

O poeta desfolha a bandeira: Literatura e resistência em Torquato Neto

Marcus Brasileiro
Utah State University

Existirmos. A que será que se destina?
Caetano Veloso

Introdução

Este trabalho investiga a resistência artística e existencial de Torquato Pereira de Araújo Neto (1944-1972) –um dos poetas da Tropicália—durante o período da Ditadura Militar (1964 - 1985). A discussão desenvolvida aqui será estruturada em três movimentos complementares: em um primeiro momento, é feita uma reconstituição do contexto sócio-político que envolvia o Brasil nas décadas de 60 e 70 do século XX. Esta parte levanta as informações relevantes no sentido de elaborar o quadro representativo das motivações históricas para o surgimento no Brasil daquilo que se convencionou chamar de “arte engajada”. Em um segundo momento, contextualiza-se o debate em torno da produção cultural da época, enfatizando o papel da Tropicália dentro desse contexto. O interesse principal desta parte do trabalho é demarcar historicamente o gesto discursivo executado pelos tropicalistas, na medida em que este movimento surgiu como resposta a uma ordem estético-cultural vigente, determinante de práticas às quais a Tropicália irá se contrapor. No terceiro, e último momento, a partir da análise de alguns poemas do espólio literário de Torquato Neto (*Marginália II*, *Geléia Geral*, *Cogito*), discute-se o lugar deste poeta dentro do movimento tropicalista. A trajetória de Torquato Neto é reconstituída de duas formas: a) por meio da discussão da dimensão “social” da sua obra; b) por meio da discussão dos poemas relacionados ao dilema do sujeito inserido numa sociedade pós-industrial, em busca de uma linguagem que expresse as suas buscas de sentido, bem como a angústia de dispor apenas de sentidos transitórios. Como na letra da canção de Caetano Veloso colocada como epígrafe deste trabalho, Torquato Neto dramatiza, em sua obra e em sua vida, o peso da pergunta inicial: *Existimos. A que será que se destina?*

Cultura e contexto autoritário

Nos anos que se seguiram a eleição de Jânio Quadros em 1960 até ameados de 1967, o tom do discurso sobre a cultura brasileira girava em torno da ideia de que ela deveria estar a serviço da revolução/transformação da sociedade. Arte e política, nesse sentido, não deveriam apresentar uma fronteira muito nítida, ao contrário: esperava-se que essas duas dimensões das práticas culturais se unissem em função de ideais comuns. Segundo Marcos Napolitano (2004), iniciava-se um processo muito lento de implementação das chamadas Reformas de Base que, em outras palavras, caracterizavam-se como as ações de melhoramento da infraestrutura do país e de busca de equidade social. Havia, portanto, uma necessidade de criar os mecanismos para se colocar a cultura à serviço da transformação que se buscava implementar na sociedade brasileira.

Com a intenção de aliar arte e política nasceram os CPCs-Centros Populares de Cultura cujo projeto político/cultural organizava-se em torno da tentativa de consolidação de uma cultura nacional –e nacionalista—, de acento esquerdista. Tais centros, formados basicamente por estudantes universitários e artistas, advogavam a valorização do nacional-popular. Napolitano (2004), a partir da leitura do texto-manifesto do CPC, conclui que o projeto do CPC visava mostrar ao jovem artista engajado que ele poderia “optar por seu povo”, mesmo pertencendo a uma classe privilegiada.² O

pