só à margem do circuito artístico-literário, que de certo modo se constitui já com a sua participação no Tropicalismo, é que permite a identificação da atitude existencial do poeta com o mito romântico do artista – o louco

visionário que se desvia das normas do convívio social. Tanto o caráter confessional dos textos, desde os poemas até os textos dos diários, como a transgressão comportamental do poeta registrada nos escritos alimentam esta identificação. Toda a produção escrita ou criação artística passa então a ser lida a partir dessa aura de excepcionalidade que cerca o poeta.

Desdobra-se na crítica essa linha de interpretação. Num dos primeiros estudos de fôlego sobre a poesia de Torquato Neto, *Pássaro de Fogo no Terceiro Mundo*, tese de doutoramento de André Luiz de Lima Bueno, está postulada a centralidade desta concepção romântica no entendimento do autor. O crítico empreende uma leitura da trajetória do poeta de maneira a ver aí mais um exemplo de “...dissidente romântico, radical, boêmio, niilista, parte de uma tradição que vem de Baudelaire, de Rimbaud, entrando pelo século XX afora... (Bueno, 1987, p. 2). A morte de Torquato iluminaria retrospectivamente sua exígua obra deixando visível a ausência de uma perspectiva histórica, de consciência política. O poeta seria então mais um “suicidado da sociedade”. Sua trajetória limitada como mais uma reencenação do mesmo mito romântico regressivo de outros artistas pequeno-burgueses radicais. O seu suicídio coroaria a perda de qualquer referência utópica, num processo de isolamento que a intransigente escolha pela ruptura estética e existencial o levaria.

Também nessa mesma direção, Paulo Andrade em *Torquato Neto: uma poética de estilhaços* elabora sua reflexão sobre a poesia do piauiense. Com um estudo cuidadoso a respeito da sua obra, situa-a como uma *poesia de resistência* à sociedade burguesa, capitalista, expressão de uma sensibilidade utópica, romântica, que atravessa toda a modernidade, desde o advento do capitalismo industrial. O conceito, tomado de Alfredo Bosi, é pensado como por Paulo como que enfeixando toda a produção escrita de Torquato:

A obra de Torquato Neto permite filiá-lo a linhagem dos “malditos”, dos artistas românticos que, em permanente contestação a ordem burguesa, trilham os caminhos da resistência rebelando-se contra os valores da sua época. Pertencem a essa tradição poetas como Poe, Rimbaud, Baudelaire, Lautréamont, Antoine Artaud e tantos outros que transgridem as fronteiras da normalidade e caminham rumo à loucura e a autodestruição. (ANDRADE, 2002, p. 84, 85).

Segundo Andrade, esta atitude de resistência romântica, de “contestação dos valores instituídos” animaria, paradoxalmente, a criação do poeta tanto na “fase” engajada, representada especialmente pelas suas composições na música popular antes do Tropicalismo, bem como na

“fase” experimental, construtiva, de vanguarda, na década de 1960, revelando, a “militância romântica” do poeta.

A porta de entrada e de saída: a poesia nas canções

Reconhecidamente um poeta multifacetado, Torquato tem nas composições da música popular um dos eixos mais fortes da sua criação poética, bem como da reflexão crítica. Como afirma José Miguel Wisnik:

Torquato pertence a uma linha de poetas que alcançaram grande fluidez entre a poesia escrita e a poesia cantada. Em sua obra única, a poesia e a canção se correspondem sem serem separadas por uma fronteira de níveis de densidade. Vinícius anunciou primeiro esse trânsito entre a poesia e a canção, mas nele ainda está marcada a distinção entre as duas. Torquato avança por este campo aberto [...]. (WISNIK, 1992).

No entanto, se seu trabalho como compositor da música popular não foi negligenciado na análise crítica da sua criação, é perceptível algumas limitações. Não se fez presente uma leitura sistemática de suas letras, que tente levar em conta a especificidade da linguagem da canção. Quase sempre a interpretação crítica ou lança um olhar retrospectivo procurando, numa análise exclusiva da letra como texto poético, encontrar aí uma legitimação para a sua figuração como artista marginal, excêntrico. Ou menciona suas composições como exemplo da não fixação da sua atividade poética num “suporte” tradicional, digamos assim, filiando-o a uma trilha de experimentação poética da Poesia Concreta, para depois empreender uma análise de seus textos propriamente poéticos.

Ora, as canções ocupariam para nós um lugar chave no entendimento da sua poesia, de modo a servir de base para aferirmos o quanto o discurso crítico que circunda o poeta esclarece sua criação. Bem como iluminar alguns aspectos postos à sombra até agora. E isso por uma série de razões. Torquato não publicou nenhum livro de poesia propriamente dita em vida, efetivamente. Não que não escrevesse poemas antes mesmo das suas incursões na música popular a partir de meados da década de 60, mas a faceta da sua “obra” tornada pública primeiramente são as canções escritas em parceria, principalmente com Gilberto Gil. Neste sentido, Torquato é conhecido como *um poeta da música popular*, tal qual Vinícius de Moraes, vivenciando de um processo histórico de legitimação da canção popular como forma artística quem vem desde o

final da década de 1950, juntamente com outros músicos-compositores jovens que despontam na década de 60 (Chico Buarque, Geraldo Vandré, Caetano Veloso, etc.).

E mais: dentro do espólio dos seus escritos publicados postumamente, é a parte que tem maior integridade, completude. Quase todo o resto, excetuando o material publicado na coluna *Geléia Geral*, ou parece ter sido deixado de lado, e acabou por se perder talvez até por desinteresse do poeta, ou foi simplesmente destruída por seu próprio punho.

Atestando a multiplicidade estilística de seus escritos reunidos nas duas edições de *Os Últimos Dias de Paupéria* e, posteriormente, de maneira mais organizada em *Torquatália*, percebemos que as canções, ao mesmo tempo em que apontam para esse caráter plural da sua poética, porque nos possibilitam distinguir mais nitidamente cada momento de um processo de amadurecimento da sua criação, têm uma coesão maior em seu conjunto graças a sua própria natureza. Mesmo considerando isoladamente as letras das canções, a patente disparidade que se dá entre as composições criadas antes e durante o Tropicalismo, especialmente, e aquelas elaboradas sob a égide da Marginalia, já nos dois primeiros anos da década de 1970, expõem a pluralidade da sua escrita. Da mesma maneira que delineiam certos motivos recorrentes que se espriam por toda a sua poética envolvendo-a, como por exemplo, a temática do suicídio, que se reveste de uma importância central para parcela da crítica, na fundamentação da persona do “artista maldito” no discurso crítico sobre o poeta.

Além disso, dada a natureza da canção, que articula de maneira única a fala no canto, compatibilizando melodia e letra por meio de um princípio entoativo², em essência elas representariam a melhor forma de aferirmos o caráter descentrado, intersemiótico que outra parte da crítica ressalta como constituinte na sua escritura poética.

Nosso interesse, no estudo das canções de Torquato, está em seguir as leituras críticas sobre as canções como texto poético puramente. Tentar mostrar como a série de discursos sobre a poética de Torquato, quando se debruçam sobre as canções desconsiderando a natureza do fenômeno cancional nas composições do piauiense, acaba por cercear as suas possibilidades de leitura. De maneira que toda sua criação é prisioneira daqueles dois pólos de interpretação crítica: Ou o poeta é visto como, num extremo, enquanto um artista de vanguarda continuador de uma

² “Antes de tudo, o que assegura a adequação entre melodias e letras e a eficácia das suas inflexões é a base entoativa. De maneira geral, as melodias de canção mimetizam as entoações da fala justamente para manter o efeito de que cantar é dizer algo, só que de um modo especial.” In TATIT, L. **O século da canção**. Cotia, Ateliê Editorial, 2004, p.73.

certa tradição do novo, de inventividade e rigor construtivo; ou, noutro extremo, como romântico libertário radical, que por coerência com seu projeto poético-existencial, renuncia a vida. Colocando de outra forma: O que pretendemos é elaborar a nossa *escuta* das canções em diálogo com algumas das leituras críticas empreendidas, de modo a não perder de vista que Torquato Neto sempre foi, em última instância, um poeta.

A chegada: as primeiras canções

As primeiras criações de Torquato Neto, nas composições em parceria entre 1965 a 1967, inscrevem o passo inicial de seu percurso. Embebidas na atmosfera cultural de intensa politização, que envolve a produção intelectual e artística nos primeiros anos do Regime Militar, não diferiam muito do que então vinha sendo feito pelos novos músicos e parceiros seus, Caetano Veloso, Edu Lobo e Gilberto Gil. E em nada preludiam ao movimento tropicalista.

Torquato tinha um processo de composição intuitivo, ele fazendo a letra e o parceiro, a melodia. Segundo o próprio autor, em entrevista a um jornal estudantil em Teresina, ele não tocava nem cantava nada, começando a compor em parceria muito mais talvez por afinidade com os baianos Gilberto Gil e Caetano:

P - Você só faz letras?

R - Sim, eu sou letrista, como não toco nenhum instrumento não sei fazer música, dou apenas palpites.

P - Quando uma canção é feita em parceria ela é pré-fabricada?

R - Com o Gil e o Caetano geralmente nós primeiro fazíamos a letra, depois é que vinha a música. Mas, normalmente ocorre o contrário, música vem antes (A coruja, 1971).

Como vemos nas declarações do poeta, muitas das suas canções parecem ter sido elaboradas a partir de um texto poético já concebido. Isso se confirma nas canções dos tropicalistas, como “Geléia Geral”, que em depoimento de Gilberto Gil, seu parceiro mais freqüente ao final da década de 1960, à Tárík de Souza:

O Torquato, quase sempre, vinha com o poema completo, como ‘Geléia Geral’. Não mudei uma vírgula, já vinha eletrificado {...} Ele me ajudou muito na artesanaria. A capacidade de operar com poemas. Abrir as reentrâncias e crias saliências. Essa coisa de fazer acoplamento da letra com a música (ANDRADE, 2002 apud p. 49)

E depois, durante o início da década de 70, parece que em grande parte das suas composições o poema vem independentemente da melodia, antes, e depois os músicos extraem a melodia do texto. Como é o caso da canção “Let’s play that”, feita em parceria com Jards Macalé, com o texto publicado em primeira mão na coluna *Geléia Geral*, num artigo de nome homônimo que de forma fragmentária, desconexa narra o processo de gestação da letra (Cf. Torquato Neto, 2004 v.2, p. 352, 353).

Este processo de composição intuitivo, que parece estar centralizado na criação da letra da canção primeiramente não pode ser visto como algo único de Torquato, sintoma de sua

“inventividade” poética. Mas pelo contrário, como um procedimento criativo comum à tradição da canção popular brasileira:

Um fenômeno recorrente na história da canção brasileira chama a atenção dos pesquisadores que empreendem seus estudos pelo viés musical. Por mais que os ambientes sonoros, nos quais surgiram as melhores obras do repertório nacional, tenham sido marcados pela presença de músicos competentes, maestros arranjadores ou instrumentistas notáveis, o centro de criação dessas obras sempre esteve nas mãos de outros artistas, amplamente reconhecidos como compositores e letristas de sucesso, que em geral exibiam pouca intimidade com a linguagem musical (TATIT, 2004, p. 72).

No estudo destas composições de Torquato tomaremos uma distinção, convencional da música naquela circunstância (Favaretto, 1979, p. 101), entre as canções participantes, engajadas de uma maneira ou de outra numa perspectiva ideológica nacional-popular, umas poucas no caso – “Louvação” (1966), “Veleiro” (1966), “Vento de Maio” (1966), “Rancho da Rosa Encarnada” (1966) - e as mais intimistas, preponderantemente romântica, mais ou menos próximas a certa temática da Bossa Nova, a maioria delas – “Minha Senhora” (1966), “Nenhuma dor” (1967), “Lua Nova” (1966), “Pra dizer adeus” (1966), “Zabelê” (1966) e “A rua” (1966). De uma maneira ou de outra, Torquato Neto criou peças antológicas da música popular tanto numa como noutra vertente.

A canção de protesto

“Louvação” é o exemplo mais claro de canção participante, em que se vislumbra o horizonte político, ideológico e estético que Torquato compartilhava com os criadores de sua geração. A melodia composta por Gilberto Gil apresenta uma atmosfera exortativa, alegre em consonância com a temática da letra da canção: a exaltação do compromisso na luta por uma vida melhor para o “povo”. Do ponto de vista do arranjo, o violão e a percussão acentuam o andamento rápido da canção enquanto que os instrumentos de sopro tecem uma espécie de comentário à letra da canção. Se considerarmos uma abordagem semiótica, o seu desenho melódico parece ter um perfil tematizante, em que o eu poético estaria num estado conjuntivo com seu objeto. Logo na primeira seqüência melódica, no refrão que inicia a canção, o texto

poético de Torquato desenha a identificação do eu poético com o *povo*, por meio de seu discurso que parece se localizar em meio à massa para o qual ele se dirige como se fosse um cantador popular numa praça ou feira-livre:

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 merece,
Deixo o que é ruim de lado (TORQUATO NETO, 2004, p.110, 111, 112)

Na segunda seqüência, a exaltação da esperança por meio do adágio popular na terceira estrofe do poema e a manipulação de outro dito popular, invertendo seu sentido na estrofe seguinte, além de reforçar a comunhão do eu poético com o povo, nos permite vislumbrar no trecho como um todo a crítica política sutil, implícita, que envolve a estratégia política no interior da esquerda brasileira. Espécie de censura ao imobilismo político do “Partidão” diante da Ditadura Militar, em que Torquato supostamente daria voz a (s) dissidência (s) de esquerda do PCB, composta em grande parte da juventude egressa do movimento estudantil como ele naquela altura, que enveredaria pela luta armada. Desenha-se um jogo de cumplicidade entre o “cantador” e o seu verdadeiro público, os jovens universitários, no entendimento dessa mensagem cifrada na canção, que parece ocultar-se nestes últimos versos – “só espera sentado/ quem se acha conformado”:

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
Três vês 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

Ao longo da seqüência, no arranjo dos instrumentos de sopro, a flauta acompanha a melodia cantada por Gil enquanto que os outros, o trompete e o trombone, pontuam a atmosfera

da canção com tinturas levemente épicas em dois momentos da fala do poeta-cantador, que tem um uma conotação mais engajada: “Quem espera sempre alcança/ Três vês salve a esperança!” e em “Que só espera sentado/ Quem se acha conformado”. Da mesma forma, na vocalização de Gil há uma elevação da altura e duração das notas que coincidem nessas passagens com a afirmação de seu compromisso de engajamento. Aliás, o arranjo se repete em todas as outras seqüências melódicas da canção, sempre frisando de maneira homóloga as passagens da letra que carregam esse mesmo campo de significado.

No plano estilístico da composição poética, um dos aspectos em que se reverbera essa representação do poeta-cantador popular e que espelha a integração de Torquato ao ideário nacional-popular da época está na métrica, em que predomina a redondilha maior. No caso, pode ser tomada como um bom indício da “ida ao povo” que marca a produção cultural brasileira da década de 1960 . Especificamente, uma influência da literatura de cordel, que era comum no trabalho dos compositores nordestinos assim como Torquato Neto – por exemplo, nas letras de José Carlos Capinam.

Noutra seqüência temos, de forma ainda velada, reiterando a cumplicidade entre o artista e a sua audiência, a referência metafórica à resistência política frente ao Regime de 1964, bem como a crença na utopia. Os trechos da letra como “o jardim que se planta/ Pra ver crescer a roseira”, “Louvo a canção que se canta/Pra chamar a primavera”, “O dia certo e preciso/ De toda a gente cantar”, seriam associados, traduzidos por aquele público dos festivais da Moderna Música Popular Brasileira, os jovens intelectuais de esquerda, como uma mensagem de fé na superação histórica da ditadura:

Louvo a casa onde se mora
De junto da companheira,
Louvo o jardim que se planta
Pra ver crescer a roseira
Louvo a canção que se 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

Pontuando, como já dissemos, esses versos incidiriam os instrumentos de sopro e a vocalização de Gil explorando o campo das tessituras, sempre reforçando o teor do discurso poético, cercando-o de um clima grandioso. Aliás, em “O Rancho da Rosa Encarnada”, uma marcha resultado de uma parceria de ocasião com Geraldo Vandré, essa mesma metáfora que se refere ao “dia que virá” ou ao “amanhã”, etc. surge mais uma vez e também pode ser subentendida nos mesmos termos, formando uma espécie de figura recorrente no discurso poético das canções participantes:

Somos cantores
Cantamos as flores
Cantamos amores
Trazemos também
A notícia da grande alegria que vem
Pra durar mais que um dia (TORQUATO NETO, 2004, p. 117.).

A rua: acesso ao lirismo intimista

A canção “A rua”, de um lirismo rememorativo das origens provincianas do poeta, tomaremos como acesso para o lirismo intimista, confessional de Torquato. Se não é uma canção que tem um caráter participante mais evidente como em “Louvação”, nela depararemos com ecos de certa temática popular, comum entre os compositores da década.

Sua concepção melódica tem inspiração numa composição de Dorival Caymmi como declarou Gilberto Gil: “Já em “A rua”, a intenção era de fazer uma suíte mesmo nos moldes daquela “Suíte dos pescadores”, do Caymmi. Aquele sentido rapsódico de vários climas, várias passagens, várias visões.” (ANDRADE, 2002 apud p. 49)

Predomina na canção um clima nostálgico, em consonância com o fluxo narrativo rememorativo instituído na letra da canção, conforme vê o crítico Paulo Andrade (ANDRADE, 2002), remetendo a uma temporalidade cíclica (presente/ passado/ presente). Do ponto de vista da melodia, a canção tem na sua abertura e nas seqüências subseqüentes até o aparecimento do refrão um desenho melódico que reforça o tom nostálgico, que asseguraria seu perfil predominantemente passional, disjuntivo, se pensarmos em termos de uma análise semiótica. Os saltos intervalares no desenho melódico, percorrendo o campo da tessitura, que em determinadas passagens da seqüência melódica ganham um aumento de volume na vocalização de Gil e o

andamento lento da melodia confirmaria a expressão de sentimentos melancólicos, saudosos, de disjunção do eu poético, na letra; expressão esta reforçada pelo arranjo que privilegia os timbres dos instrumentos de corda, o violão na abertura e a viola e violino nas seqüências seguintes.

A metáfora que estabelece a analogia do curso da rua com o curso do rio e o fluxo da memória, que abre a letra na introdução da canção, organiza a narrativa da personagem poética a respeito da passagem da vida e da lembrança do passado, da infância.

Toda rua tem seu curso
Tem seu leito de água clara
Por onde passa a memória
Lembrando histórias de um tempo
Que não acaba (TORQUATO NETO, 2004, v.1, p. 119, 120)

A seguir, após esta introdução, instaura-se efetivamente o processo evocativo do passado empreendido pelo eu-poético. A nostalgia da infância numa cidade pequena, provinciana, se desenha como a tônica da narrativa. No plano da melodia, a atmosfera de rememoração é adensada pela introdução paulatina dos instrumentos de corda, primeiramente a viola e depois o arranjo orquestral das cordas, violino, violoncelo e por último, a flauta.

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.

O clima saudosista é quebrado na seqüência seguinte, em que predomina um andamento mais acelerado, e um ritmo e timbres ligados ao nordeste, acordeão, triângulo, violão. Neste sentido a canção ganha aí um perfil mais tematizante que se associaria à presentificação do passado:

Ê, São João, ê, Pacatuba

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

No entanto, essa seqüência melódica mais acelerada, de perfil tematizante, não se mantém e, bruscamente, vemos a retomada da seqüência anterior no desenho melódico com os mesmos timbres no arranjo e a mesma variação no campo da tessitura na interpretação de Gilberto Gil, que coincide com o ponto que, no discurso poético, encontramos um dos trechos apontados por André L. de Lima Bueno como exemplo “do legado lírico, de simplicidade e clareza, da lírica modernista de Oswald de Andrade, de Manuel Bandeira, de Carlos Drummond de Andrade” (Bueno, 1987, p. 127) na poesia de Torquato:

De longe pensando nela
Meu coração de menino
Bate forte como um sino
Que anuncia procissão.

Aliás, podemos considerar que o destaque dado ao trecho pelo crítico tem mais a ver com a carga de afetividade e autenticidade que o acoplamento eficaz entre melodia e texto poético produz, do que qualquer herança da modernidade propriamente dita.

A seguir, a melodia acelera-se mais uma vez, de acordo com o projeto de composição de Gilberto Gil mencionado acima. Chegamos aqui num ponto nevrálgico da leitura de Paulo Andrade:

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

“A rua” surge como exemplo de um sentimento de nostalgia romântica, “de uma rua /(...) que o tempo (...)/ ninguém mais canta.” Haveria a idealização romântica de um passado mítico, a infância, como forma de resistência ao presente. Afirma o crítico: “Distante de Teresina, o poeta canta, com nostalgia, a sua terra natal – o ponto de origem. Fragilizado, em meio à impessoalidade dos grandes centros, o poeta busca a proteção no espaço de origem” (Andrade,

2002, p. 94). O próprio movimento cíclico do tempo que triparte a estrutura do poema corroboraria a idéia de que se manifesta um desejo de retorno ao ponto de origem, da busca de um refúgio mítico do poeta frente ao presente desalentador. E, conseqüentemente, enquanto resistência romântica a concepção linear do tempo da modernidade. Para Paulo Andrade (2002):

Ao apelar para os elementos da paisagem da terra natal e ao citar nomes do passado, reeditando-os como nomes comuns, o poeta pluraliza as dores, as luzias, os macapretos e tantos outros sofredores que compõem o cenário de sua região, universalizando-as. Com base nas lembranças vividas em um tempo remoto, que ele sugere ter sido mais leve, mais tranquilo que o momento presente, o poeta revê, de modo crítico, a paisagem, a vida da região e a própria história do menino crescido, marcado pela sina de quem nasceu para “desafinar o coro dos contentes”. (Idem, idem, p. 94, 95)

Ao construir sua leitura da canção em termos de uma elaboração mítica do passado, enquanto poesia de resistência, Paulo Andrade absolutiza certa figura mítica do poeta como artista maldito, máscara que se fixa na verdade no início da década de 1970, especialmente depois da sua morte, como bem vê André Monteiro (2000), de modo que possa identificar em “A rua” “(...) um outro tempo-espaço idealizado no qual se refugia como sobrevivida do ser solitário dos grandes centros” (Andrade, 2002, p. 93). A ênfase na experiência de isolamento e de impessoalidade na cidade grande, contra a qual o poeta se evade, sustenta a percepção da canção como poesia de resistência, mítica. Faz com que interprete o sentimento nostálgico da infância interiorana como revisão crítica da própria vida “do menino crescido, marcado pela sina de quem nasceu para ‘desafinar o coro dos contentes’”.

Ora, a leitura de Paulo Andrade pode ser problematizada por diversos ângulos. Primeiramente, como distinguir uma postura de resistência do poeta frente à modernidade de uma atitude de escapismo, de evasão no passado, que a nostalgia que cerca a canção como um todo, que letra e melodia apresentam? Se pretendermos estabelecer um diálogo com a tradição poética na interpretação da letra ou do poema, não podemos remontar o motivo da canção a um tema secular da poesia lírica ocidental, *ubi sunt*, a rememoração das figuras próximas, familiares, que já não estão mais entre nós, que atravessa, por exemplo, desde François Villon até Manuel Bandeira? Indubitavelmente, os três versos finais da estrofe “Esse menino crescido/ Que tem o peito ferido/ Anda vivo, não morreu” sugerem a leitura retrospectiva da canção, do poeta destinado a “desafinar o coro dos contentes”, sobrevalorizando certa atitude de Torquato Neto contestatória frente à arte e à vida. Ainda assim, mesmo considerando que o fragmento aponta

uma das obsessões da poesia de Torquato, a morte, não seria um exagero tomá-lo enquanto um indício, quase que dado biográfico, de uma situação de inadaptação e insulamento do poeta? Tal leitura se sustentaria tanto em contraponto as outras composições do mesmo período, por volta de 1965 e 1966, bem como diante de outros escritos de Torquato, como por exemplo, os artigos da coluna “Música Popular”?

Por outro lado, se considerarmos a melodia da canção, imbricando mais uma vez em seu perfil passional aparentemente encontraríamos um elemento que fundamentaria essa leitura. Aparentemente, porque numa escuta mais criteriosa da canção, da enunciação da letra por Gil, notaríamos que o baiano canta o trecho alterando a texto poético de Torquato. Se no verso de Torquato está grafado “Esse menino crescido/ que tem o peito ferido/ anda vivo não morreu”, com o pronome demonstrativo apontando em direção do poeta, Gilberto Gil registra na gravação da canção “ESTE menino crescido”. Ao fazer isso, Gil distancia esta referência da personagem que enuncia a canção e, por conseqüência, na audição não se mantém a leitura biográfica, em certo sentido, do crítico.

Tomando novamente o trecho da letra da canção isoladamente, percebemos que a galeria de personagens, de que se recorda saudoso o poeta, espelha mais a relação afetiva, pessoal com o passado, como afirma André L. de Lima Bueno (Bueno, 1987, p.128), do que tem a ver com uma idéia de identificação com o sofrimento que universaliza as figuras. São figuras particulares talvez ligadas ao cotidiano dos meninos nas cidades provincianas, como Teresina da infância do poeta na década de 1950, que tem a rua como o espaço das brincadeiras, lúdico, em oposição ao ordenado ambiente familiar, doméstico. Seria possível refletirmos sobre um processo de universalização no tratamento a estas personagens se tomarmos em vista a imagem das figuras populares naquela produção cultural que dialoga de uma maneira ou de outra com os princípios da “arte popular revolucionária” do CPC. As figuras de das Dores, Luzia, Macapreto e Zé Velhinho, apesar de figuras individualizadas que recuperam a experiência de vida, os laços afetivos do poeta, são personagens que se aproximam de uma representação do povo presente nas canções de protesto ou mesmo em outras manifestações artísticas que lhe foram contemporâneas, o *Cinema Novo*, os espetáculos de *Opinião*, o teatro *Arena*, etc. Se atentarmos que, no plano melódico, a passagem coincide com um perfil mais tematizante dado pela presença de um andamento mais acelerado, do ritmo e timbres ligados ao nordeste, em especial o acordeão, e o triângulo, perceberíamos que este sentido dado às figuras mencionadas é mais consistente.

Último comentário: um aspecto muito sugestivo a respeito de “A rua” está vê-la como possível matriz de um motivo que se desdobra no interior das criações de Torquato, tanto na música popular como em sua criação poética propriamente dita. No caso do cancionista, percebemos que o espaço público na cidade provinciana, cenário das brincadeiras infantis, se desdobraria logo a seguir nas composições tropicalistas, em uma dupla direção: o espaço urbano da grande cidade, moderno – por exemplo, em canções como “Domingou”, “Coisa mais linda que existe”; e o ambiente provinciano, familiar, sub repticiamente entrevisto em “A rua”, sufocante e fechado – em canções como “Deus vos salve esta santa casa”, “Mamãe Coragem”. Ainda poderíamos vislumbrar mais uma transformação deste motivo, rastreando nas composições da Marginalia, a “rua quem não tem mais fim” de “Três da madrugada”, e no eu poético que não se reconhece na “cidade abandonada”, promovendo uma espécie de esvaziamento da dicotomia anterior.

Lirismo confessional: amor e morte

Nas composições de Torquato intimistas, confessionais, o poeta e seus parceiros palmilham uma tradição consolidada na canção popular, desde início da década: articulam “a sofisticação moderna da bossa nova e da tradição do samba lírico” que buscava “uma canção engajada, porém moderna e sofisticada, capaz de reeducar a elite e “elevar o gosto” das classes populares, ao mesmo tempo que as conscientizava” (Napolitano, 2007, p.77). Oscilam dentro do espectro que formava então a “moderna música popular brasileira”. “Minha Senhora”, “Zabelê”, “Pra dizer adeus”, “Lua Nova” e “Nenhuma dor” são canções que ora parecem se aproximar de um lirismo romântico bossanovista, ora aparentam um maior contato com a esfera da cultura popular. Canções em que o lirismo romântico é a tônica, que exploram insistentemente o tema da separação dos amantes. São fundamentais, pois esboçam o que será um dos motivos centrais na sua arquitetura poética, a morte, na medida em que a separação ganha contornos de despedida cifrada do eu poético.

“Minha Senhora” e “Zabelê”, composições singelas que nos evocam de alguma maneira aos ares provincianos de Teresina, assim como “A rua”, dialogam com a tradição popular da literatura de cordel no plano textual, apontada anteriormente na leitura de “Louvação” como uma constante nas letras de Torquato, graças à estrutura estrófica paralelística, a métrica

que circula em torno da redondilha, a simplicidade e o coloquialismo da linguagem. Enquanto canções sentimentais apresentam uma visão idealizada, muito próxima da concepção romântica da relação amorosa em que o poeta busca o repouso, o refúgio no encontro com a amada ausente. As tinturas românticas não destoariam com o pano de fundo das canções de protesto, que marcam época como nota Contier:

Na realidade, essas canções de protesto apresentavam um forte apelo emotivo-romântico, criando uma certa ambigüidade entre a proposta marxista, o positivismo e o romantismo: a exaltação do negro (Zumbi ou do jangadeiro ou do violeiro) ou a simplificação estética de canções lidas como moda-de-viola, contrariando, por exemplo, a escritura de Edu Lobo em seu excelente *Ponteio*.

Os temas amorosos, de colorações românticas e presentes nas canções bossanovistas - Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Ronaldo Bôscoli, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo - transfiguraram-se na canção de combate social - Edu Lobo, Vinicius de Moraes, Gianfrancesco Guarnieri, Capinam, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo - em novos temas amorosos, que substituíram a exaltação da mulher, da paisagem carioca pelo enaltecimento afetivo do povo brasileiro (CONTIER, 1998).

“Minha Senhora”, musicada por Gil e interpretada por Gal Costa, guarda muito em comum com veio das canções amorosas da Bossa Nova. O timbre vocal de Gal Costa possui aquele despojamento dos ornamentos vocais freqüente nas interpretações intimistas da Bossa. O arranjo desse samba, de Francis Hime, incorpora os timbres dos trios jazzísticos, piano, baixo e bateria, e a orquestração complementa a atmosfera de idílio amoroso.

Minha senhora
Onde é que você mora
Em que parte desse mundo
Em que cidade escondida
Dizei-me que sem demora
Lá também quero morar

Onde fica essa morada
Em que reino, qual parada
Dizei-me por qual estrada
É que eu devo caminhar

Minha senhora
Onde é que você mora
Venho da beira da praia
Quantas prendas que eu lhe trago
Pulseira, sandália, e saia
Sem saber como entregar

Quero chegar sem demora
Nessa cidade encantada
Dizei-me logo senhora
Que essa chegada me agrada (TORQUATO NETO, 2004, v.1, p. 113).

Na recepção crítica de “Minha Senhora” existe uma aproximação com a lírica trovadoresca, sugerida inicialmente por André L. de Lima Bueno (Bueno, 1987, p.125), que é levado a cabo mais sistematicamente pelo crítico Paulo Andrade (Andrade, 2002, p.97,98). Paulo Andrade estabelece uma analogia tanto em termos dos procedimentos usados na confecção da letra da melodia, o paralelismo sonoro, sintático e semântico dos versos, a métrica de tradição popular-ibérica presente na literatura de cordel nordestina que marca esta composição, quanto a respeito da figura da “Senhora” evocada pelo poeta, numa alusão direta ao tratamento às damas cortejadas nas cantigas trovadorescas. Mas o crítico vai além: ele afirma, numa polêmica com a interpretação de André Bueno, que a canção traz a presença feminina, a companheira, não como figura idealizada, conforme a tradição das cantigas de amor medievais, e sim como cúmplice do poeta nos caminhos da resistência. A canção surge, pois, como a busca da amada apartada num refúgio utópico – “a cidade encantada” - ao invés de uma lamentação amorosa, evidenciando, neste sentido, a temática da separação. Ora, o caminho escolhido para a análise da letra não nos parece ser o mais firme. De novo, nos deparamos com aquela ambigüidade própria até em certo sentido da visão romântica, entre a idéia de resistência frente à realidade e a de fuga da realidade, como vimos configurada em “A rua”. Melhor dizendo, tem mais consistência afirmar que o poeta aqui se evade do mundo atrás da amada, para “a cidade escondida” ou para “a cidade encantada”, do que nos dá mostra de uma atitude de verdadeira resistência. Aliás, a imagem da cidade, entendida ou não como refúgio do eu lírico, poderia ser vista como um dos motivos metonimicamente conectado as imagens presentes em “A rua”, na criação poética de Torquato Neto, que se desdobra ao longo das composições tropicalistas, como apontamos ao tratar da canção mencionada.

Em “Zabelê”, mais uma parceira com Gilberto Gil, temos uma canção de um lirismo romântico, que da mesma maneira que na canção anterior, tanto do ponto de vista da melodia como do texto poético. Cantada num dueto por Caetano Veloso e Gal Costa, que interpretam a canção de forma despojada, reforçando a atmosfera de intimidade e lirismo, dada pelos timbres semelhantes aos instrumentos no arranjo de “minha Senhora”, excetuando-se a presença do piano. A letra de “Zabelê” é apontada como “expressão rara e clara do sentimento, numa forma

clara que lembra as quadrinhas populares” (Bueno, 1987, p.126), sem traços da ironia ou da paródia que estarão vinculadas pouco tempo depois às composições do piauiense. De fato, Gilberto Gil, num depoimento ao programa Ensaio da Rede de TV Cultura, relata que a primeira estrofe da canção foi inspirada numa quadrinha popular nordestina. Neste sentido, a canção espelharia as inquietações produzidas pelo projeto de uma arte popular engajada que marca a época. Por último, também deparamos com uma alusão sutil ao tema da morte, que ganharia contornos mais acentuados em outras composições:

Minha sabiá
Vem me dizer por favor
O quanto eu devo amar
Pra nunca morrer de amor
(...)
Mas anda logo
Vem que a noite
Já não tarda a chegar (TORQUATO NETO, 2004, v.1, p.115).

A alusão à morte, encravada na temática da disjunção amorosa em “Zabelê”, tem mais realidade em “Lua Nova”, parceira com Edu Lobo. A primeira seqüência do refrão inicia com Edu Lobo dedilhando o violão e cantando a melodia lentamente, por duas vezes, de forma a dar expressão ao tema disjuntivo:

É lua nova
É noite derradeira
Vou passar a vida inteira
Esperando por você (Idem, idem, p. 104).

Com a desaceleração da melodia na seqüência seguinte, que se efetiva na atmosfera intimista traduzida pela presença do violão e da voz grave do músico, o caráter mais passional se afirma. Porém, no exato momento do texto poético se configuraria a alusão à morte - “Veio a noite e me cobriu” - o desenho melódico mais passional, disjuntivo, se altera. Acelera-se, introduzem-se timbres percussivos que desenham uma marchinha de carnaval, que perdura no retorno ao refrão da canção configurado no texto poético de abertura. Ou seja, o ritmo da marcha que cerca a despedida do eu lírico com uma atmosfera de quarta-feira de cinzas, faz perder então a conotação mais mórbida na metáfora:

Andei perdido
Nas veredas da saudade
Veio o dia, veio a tarde
Veio a noite e me cobriu
É lua nova
Nesta derradeira

Vou-me embora dentro dela
Perguntar por quem te viu.

A alusão à "vida perdida" do eu lírico só emerge plenamente em outra passagem da canção, em que se retoma no desenho melódico o perfil passional, bem como no arranjo que suprime a percussão, destaca a orquestração das cordas e, por fim, o dedilhado no violão de Edu Lobo:

Essa noite é que é meu dia
Essa lua é quem me guia
E você o meu amor
Vou pela estrada tão comprida
Quem me diz não ser perdida
Essa viagem em que eu vou.

Em outra parceria com Edu Lobo, "Pra dizer adeus", que se configuraria efetivamente no cancionário de Torquato Neto o marco zero deste lirismo da disjunção, do amor e morte. Canção emblemática neste sentido, como nos mostra a instigante análise a partir de uma abordagem semiótica feita por Anay Oliveira dos Anjos (2000). Percebe-se na gravação de 1967, com o próprio Edu Lobo e Maria Bethânia cantando num dueto, uma atmosfera distinta da gravação feita por Elis Regina, que Anay dos Anjos toma como referência de análise. A introdução simples e direta, com dois acordes antes da entrada de Bethânia, com uma vocalização limpa de ornatos, bem como o trio de instrumentos, violão, baixo e bateria, afastam o arranjo da canção da versão orquestrada de Elis Regina, e reforçam a identidade da canção com certo lirismo amoroso bossanovista. É um samba de andamento lento, música de "fossa". Ou, sendo mais preciso, "é um tipo exemplar de opção e desenvolvimento de um projeto composicional voltado para a passionalidade" (Anjos, 2000, p.143).

Adeus
Vou pra não voltar
E onde quer que eu vá
Sei que vou sozinho (TORQUATO NETO, 2004,v.1, p.105).

Nesta primeira seqüência "o desenho da execução vocal adquire a forma de frases descendentes até o momento da afirmação do "ir" do enunciador, o mais grave, como a decisão que passa a anunciar" (Anjos, 2000, p.145). Ou seja, o eu poético se despede da pessoa amada afirmando a sua solidão de forma absoluta, depois da sua separação. A conotação disjuntiva do tema narrado começa a ganhar outros contornos na seqüência seguinte:

Tão sozinho amor
Nem é bom pensar
Que eu não volto mais

Desse meu caminho

Descrevendo o desenho melódico diz Anay :

O segundo bloco logo na primeira fase, apresenta-se em forma de salto, o qual, por sua característica intensa, imprime tamanha velocidade à situação melódica, que inevitavelmente a expectativa do ouvinte, em sua gramática musical implícita recai num suceder de frase paulatinamente descendentes, num processo desaceleração (ANJOS, 2000, p. 145).

Aqui o salto intervalar no campo da tessitura e, no caso da gravação de Edu Lobo e Maria Bethânia, o aumento do volume e mesmo certa dramatização da cantora no verso “tão sozinha amor” acabam imantando o restante do texto poético de outro sentido, que não somente a separação amorosa. Conota discretamente um sentimento mórbido com maior intensidade do que o contato com a letra isolada sugeriria.

O eu poético que se despedira de seu amado “pra não voltar”, considerando que quem interpreta é a cantora em qualquer das gravações, configura na seqüência subsequente uma situação dramática, de novo em função da potência vocal, da altura e volume da voz de Bethânia, em que pede ao amado o “derradeiro” encontro de despedida. Associado a um processo de aceleração e intensificação melódicas, estabelece-se uma correspondência de sentido “entre o plano da expressão e o plano do conteúdo” (Idem, idem, p.146).

Ah,
Pena eu não saber
Como te contar
Que o amor foi tanto
E no entanto eu queria dizer

O sujeito enunciador confessa a sua incapacidade de verbalizar a intensidade do amor para o seu objeto de desejo. Segundo a autora:

Ao declarar seu infinito e “indizível” amor, atinge o mais agudo momento da tessitura melódica, cujo excesso de emoção e passionalidade tem de ser compensado. A melodia então imbrica mais uma vez na descendência, desta feita, tão intensa quanto a escalada. Tanto essa gradação em direção ao grave da melodia, quanto o uso, no discurso, do adversativo “no entanto” que inicia a descida, refletem a tentativa desesperada de encontro do sujeito com seu objeto (ANJOS, 2000, p.146).

O acoplamento da maior duração e da maior intensidade da melodia com o teor da expressão dos sentimentos de angústia e incapacidade do eu poético, somado as ocorrências de recursos poéticos representados pela rimas, aliterações e assonâncias garante um caráter mais verdadeiro, autêntico, aos sentimentos externados.

Na última seqüência, que acompanha o percurso melódico descendente, dado pelo final da anterior, ocorre um exemplo do procedimento de figurativização. São as pausas logo após o chamamento do amado, a expressão “vem”, que indicaria “o estado de disjunção característico da situação passional” (Idem, idem, p. 147). O canto desliza aí nos limites da fala, iluminando tanto as possibilidades de expressão de uma carga sentimental, bem como dos recursos poéticos presentes, alinhavados na própria organização espacial do poema, que reproduz em termos de versificação o traço de oralidade presente, as pausas da enunciação, realçando da mesma maneira determinadas correspondências fônicas. Neste sentido, a solicitação da última despedida do amado acaba por significar algo além do último encontro antes da separação definitiva. Sugere uma pulsão autodestrutiva, mórbida do eu poético.

Vem
Eu só sei dizer
Vem
Nem que seja só
Pra dizer adeus.

Na mesma perspectiva situa-se “Nenhuma Dor”, fruto da parceria com Caetano Veloso, de um lirismo simples e discreto, mais uma com nítido influxo da Bossa Nova, especialmente se tomarmos o timbre a vocalização de Gal Costa na execução da melodia.

Minha namorada tem segredos
Tem nos olhos mil brinquedos
De magoar o meu amor
Minha namorada muito amada
Não entende quase nada
Nunca vem de madrugada
Procurar por onde estou
É preciso ó doce namorada
Seguirmos firmes na estrada
Que leva a nenhuma dor
Minha doce e triste namorada
Minha amada idolatrada
Salve
Salve
O nosso amor (TORQUATO NETO, 2004,v.1, p.91).

A mesma aparente banalidade, quando a letra é tomada isoladamente, mas que se revela como uma composição profundamente expressiva, quando associada à melodia. Da mesma forma, há nela uma alusão sutil ao tema da morte quando o eu lírico exorta sua amada a seguir “na estrada/que leva a nenhuma dor”. Entretanto, outro aspecto, situado no texto poético, que nos chama mais a atenção. O procedimento de colagem, que se faz pela apropriação de um fragmento

do hino nacional, que aparece talvez pela primeira vez em uma letra de Torquato. A apropriação paródica de citações ou referências literárias, tradicionais do discurso ufanista corrente na cultura brasileira naquele momento histórico, vai se tornar prática cada vez mais constante nas suas criações a partir de 1967. Sob este ponto de vista, a passagem final de “Nenhuma Dor” salta aos olhos porque traz à tona de um dos processos estéticos correntes na carnavalização tropicalista, que veremos a seguir.

Tropicália, bananas ao vento

As canções criadas no momento de ebulição do Tropicalismo na música popular, entre 1967 e 1968, são centrais para a configuração da poética de Torquato Neto, repercutindo por toda a sua escritura posterior, como nos artigos e textos poéticos publicados na coluna *Geléia Geral* entre 1971 e 1972. “Ai de mim, Copacabana” (1967), “Domingou” (1967), “Marginália II” (1967), “Geléia Geral” (1968), “Mamãe, Coragem” (1968), “Coisa mais linda que existe” (1968), “Deus vos salve a casa santa” (1968) surgem como resultado de um intenso convívio do grupo baiano com algumas das figuras das vanguardas artísticas do final da década, em especial com os poetas concretos, os irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, a quem Torquato Neto e os outros “baihunos” devem um processo de atualização poética e de deglutição da antropofagia oswaldiana, de certa forma. Nelas se cristalizam uma série de temas obsessivos e figuras poéticas que serão referências na sua produção “literária”, durante sua militância contracultural, como já dissemos.

O estudo das canções tropicalistas deve tomar em consideração tanto seu caráter coletivo de produção no interior de um projeto de intervenção na música popular, bem como a feição pessoal do trabalho poético de Torquato Neto, que já começa delinear-se como vimos anteriormente. Ora, as canções presentes no disco-manifesto do Tropicalismo, *Panis et Circensis*, “Geléia Geral” e “Mamãe, coragem”, sintetizam plenamente os dois pólos a serem considerados inicialmente. Inserindo-se em uma obra-chave do Tropicalismo, ambas são composições que apresentam tanto o seu envolvimento completo com um projeto de revisão estética dos pressupostos da produção cultural da década, como dão margem à construção de uma poética pessoal.

Geléia Geral: Um poeta desfolha a bandeira

“Geléia Geral” pode ser considerada o interpretante do disco-manifesto *Tropicália ou panis et circensis*; ela é a matriz, paradigma da produção tropicalista que condensa a alegoria do

Brasil e a linguagem da mistura, paródica, carnavalesca, emblemática da mesma maneira que a canção “Tropicália” de Caetano Veloso. Resultado de mais uma parceria com Gilberto Gil, que desentranhou a melodia na letra da canção, que Torquato Lhe trouxera, segundo seu próprio depoimento citado alhures (Cf. Andrede, 2002 apud p. 49). Nela identificamos uma composição integrada ao caráter coletivo que então envolvia o movimento. Ao mesmo tempo em que encerra uma série de referências às outras canções do disco-manifesto, ou seja, “se representa a representação em grau máximo: ato de fazer música, referência ao contexto, música-tipo que se faz como desconstrução (de si, do referente, de outros textos)” (Favaretto. 1979. p.58), é a canção do disco em que desconstrói mais ostensivamente a ideologia nacionalista-ufanista. Segundo a análise de Celso Favaretto (1979), a justaposição do arcaico e do moderno, que estrutura a composição com um todo, condensa de certa maneira ou as referências espaço-temporais arcaicas presentes, por exemplo, em “Coração Materno” e em “Três caravelas”; ou às referências modernas como em “Parque Industrial” ou em “Baby”.

A canção principia num ritmo regional nordestino, de embolada. Desde a primeira seqüência, a guitarra e o baixo elétrico e a percussão colocam-se à frente da melodia, e o arranjo dos instrumentos de sopro, que vem num crescendo marcando também o andamento acelerado ou comentado a melodia, cercam a canção de certo clima grandiloqüente, comemorativo. Mas enquanto Gil canta, sua interpretação parece se revestir de uma intenção irônica, debochada, e não celebrativa. Parece transformar o discurso apologético sobre a natureza tropical, sobre o país, do poeta oficial, que “desfolha a bandeira”, em crítica da ideologia que a trata como símbolo da nacionalidade:

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 (TORQUATO NETO, 2004, v.1,
p.126,127,128)

O processo paródico que empreende a desconstrução ideológica está internalizado na própria estrutura da canção. A atmosfera da canção, que lhe veste uma roupagem grandiloqüente, o andamento rápido e o ritmo popular que evocam um estado de suposta conjunção, graças ao desenho melódico tematizante, se contrapõem à percepção do ouvinte quando Gil canta o

discurso poético de Torquato. Ao mesmo tempo em que o “poeta tradicional, cioso da rima e comprometido com a linguagem ufanista, verborrágica” (Vasconcelos, 1977, p.20), monta uma imagem paradisíaca sobre o Brasil, o personagem-poeta que canta desmonta-a, numa paródia ao discurso beletrista, pomposo-ufanista. Por exemplo, o terceiro verso da letra da canção “Resplandente, cadente, fagueira”, com suas homofonias e a enumeração triádica poderia representar um dos artifícios retóricos do poeta oficial em consonância com um discurso ideologicamente ufanista, e poeticamente romântico-acadêmico, que se coadunaria com a atmosfera da canção. Mas que, da maneira que Gil entoa, graças ao próprio perfil do desenho melódico e ao ritmo acelerado da canção, o verso ganha contornos de ironia e deboche. Ou seja, conota exatamente o oposto que a expectativa do ouvinte, com uma certa escuta das canções já sedimentada, tradicional, teria. Favaretto descreve muito bem esse fenômeno:

O tom de animação com que a música é cantada corresponde à empatia com o Brasil tropical e festivo, na versão do poeta oficial. Simultaneamente há empatia entre a alegria do cantor e a destruição do oficialismo, propondo-se, de modo carnavalesco, a alegria como “prova dos nove” como um modo crítico de prazer. Coexistem, portanto, as conotações de tropicalidade como imagem edênica e de invenção. (FAVARETTO, 1979, p. 74)

Com a seqüência do refrão, que se apresenta logo a seguir, tal ambigüidade de enunciação encontra uma correspondência formal em outro nível, quanto procedimento que estrutura a composição da letra, como nota Gilberto Vasconcellos (1977): a justaposição de termos relacionados ao universo tropical e ao universo urbano-industrial. Essa oposição entre elementos arcaicos e modernos representa de forma sintética tanto o procedimento estruturante da canção como um todo, letra e melodia, como a coexistência destes elementos díspares da cultura brasileira, o folclórico e a cultura de massa:

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

Ainda atentando para o plano do texto poético, percebemos que o processo paródico, que devora e carnaliza as referências do discurso poético, se insere na linha das paródias oswaldianas do primeiro modernismo:

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

As citações literárias que se inserem tradicionalmente na ideologia ufanista como símbolos da nacionalidade, por exemplo, nas hipérboles de exaltação patriótica que fazem referência à “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias - “Minha terra é onde o sol é mais limpo/ E Mangueira é onde o samba é mais puro” - , ou quando Torquato parodia um verso do Hino à Bandeira - “Salve o lindo pendão dos seus olhos” – são justapostas as citações literárias modernas, de Décio Pignatari - “geléia geral” - e de Oswald de Andrade - “A alegria é a prova dos nove”, “Brutalidade jardim”, “roteiro do sexto sentido” -, que se disseminam ao longo da letra. Neste sentido, somatória dessas referências encaminha-se em direção da desconstrução paródica do discurso poético ufanista.

Tal procedimento de carnavalização antropofágica se faz plenamente visível, atingindo o paroxismo, no *intermezzo* em que se dá o discurso sobre as “reliquias do Brasil”, graças à velocidade e variedade com que os elementos arcaicos e modernos desfilam. Evidencia-se o processo de construção da música enquanto uma colagem de fragmentos intercambiáveis, que traça uma espécie de inventário das indeterminações da cultura brasileira, a “geléia geral brasileira”. A colagem aqui se dá não tanto em termos de citações da tradição literária, mas em termos de apropriação de elementos da cultura popular, tão valorizada pelas vertentes da arte e música popular engajada da década de 1960, como em termos da cultura de massa, dos detritos da indústria cultural. O plano melódico da canção salienta esse processo de carnavalização, especialmente se atentarmos para o arranjo de Rogério Duprat, que promove a colagem de citações musicais, por exemplo, as passagens da ópera *O Guarany*, de Carlos Gomes, que incide quando na letra da canção se faz menção às “reliquias do Brasil”. E da canção *All the way*, de Frank Sinatra, exatamente após a citação explícita ao cantor norte-americano.

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 reliquias do Brasil:

Doce mulata malvada
Um LP de Sinatra
Maracujá, mês de abril
Santo barroco baiano
Superpoder de paisano
Formiplac e céu de anil
Três destaques da Portela
Carne-seca na janela
Alguém que chora por mim
Um carnaval de verdade
Hospitaleira amizade
Brutalidade jardim

“Geléia Geral” possibilita dimensionarmos como já dissemos aspectos únicos da poética de Torquato Neto da mesma forma que sua integração a um projeto coletivo de intervenção artística na música popular.

A canção integralmente se constitui por um processo de colagem de citações e referências, de devoração de matrizes culturais mais diversas. Ela exhibe um procedimento de composição que se afasta da elaboração das letras das canções anteriores, que comentamos no capítulo 3, dando sinais explícitos de uma *modernidade* até então não sugerida. Se tal característica não é exclusiva de Torquato, sendo visto em outras canções tropicalistas como, por exemplo, a seminal “Paisagem útil” de Caetano Veloso que segundo Marcos Napolitano (Napolitano, 2007.p.132) é a “primeira objetivação” desse procedimento, ela, no entanto, se tornaria um processo de composição que se espraiava por sua escritura poética como um todo, estando presente, por exemplo na feitura de alguns dos artigos e dos textos poéticos publicados na coluna *Geléia Geral* no início da década de 1970, bem como nas letras das canções criadas nesse mesmo período. Um dos seus textos poéticos publicados na coluna, “Marcha à revisão”, caberia como a ilustração cabal da importância dessa idéia. Composto de dois itens, o primeiro, um texto chamado “Colagem”, e o segundo, um conhecido poema intitulado “Cogito”. O que nos interessa verdadeiramente na nossa argumentação é “Colagem”, que reproduziremos integralmente:

1- COLAGEM

Quando eu a recito ou quando eu a escrevo, uma palavra – um mundo poluído – explode comigo e logo os estilhaços desse corpo arrebatado, retalhado em lascas de corte e fogo e morte (como napalm) espalham imprevisíveis significados ao redor de mim: informação. Informação: há

palavras que estão nos dicionários e outras que não estão e outras que eu posso inventar, inverter. Todas juntas e à minha disposição, aparentemente limpas, estão imundas e transformaram-se, tanto tempo, num amontoado de ciladas.

Uma palavra é mais do que uma palavra, além de uma cilada. Elas estão no mundo e portanto explodem, bombardeadas. Agora não se fala nada e tudo é transparente em cada forma; qualquer palavra é um gesto e em sua orla os pássaros de sempre cantam nos hospícios. No princípio era o *Verbo* e o apocalipse, aqui, será apenas uma espécie de caos no interior tenebroso da semântica. Salve-se quem puder.

As palavras inutilizadas são armas mortas e a linguagem de ontem impõe a ordem de hoje. A imagem do cogumelo atômico informa por inteiro seu próprio significado, suas ruínas, as palavras arrebatadas, os becos, as ciladas. Escrevo, leio, rasgo, toco fogo e vou ao cinema. Informação? Cuidado, amigo. Cuidado contigo, comigo. Imprevisíveis significados. Partir pra outra, partindo sempre. Uma palavra: Deus e o Diabo. (TORQUATO NETO, 2004, v.1, p.261,262)

O teor de “Colagem”, que explicita uma monstruosa desconfiança com a palavra, com as impurezas da linguagem, os seus significados imprevisíveis, pode ser visto como expressão da concepção poética romântica, autofágica, destrutiva, que questiona o estatuto da palavra poética, minando a possibilidade do discurso poético, traduzindo em termos formais o processo de auto imolação do poeta. Mas o que nos interessa está no plano da fatura do texto. Se cotejarmos a versão publicada na coluna com outra variante, mais extensa, perceberemos que o processo que estrutura o texto 1 é um procedimento de decupagem de fragmentos do suposto original também intitulado “Marcha à revisão” (Torquato Neto, 2004, v.1, p. 311), além da apropriação de versos do poema “Agora não se fala mais” ou, noutra versão, intitulado “literato cantabile” (Idem. idem, p.168 e 169). O estilhaçamento da palavra poética que espalha “imprevisíveis significados” corresponde no plano compositivo ao processo de fracionamento e colagem que o molda. Há, portanto, uma homologia formal entre a feitura do texto poético e o seu teor, explicitado no título dado ao item.

Outro bom exemplo, voltado para a análise das canções, é uma parceria com Jards Macalé, que já mencionamos no capítulo 2, “Lets play that”, lançada no LP *Jards Macalé*, de 1972. A letra da canção se apropria dos versos iniciais do antológico “Poema de sete faces” de Carlos Drummond de Andrade e de uma referência a uma suposta conversa de Torquato com Augusto de Campos, segundo o próprio Torquato. (Cf. Torquato Neto, 2004, v.2, p. 352, 353).

Voltando agora para a análise da canção “Geléia geral”, nos debruçaremos para alguns aspectos que apontam em direção da polêmica implícita da letra com os parâmetros da canção popular feita até a eclosão do Tropicalismo, cujo disco-manifesto do qual ela faz parte sintetiza, bem como ela mesma. Existem algumas indicações do diálogo desta com situações de época, que expõem o contexto da MPB na era dos Festivais – assim como a crítica paródica dos tropicalistas. No início do *intermezzo*, temos uma referência crítica de certa forma à cultura do espetáculo, à instituição dos festivais de música popular promovidos pela TV, de que se valia a canção de protesto. Ou ainda, quando ocorre a alusão à “Carolina”, que pode ser entendida ambigüamente como homenagem ou não a Chico Buarque e a sua canção.

O lado de dentro: a casa santa

Esta contraposição entre o arcaico e o moderno, a paródia e o embaralhamento das referências culturais que esvaziam, desconstrói certa visão ideológica sobre o Brasil, enfim, a carnavalização tropicalista que se condensa em “Geléia Geral” e se dispersa por todo o disco-manifesto se realiza também em outro nível, enquanto processo de espacialização. Como observa Celso Favaretto, há nas canções do disco um movimento de alternância entre abertura e fechamento, que lança a equivalência entre público e privado, urbano-industrial e familiar-provinciano, moderno e arcaico:

Na maior parte das músicas há alternância, quando não oposição, de espaço aberto e espaço fechado, inclusive um processo de abertura de espaços fechados. As “ações” ocorrem nas ruas, praças públicas, parques, que são lugares de passagem e mudanças rápidas; ou então, em interiores e exteriores (psicológicos ou ideológicos) – salas de jantar, quintais, corredores, portões, prateleiras, balcões. (...) De modo geral, nessas músicas o dado urbano equivale ao movimento de abertura, conotando a modernização da sociedade e a modernidade dos procedimentos tropicalistas. Este movimento de abertura/ fechamento do espaço, efetuado na carnavalização, é ambivalente, pois cada momento exige o outro para se completar (FAVARETTO, 1979, p. 62 e 63).

Ora, é este seria o foco inicial de nossa escuta de “Mamãe, coragem”, a outra canção de Torquato presente em *Tropicália ou panis et circencis*. Tomada como uma das referências metafóricas da trajetória inicial de Torquato Neto por Laura Beatriz de Almeida (Almeida, 2000), no êxodo do poeta da sua cidade natal, Teresina, é canção que se caracteriza por um indissociável apelo pessoal, biográfico. Vista ao primeiro olhar como uma despedida do poeta à vida interiorana, as ligações familiares e a figura materna, segundo André Bueno (Bueno, 1987, p.45) ela ganha significação quando percebida como alusão geral à ruptura com a família dos jovens da geração de 1960, graças à contraposição do “espaço urbano da cidade grande ao espaço doméstico de classe média” (Favaretto, 1979, p.69), como o faz Celso Favaretto.

A canção resulta do trabalho conjunto de Torquato e Caetano Veloso, com o maestro Rogério Duprat. Quem a interpreta é Nara Leão, que até meados da década seria encarada como uma das grandes figuras da resistência ao regime militar na música popular. Na introdução, o trompete em surdina repetindo seguidamente a mesma nota cria um efeito sonoro semelhante a uma sirene ou buzina, sugerindo uma paisagem urbana. Juntamente com esse efeito, as pancadas secas de madeira ecoam criando um efeito acústico de um ambiente fechado. Com a continuidade desse recurso percussivo praticamente por toda a canção, uma atmosfera claustrofóbica de abafamento, angustiante instaura-se, reforçada ainda com as repetidas batidas da guitarra que reiteram uma melodia truncada, que parece desenhar a melodia cantada por Nara, mas que não prossegue como seria natural, frustrando a expectativa na audição.

A atmosfera de clausura e a sensação de frustração que cerca “Mamãe, coragem” contradita de certa maneira com sua leitura como afirmação da aventura no espaço aberto do grande centro urbano, da experiência de certa modernidade, “de uma vida aberta, perigosa e mutável” (Idem, ibidem). De fato, textualmente o discurso do eu poético parece confirmar essa perspectiva na sua despedida. Porém o arranjo sugere uma conotação inversa, gerando uma situação ambígua: a letra afirma a ruptura, a saída do ambiente doméstico, familiar e provinciano, enquanto que a melodia, que parece não engatar e os efeitos acústicos na gravação apontam para o fechamento do eu poético nesse recinto, como que impedindo ou adiando constantemente seu rompimento:

Mamãe, mamãe não chore
A vida é assim mesmo

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

Mamãe, mamãe não chore
Pegue uns panos pra lavar
Leia um romance
Veja as contas do mercado
Pague as prestações
ser mãe
É desdobrar fibra por fibra
Os corações dos filhos
Seja feliz
Seja feliz
Mamãe, mamãe não chore
Eu quero eu posso eu fiz eu quis
Mamãe seja feliz

Mamãe, mamãe não chore
Não chore nunca mais não adianta
Eu tenho um beijo preso na garganta
Eu tenho jeito de quem não se espanta
(braço de ouro vale dez milhões)
Mamãe não chore, não tem jeito
Pegue uns panos pra lavar leia um romance
Leia “elzira, a morta-virgem”,
“o grande industrial”

Eu por aqui vou indo muito bem
De vez em quando brinco o carnaval
E vou vivendo assim: felicidade
Na cidade que eu plantei pra mim
E que não tem mais fim
Não tem mais fim
Não tem mais fim (TORQUATO NETO, 2004, v.1, p.95, 96)

Essa ambigüidade também repercute em outro nível, envolvendo o conteúdo do texto poético e a voz de Nara, com sua entoação despojada, discreta que nos lembra o jeito de cantar da Bossa-Nova, na quase ausência de expressão dramática ou de alterações no volume. No texto narra-se uma situação melodramática em que o enunciante, o(a) filho(a) distante consola em certo

sentido a mãe por sua ausência, por sua escolha irreversível abandonando à estabilidade suposta da família. Parece ser uma inversão carnavalesca dos papéis sociais esperados, em que o enunciador lança um lugar-comum da cultura popular (“a vida é assim mesmo”) e lista uma série de atividades cotidianas, domésticas destinadas à mãe (“Pegue uns panos pra lavar / Leia um romance/ Veja as contas do mercado/ Pague as prestações”), conforto em função do seu afastamento. No entanto, a irrupção discreta no texto poético de uma atitude paródica, semelhante aquela que vemos em “Geléia geral”, redimensiona essa cena de melodrama. O título, que é uma referência à peça *Mãe Coragem* de Bertold Brecht, se constitui a primeira dessas incursões. A celebrada paródia cruel de Coelho Neto, “Ser mãe é desdobrar fibra por fibra/ Os corações dos filhos”, é o outro momento. E crucial. A paródia aqui desconstrói o senso comum, que exalta o suposto sacrifício da maternidade, presentes no verso original. Carrega certo ressentimento edípico, que faz que a atitude do eu poético caracterizada inicialmente como consolo, demonstração de afeto do filho ausente se inverta, conotando impaciência, indisposição com a mãe chorosa. Daí o imperativo: “Seja feliz”; “Mamãe, mamãe não chore”. Tanto essa percepção da letra enquanto a narração de um melodrama doméstico provinciano, usual, ou no sentido contrário, como expressão do ressentimento quanto ao ambiente familiar são neutralizados na vocalização de Nara Leão, graças até o seu timbre de voz. Por outro lado, a atmosfera criada pelo arranjo de Duprat, como já dissemos, parece estar em consonância com a idéia de que “Mamãe, coragem” expressa uma mágoa represada e um angustiante sentimento de frustração.

Esta perspectiva de análise mais ampla da canção, que toma em questão o processo de espacialização pode ser muito mais profícua do que aparenta. Mais do que englobar os aspectos biográficos inegáveis em “Mamãe, Coragem” permite estabelecermos para a reflexão um fio de continuidade entre as outras composições de Torquato Neto deste momento, que estão fora da moldura do disco-manifesto. Na leitura crítica da poesia de Torquato, “Deus vos salve esta casa santa” é colocada por Laura Beatriz de Almeida (2000) ao lado de “Mamãe, coragem” como mais uma das alusões à despedida de Teresina, no *itinerário* do poeta, como um lugar idealizado de proteção e paz familiar (Almeida, 2000, p.56). Essa associação estabelecida pela crítica não é gratuita, e por diversos ângulos podemos aproveitá-la como uma das entradas para estendermos a

perspectiva de análise do processo de espacialização em outras canções de Torquato e seus parceiros:

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 a polícia
Que o perseguisse e ninguém achou

Ó deus vos salve esta casa santa
Onde a gente janta com nossos pais
Ò deus vos salve esta 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

Ó deus vos salve esta casa santa
Onde a gente janta com nossos pais
Ò deus vos salve esta mesa farta
Feijão verdura ternura e paz

Um trem de ferro sobre o colchão
A porta aberta pra 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

Ó deus vos salve esta casa santa
Onde a gente janta com nossos pais
Ò deus vos salve esta mesa farta
Feijão verdura ternura e paz (TORQUATO NETO, 2004, v.1, p.94).

“Deus vos salve a casa santa” registra outra vez o trabalho comum de Torquato, Caetano e Duprat. Foi gravada no disco *Nara Leão* pela cantora em 1968. Ela soa de maneira estranha, arcaica graças ao timbre predominante do cravo e instrumentos de sopro como a clarineta. Percebemos na letra da canção a configuração de um espaço fechado, um ambiente

familiar provinciano, tradicional que encontra no timbre dos instrumentos uma correlação exata. O eu poético que narra comporta-se enquanto uma instância externa. O “bom menino” que paradoxalmente se perde no ambiente doméstico entre a cozinha e a sala, procurado pela família e perseguido pela polícia é indubitavelmente uma imagem repressiva das relações familiares. O quadro de candura e harmonia familiar do refrão adquire então um caráter irônico, que, ao incluir o próprio narrador, remete-nos à figura de Torquato e a sua trajetória pessoal. Mas não no sentido que desenha Laura, do poeta que partiu louvando a Santa Casa, levando “... a ternura e a paz da Casa Santa, a falta do pai e a força mítica da mãe” (Almeida, 2000, p.54). Ao contrário, delineia um quadro repressivo da família, que se reitera a cada estrofe em que a tensão latente nas cenas familiares aflora. Ocupando uma posição análoga ao “bom menino” perdido temos “a filha da casa que passou da idade e não casou”, desestabilizando os valores tradicionais do universo familiar na terceira estrofe. E, por último, pelo mesmo mecanismo, na quinta estrofe em que se reverbera a latente tensão familiar, a sugestão de abandono, solidão e incomunicabilidade, numa sucessão de imagens que se associam a uma seqüência de planos cinematográficos, culminando numa tensão quase incestuosa em “a moça que olha em silêncio pro seu irmão”. Neste sentido, ao longo de toda a letra da canção, o poeta ironiza e dissecos os desencontros e a solidão da família, como percebeu André Bueno (Bueno, 1987, p.145).

Laura Beatriz, mesmo notando a ambigüidade das composições na leitura de ambas as letras, enfatiza uma percepção do ambiente doméstico, das relações familiares, e, principalmente da figura materna como positivas. Está claro que a autora faz isso com o intuito de tracejar metaforicamente o ponto de partida do itinerário poético de Torquato, a sua saída de Teresina. No entanto, é exatamente por isso que a autora perde de vista a especificidade das duas canções, e desconsidera que as articulações entre o texto poético e a linguagem musical desconstroem de maneira melancólica, ressentida a representação convencional da família e da figura da mãe. Neste sentido, não sustentam sua leitura confessional e ingênua. Por outro lado, o enfoque confessional dessas composições é inevitável. Elas permitem sua interpretação como ponto de partida do itinerário do poeta. Mas, ao invés de encontrarmos “a casa santa”, a figura mítica e positiva da Mãe e do Pai deparamos com seu contrário, muito mais próximo do relato de um de seus companheiros de viagem, Waly Salomão:

Ele, o santo guerreiro... (...) ...ele morria de medo de ser desaprovado aos olhos da mãe medusa tirana que atendia pela graça do nome bíblico de

Salomé e que semelhava em mais de um aspecto à mãe de Charles Enivrez-vous Baudelaire.

O temor fulminante de se constituir no Idiota da Família (SALOMÃO, 1993,p. 67).

O lado de fora: a rua

“Coisa mais linda que existe” e “Domingou”, musicadas por Gilberto Gil, estariam situadas dimetrialmente opostas às duas canções anteriores. Deslizariam do ambiente privado, familiar em direção do espaço público na cidade: a rua, as praças. A primeira foi gravada por Gal Costa no LP homônimo de 1969. Nela evidencia-se a continuidade do lirismo amoroso, romântico das primeiras composições poéticas de Torquato: o eu lírico coloca a relação amorosa, o encontro com a amada como condição da sua experiência do espaço urbano, segundo André Bueno (BUENO, 1987. p. 136). Do ponto de vista da música, “Coisa mais linda que existe” se afasta da matriz da MPB que presidia a concepção rítmica e melódica das canções anteriores. Possui a feição de um típico iê-iê-iê da Jovem Guarda. Gal Costa perfaz a melodia de maneira límpida, sem explorar nenhum artifício vocal ou o campo da tessitura. O arranjo dos metais em primeiro plano na gravação, cerca a canção de um tom celebrativo. É um bom exemplo do “gesto de assimilação” dos tropicalistas, bem como da efetiva ruptura do poeta com o ideário de canção popular anterior, especialmente se lembrarmos da ojeriza de Torquato Neto frente ao iê-iê-iê, declarada tantas vezes na coluna “Música Popular” pouco tempo antes:

Coisa linda neste mundo
É sair por um segundo
E te encontrar por aí
Pra fazer festa ou comício
Com você perto de mim
Na cidade em que me perco
Na praça em que me resolvo
Na noite da noite escura
É lindo ter junto ao corpo
Ternura de um corpo manso
Na noite da noite escura
Coisa linda neste mundo
É sair por um segundo

E te encontrar por aí
Pra fazer festa ou comício
Com você perto de mim
O apartamento, o jornal
O pensamento, a navalha
A sorte que o vento espalha
Essa alegria, o perigo
Eu quero tudo contigo
Com você perto de mim
Coisa linda neste mundo
É sair por um segundo
E te encontrar por aí
Pra fazer festa ou comício
A coisa mais linda que existe

É ter você perto de mim (TORQUATO NETO, 2004, v.1, p.129).

Ao deslizar perdido, como o *flaneur* de Baudelaire – “Na cidade em que me perco/ Na praça em que me resolvo” -, a vivência da intimidade se sobrepõe nessa experiência da modernidade na grande metrópole. Se, por um lado, a movimentação do eu poético se reduz à conjunção com o objeto do desejo, por outro lado, essa atitude poética de disponibilidade existencial (Hollanda, 1980, p.55), de indiferença ao percorrer o cenário urbano parece dissolver as distinções entre esfera pública e privada: “a noite da noite escura” tanto é o ensimesmamento do poeta, as suas perplexidades que o assombram, pulsão de morte – “O pensamento, a navalha” -, como o fechamento político do regime de 64.

Traçando um paralelo com “Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso, esta atitude de desengajamento do mundo parece ser a mesma:

eu tomo uma coca-cola
ela pensa em casamento
uma canção me consola
eu vou

por entre fotos e nomes
sem livros e sem fuzil
sem fome, sem telefone
no coração do Brasil (FRANCHETTI, 1981, p.44).

Se na letra de uma das canções inauguradoras do Tropicalismo temos o registro fragmentário da realidade urbana brasileira, em que “as descrições de problemas sociais e

políticos, nacionais ou internacionais, misturavam-se a índices da cotidianidade vivida por jovens da classe média...” (Favaretto, 1979, p.8), escapando daquela retórica engajada sobre a realidade nacional das canções de protesto, deparamos em “Coisa mais linda que existe” uma postura semelhante que nos traz a memória a chamada “esquerda festiva” do final da década: “E te encontrar por aí/ Pra fazer festa ou comício/ Com você perto de mim”.

Um posicionamento semelhante ocorre em “Domingou”, canção gravada por Gilberto Gil no LP *Gilberto Gil* de 1968, com a participação dos Mutantes. Entre imagens cotidianas da tarde de domingo na cidade do Rio de Janeiro e aspectos da realidade política interna ou externa, o eu poético que descreve o cenário da cidade, num rock com tinturas psicodélicas, convida seu amor para uma volta, como os namorados da cidade:

Tanta gente que vai e que vem
São três horas da tarde
É domingo
Vamos dar um passeio também ê ê
O bondinho viaja tão lento
Olha o tempo passando
Olha o tempo
É domingo outra vez
Domingou meu amor
É domingo outra vez
Domingou meu amor
É domingo outra vez
Domingou meu amor

É domingo outra vez
Domingou meu amor (TORQUATO NETO, 2004, v.1, p.122, 123).

Mas, diferentemente daquela disponibilidade propiciadora de uma perspectiva existencial liberta – “Eu quero tudo contigo” - em “Coisa mais linda que existe” ressalta-se agora uma percepção irônica da circularidade fechada do cotidiano, dada pelas quatro repetições dos dois versos finais que formam o refrão, que nos remetem indiretamente à ausência de horizonte histórico, utópico e ao cerceamento do espaço público enquanto espaço político, depois do golpe militar.

O quadro de abafamento da vida doméstica, provinciana de “Mamãe, Coragem” e de “Deus vos salve esta casa santa” e o paradoxal fechamento e/ou esvaziamento do âmbito público em “Coisa mais linda que existe” e “Domingou” insinuam a alegoria irônico-melancólica do país em “Marginália II”. Numa paródia do ato de contrição católico que reitera o procedimento alegórico presente em “Geléia Geral”, forjando uma visão antiufanista e antiparadisíaca do Brasil (e, por extensão, da América Latina) contrária ao otimismo da ideologia oficial, se entrelaça o particular e o histórico: a melancolia, a solidão e o desespero do poeta se confundem com a miséria, o subdesenvolvimento e a falta de perspectiva histórica da nação – “Aqui é o fim do mundo”.

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 é o fim do mundo
Aqui é o fim do mundo
Aqui é o fim do mundo (Idem. idem, p. 124, 125)

O tom irônico-debochado em que se enuncia à contrição-discurso sobre a condição do brasileiro e do seu país promove a carnavalização de instâncias, temas, expectativas que cria na canção uma representação, intercambiável, trágica e cínica do Brasil, amarga e irônica do eu poético.

A carnavalização opera simultaneamente no plano melódico e no plano do discurso poético. O ritmo regional nordestino contrapõe-se ao arranjo orquestral dos metais e dos instrumentos de corda, que pontualmente intervêm com grandiloquência operística, debochando do suposto discurso desesperado do poeta. Ao mesmo tempo o arranjo corrobora com a paródia do nacionalismo ufanista ao colar passagens do Hino da República antes das citações literárias românticas – “Entre cascatas, palmeiras / Araçás e bananeiras / Ao canto da juriti”. No próprio

discurso poético, em termos estilísticos, internaliza-se o mesmo processo. A métrica, que se alterna entre o redondilho maior e menor, a rima toante e a oralidade estão associadas à literatura de cordel como referências ao universo da cultura popular que se contrapõe ao moderno procedimento de colagem, que têm como matéria-prima tanto certa tradição literária escolar já mencionada, Gonçalves Dias, como a música popular, na apropriação da letra da canção de Braguinha.

Entretanto, diferentemente do que vemos em “Geléia Geral”, não deparamos aqui com as relíquias do Brasil, ou seja, um processo de construção mais explícita de imagens alegóricas por meio da justaposição entre os traços culturais regressivos e dados da modernidade. Ao contrário, a alegoria é centrada na perspectiva do eu que disserta sobre determinada realidade e que, concomitantemente, confessa a angústia e o desejo de morte num ato de contrição ambíguo. A aparente sinceridade, autenticidade, na confissão do enunciador, dado pelo procedimento de figurativização, “pela sutil intromissão da voz que fala no edifício melódico, imprimindo uma coloração emocional mais explícita” (Anjos, 2000, p.151) que aparece pela primeira vez no quinto verso – “Minha aflição” – e se reitera em outros que possuem uma disposição homóloga no perfil melódico da canção – “Negra solidão”, “Ao canto da juriti”, “E termina antes do fim.” – é relativizada pelo tom irônico, debochado em que o suposto ato de contrição se apresenta no canto. A entoação eufórica do discurso do eu poético, que neutraliza seu caráter de arrependimento, abre espaço para a construção da alegoria do Brasil por meio da paródia poética ao nativismo romântico de Gonçalves Dias, que sugere o enlaçamento da tragédia pessoal a “tragédia brasileira”:

Aqui, o Terceiro Mundo
Pede a bênção e vai dormir
Entre cascatas, palmeiras
Araçás 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 é o fim do mundo
Aqui é o fim do mundo
Aqui é o fim do mundo

A imagem edênica do país, associada a uma paisagem tropical exótica, ao mesmo tempo convencional de certo nacionalismo, se articula numa oposição ao desespero e o prenúncio da morte do eu poético. Neste jogo de contrastes e contraposições, subrepticamente, reverbera aqui uma outra visão convencional dos trópicos, oposta à concepção paradisíaca que é desmontada no processo antropofágico de construção desta representação do Brasil. O fim de mundo dos trópicos – alegoria do país – é o lugar da desagregação da civilização, do atraso histórico perpetuado indefinidamente na miséria e morte. O fim de mundo é *o fim do mundo*. Esta outra visão é, em certa medida, aquela que encontramos permeando uma das obras seminais da Tropicália, o filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha. No filme esta visão fatalista se articula tanto a um plano histórico, de crise do projeto político do populismo de esquerda, bem como se correlaciona com um plano mítico-ritual, uma sutil constante na estrutura narrativa desta obra bem como em outras do cineasta, a exemplo de *Deus e o Diabo na terra do sol*, que parece consignar a derrota histórica em 1964 a uma condição colonial congênita, atemporal – destino manifesto da nação (Xavier, 1993, p.54 a 63). Da mesma forma, encontramos na canção de Torquato Neto e Gilberto Gil disposta de uma outra maneira esta mesma dupla articulação, de um plano histórico e um plano religioso.

Minha terra tem palmeiras
Onde sopra o vento forte
Da fome, do medo e muito
Principalmente da morte
Olelê, lalá
A bomba explode lá fora
E agora, o que vou temer?
Oh, yes, nós temos banana
Até pra dar e vender
Olelê, lalá
Aqui é o fim do mundo
Aqui é o fim do mundo
Aqui é o fim do mundo

A imagem alegórica do Brasil de fins da década, que abarca o seu subdesenvolvimento e conjuntura política repressiva, vai além, pois se associa a compleição inexorável do poeta, a confissão da pulsão de morte que se constitui sua confissão dos pecados. Claro que este ato de contrição em “Marginália II”, mesmo quando relativizado pela paródia, pode ser ligado à expressão de uma religiosidade católica popular, que não é estranha à sensibilidade de Torquato, já que esta é parte integrante indissociável da cultura popular

nordestina sobre a qual se dirigiu inicialmente seu trabalho criativo. No entanto, a ironia sarcástica, cínica que encerra a canção, ao se referir ao contexto global da guerra fria e apropriar a letra da clássica canção de Braguinha como chave de ouro absurda das tensões internas e externas revela uma atitude cruel contra si próprio. Aliás, a colagem tem importância porque traz a introdução do inesperado, de um dado desagregador do perfil tematizante, na figurativização da expressão “Banana” na canção, “acompanhada da mudança da inflexão da voz e da isotopia gestual culturalmente associada à palavra” (Anjos, 2000, p.157): está relacionado ao gesto obsceno, símbolo fálico por excelência. Por outro lado, inegavelmente é expressão comum, corrente no horizonte de preocupações que formam a poética de Torquato naquela altura, eleita como símbolo da tropicalidade com toda carga de ambigüidade semântica que transparece desde os versos de “Geléia Geral: tropicália, bananas ao vento”; bem como no diálogo de 1968 com Rogério Duarte (Neto, 2004, v.1, p.61, 62); ou no roteiro do programa de televisão Vida, Paixão e Banana do Tropicalismo, em que o termo já toma sinomnicamente o lugar da morte no título (Idem. idem, p. 65 a 85). Indubitavelmente, este impulso iconoclasta, dessacralizador, parte essencial da atitude tropicalista, revela-se como escape de uma pulsão de morte, que se enraíza cada vez mais profundamente na poética de Torquato. E ainda se fará presente na produção textual e poética posterior, nas crônicas da coluna Geléia Geral, do início da década seguinte, ou nos textos confessionais, nos diários do poeta, volta e meia carregados de um sentimento angustiado de culpa.

Considerações finais

Procuramos ressaltar com este trabalho a importância da criação como compositor da música popular de Torquato Neto na constituição de sua poética. Para fazermos isto entabulamos um diálogo constante com as interpretações críticas correntes da sua obra poética, por meio da comparação entre a nossa *escuta* de algumas das canções criadas em parceria com Edu Lobo, Gilberto Gil, Caetano Veloso, etc. e as *leituras* críticas que as interpretavam quase sempre enquanto um texto poético.

Neste diálogo avaliamos melhor um processo de canonização do poeta numa certa tradição de ruptura. Conseguimos aferir de outra forma a idéia de que Torquato Neto era um “criador-representante da nova sensibilidade dos não especializados”, como afirmava Décio Pignatari (TORQUATO NETO, 1982, apud p.14). Torquato realmente operava sua criação poética por um processo intersemiótico, incorporando linguagens de diversas ordens por meio de um procedimento de colagem. No nosso estudo pudemos examinar mais detidamente esse processo, vê-lo se desdobrar por sobre toda a sua criação, e, ao mesmo tempo contextualizá-lo, apontando para a inserção do poeta não numa tradição de poesia de invenção, mas, no caso das canções, na tradição da música popular brasileira, consolidada exatamente no momento histórico em que despontava como poeta, que o piauiense na condição de membro afinado do coro dos tropicalistas, polemizava contra certa ordem estética e ideológica instituída.

Também neste diálogo delineamos certos motivos recorrentes nas canções que se espraiam por toda a sua poética, envolvendo-a. No caso, a temática do suicídio, da morte que se reveste de uma importância central na fundamentação da persona do “artista maldito” no discurso crítico sobre o poeta. De novo deparamos com uma situação ambígua, em que a visão de Torquato enquanto poeta maldito, louco e visionário, encontra fundamento nas canções. Simultaneamente, a consistência desse discurso crítico sobre o poeta, que parte de um olhar retrospectivo procurando legitimar a sua figuração como artista marginal, excêntrico, dissolve-se paulatinamente diante da imersão da sua produção como cancionista no quadro da música popular da época. O que não significaria a ausência de elementos de um certo romantismo em sua criação, que teriam talvez mais aspectos regressivos do que libertários.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Paulo. **Torquato Neto: uma poética de estilhaços**. São Paulo, Annablume/ Fapesp, 2002.
- ANJOS, Anay Oliveira dos. **A morte na obra de Torquato Neto: Uma análise semiótica**. Dissertação de Mestrado, USP, 2000.
- ALMEIDA, Laura Beatriz F. de. **Um poeta na medida do impossível (trajetória de Torquato Neto)**. Tese de Doutorado, USP, 2000.
- BEZERRA FILHO, Feliciano J. **A escritura de Torquato Neto**. Dissertação de Mestrado, Puc - SP, 1998.
- BUENO, André Luiz de Lima. **Pássaro de Fogo no Terceiro Mundo: O poeta Torquato Neto, Modernidade Romântica, Revolução Tropical e Linguagem da Margem**. Tese de Doutorado, UFRJ, 1987.
- COELHO, Frederico. "A formação de um tropicalista: um breve estudo sobre a coluna 'Música Popular', de Torquato Neto". In **Estudos Históricos**, nº 30, 2002. Disponível em www.cpdoc.fgv.br.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. "Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60)" In *Rev. Bras. Hist.* [online] 1998, vol. 18, no. 35, pp. 13-52.
- FAVARETTO, Celso. **Tropicália: Alegria, Alegria**. São Paulo, Kairós, 1979.
- FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo, Edusp, 1992.
- FAVARETTO, Celso. "Nos rastros da Tropicália" IN **Arte em Revista** nº 6 . Kairós, São Paulo, 1981.
- FRANCHETTI, Paulo E. A. e PECORA, Alcir Bernardez. **Caetano Veloso**. São Paulo, Abril Educação, 1981.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **26 poetas hoje**. Rio de Janeiro, Labor, 1976.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem**. São Paulo, Brasiliense, 1980.

MACHADO, Gláucia Vieira. **Por dentro e por fora: leitura do texto poético de Torquato Neto**. Dissertação de Mestrado. UFMG. 1994.

MACHADO, Duda. “Adolescente somava o delírio e a crítica” In **Jornal Folha de São Paulo**, domingo, 8 de novembro de 1992.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAPOLITANO, Marcos & VILLAÇA, Mariana Martins. “Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate” In *Rev. Bras. Hist.* [online] 1998, vol. 18, no. 35,

TORQUATO NETO, Torquato. **Torquatália: obra reunida de Torquato Neto – v. 1 do lado de dentro**. In PAULO ROBERTO, Pires (org.). Rio de Janeiro, Rocco, 2004.

TORQUATO NETO. **Torquatália: obra reunida de Torquato Neto – v. 2. Geléia Geral**. In PAULO ROBERTO, Pires (org.). Rio de Janeiro, Rocco, 2004.

NETO, Torquato. **Os últimos dias de Paupéria**. In DUARTE, Ana Maria S. de Araújo & SALOMÃO, Waly (orgs.). São Paulo, Max Limonad, 2ª edição, 1982.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro, Rocco, 1986.

SALOMÃO, Waly. **Armarinho de miudezas**. Salvador-Ba, Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.

Suplemento *Comunicação, Opinião*, de 31 de janeiro de 1971.

VASCONCELOS, Gilberto. **Música Popular, de olho na fresta**. Rio de Janeiro, Graal, 1977.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento - Cinema Novo, tropicalismo, Cinema Marginal**. São Paulo, Brasiliense, 1993.

WISNIK, José Miguel, **Folha de São Paulo. Mais!**, S. Paulo, 8 nov. 1992.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.

ALMEIDA, Laura B. F. de. **Um poeta na medida do impossível: trajetória de Torquato Neto**. Tese de Doutorado, USP, 2000.

ANDRADE, Oswald de. **Poesias reunidas**. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1978, 5ª edição (Obras completas, V. 7).

ANDRADE, Oswald de. **O rei da vela**. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1967.

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

ANJOS, Anay Oliveira dos. **A morte na obra de Torquato Neto: Uma análise semiótica**. Dissertação de Mestrado, USP, 2000.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1980, 8ª edição.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. São Paulo, Cultrix, 1971.

BENJAMIM, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo, Brasiliense, 1985.

BENJAMIM, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo, Brasiliense, 1984.

BETERRA FILHO, Feliciano José. **A escritura de Torquato Neto**. Dissertação de Mestrado. PUC-SP. 1998.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

BUENO, André Luiz de Lima. **Pássaro de fogo no terceiro milênio: o poeta Torquato Neto, modernidade romântica, revolução tropical e linguagem da margem**. Tese de Doutorado, UFRJ, Rio de Janeiro, 1987.

CACASO. “Tropicalismo: sua Estética, sua História.” IN **Não quero prosa**. Organização e seleção: ARÊAS, Vilma. Campinas, SP. Editora da Unicamp/ Rio de Janeiro, RJ. Editora da UFRJ. 1997

CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo. 34 Letras. 1997.

- CAMPOS, Augusto de. **Poesia 1949-1979**. São Paulo, Duas Cidades, 1979.
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo, Perspectiva, 1975, 3ª edição.
- CAMPOS, Haroldo de. **A operação do texto**. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem**. Petrópolis, Rio de Janeiro, Editora Vozes limitada, 1967.
- CAMPOS, Haroldo de. **Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974**. São Paulo, Perspectiva 1976.
- CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária**. 7ª ed., São Paulo, Ed. Nacional, 1985.
- CÂNDIDO, Antônio. "Literatura brasileira em 1972". IN **Arte em Revista** nº 1, São Paulo, Kairós, Jan-Março, 1979, p. 20 -26.
- COELHO, Frederico. "A formação de um tropicalista: m breve estudo da coluna 'Música Popular', de Torquato Neto" [online] **Estudos Históricos**, nº 30, 2002.
- DAGHLIAN, Carlos (org.). **Poesia e música**. São Paulo, Perspectiva, 1985.
- DANTAS, Vinícius. "A nova poesia brasileira e a poesia" IN **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, nº 16, dez.1986, p.40-53.
- DIAS-PINO, Wladimir. **Processo: Linguagem e Comunicação**. Petrópolis, RJ, Vozes, 1973, 2ª edição.
- DUARTE, Rogério. **Tropicaos**. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2003.
- FAVARETTO, Celso. "A música nos labirintos de Hélio Oiticica" In **Revista USP** nº4. São Paulo, Edusp, Dez-Jan-Fevereiro 1990.
- FAVARETTO, Celso. "Introdução" In **Arte em Revista** nº 5. Kairós, São Paulo, 1981.
- FAVARETTO, Celso. "Nos rastros da Tropicália" In **Arte em Revista** nº 6 . Kairós, São Paulo, 1981.
- FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo, Edusp, 1992.
- FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegoria, alegria**. São Paulo, Kairós, 1979.

FRANCHETTI, Paulo & PÉCORA, Alcyr. **Caetano Veloso: seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios.** São Paulo, Abril Educação, 1981.

FRANCHETTI, Paulo. **Alguns aspectos da teoria da poesia concreta.** Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1989.

FREITAS FILHO, Armando. "Poesia vírgula viva" In HOLLANDA, Heloísa Buarque de & GONÇALVES, Marcos A. **Anos 70: literatura.** Rio de Janeiro, Ed. Europa, 1979.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de & GONÇALVES, Marcos Augusto. **Anos 70: Literatura.** Rio de Janeiro, Ed. Europa, 1979.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **26 poetas hoje.** Rio de Janeiro, Labor, 1976.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem.** São Paulo, Brasiliense, 1980.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Poesia jovem: anos 70.** São Paulo, Ed. Abril Cultural, 1982.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação.** São Paulo, Cultrix, 1972.

KRUEL, K. **Torquato Neto ou a carne seca é servida: roteiro biográfico.** Teresina, 1992, Mimeografado.

LEVIN, Samuel R. **Estruturas lingüísticas em poesia.** São Paulo, Cultrix, 1975.

MACHADO, Gláucia Vieira. **Por dentro e por fora: leitura do texto poético de Torquato Neto.** Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, 1994.

MACIEL, Luis Carlos. **Nova consciência: jornalismo contracultural 1970-72.** Rio de Janeiro, Eldorado- Tijuca, 1973.

MELLER, Lauro Wanderley. **Sugar Cane Fields Forever: carnavalização, Sgt. Pepper's, Tropicalia.** Dissertação de Mestrado, UFSC, 1998.

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

MORAES, Dênis de. **A esquerda e o golpe de 64: vinte e cinco anos depois, as forças populares repensam seus mitos, sonhos e ilusões.** Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1989.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira.** São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

- NAPOLITANO, Marcos. **História e música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte, Autêntica, 2005, 2ª Ed.
- NAPOLITANO, Marcos & VILLAÇA, Mariana Martins. “Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate” In *In Rev. Bras. Hist.* [online] 1998, vol. 18, no. 35.
- OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro, Rocco, 1986.
- PAZ, Octávio. **Signos em rotação**. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- PERRONE, Charles. “Poesia concreta e tropicalismo.” IN **Revista USP** nº 4. São Paulo, Edusp, Dez-Jan-Fevereiro 1990.
- PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação**. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- PIGNATARI, Décio. **Informação. Linguagem. Comunicação**. São Paulo, Perspectiva, 1976, 6ª edição.
- PIGNATARI, Décio. **Poesia, pois é, Poesia e Poetc.** São Paulo, Brasiliense, 1986.
- PIRES, André Monteiro Guimarães Dias. **A ruptura do escorpião: ensaio sobre Torquato Neto e o mito de marginalidade**. São Paulo, Editorial Cone sul, 2000.
- POUND, Ezra. **Abc da literatura**. São Paulo, Editora Cultrix, sem data.
- POUND, Ezra. **A arte da poesia: ensaios escolhidos por Ezra Pound**. São Paulo, Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.
- SAILORMOON, Waly. **Me segura qu’eu vou dar um troço**. Rio de Janeiro, José Álvaro, 1972.
- SALOMÃO, Waly. **Armarinho de miudezas**. Salvador-Ba, Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.
- SALOMÃO, Waly. **Gigolô de Bibelôs**. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1983.
- SANTAELLA, Lúcia. **Convergências: poesia concreta e tropicalismo**. São Paulo, Nobel, 1996.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. Petrópolis, Vozes, 1978.
- SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”. In **Cultura e Política**. São Paulo, Paz e Terra, 2001.
- DA SILVA, Armando Sérgio. **Oficina: do teatro ao te-ato**. Editora Perspectiva, São Paulo, SP, 1981.

SIMON, Iumna Maria & DANTAS, Vinícius. "Poesia ruim, sociedade pior" IN **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, nº 12, p.48-61.

SIMON, Iumna Maria. "Esteticismo e participação" IN **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, no26, março 1990, p.120-140.

SKIDMORE, Thomas E. **Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964-1985**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988, 4ª Ed.

SUHAMY, Henry. **A poética**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1988.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia, Ateliê Editorial, 2004.

TATIT, Luiz. **O Cancionista**. São Paulo, Editora USP, 1996.

TORQUATO NETO. **Torquatália: obra reunida de Torquato Neto**. Organização PIRES, Paulo Roberto. Rio de Janeiro. Rocco. 2004, 2 V.

TORQUATO NETO. **Os últimos dias de Paupéria**. Org. Ana Maria S. de Araújo Duarte e Waly Salomão. São Paulo, Max Limonad, 1982, 2ª Ed.

VASCONCELOS, Gilberto. **Música popular, de olho na fresta**. Rio de Janeiro, Graal, 1977.

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

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

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

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história da música**. São Paulo, Companhia das Letras, 1989, 2ª Ed.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo, Brasiliense, 1993.

Artigos de jornal

MACHADO, Duda. "Adolescente somava o delírio e a crítica" IN **Jornal Folha de São Paulo**, domingo, 8 de novembro de 1992.

DUARTE, Rogério. “É Preciso Acabar de Vez com o Clichê” IN **Fogo Cerrado**, Edição Especial, 8ª Ed., Novembro de 1992.

TÁRIK DE SOUZA. “Torquato Neto: A Volta Do Anjo Torto” In **Jornal do Brasil**, de 09.11.82, página 1 B

WISNIK, José Miguel, **Folha de São Paulo. Mais!** , S. Paulo, 8 nov. 1992

Entrevistas

O Dia, Teresina, 18 de junho de 1972.

A Coruja, Faculdade de Filosofia do Piauí, de Teresina, maio de 1971.

Comunicação, **Opinião**, Teresina, 31 de janeiro de 1971.

Discografia

GAL COSTA. “Gal Costa”. Philips, 6328397, Rio de Janeiro, 1969 (reed. 1982).

GAL COSTA & CAETANO VELOSO. “Domingo”. Mercury Records, 838 555 2, São Paulo, 1967.

GILBERTO GIL. “Louvação”. Philips, R 765.005 L, Rio de Janeiro, 1967.

GILBERTO GIL. “Gilberto Gil ”. Fontana, 6488 147, Rio de Janeiro, 1968 (reed. 1982).

TORQUATO NETO. “Todo dia é dia D”. Dubas Música, 3259120003522, São Paulo, 2002.

TROPICÁLIA. “Tropicália ou panis et circensis”. Fontana, 6485 121, Rio de Janeiro, 1968 (reed. 1979).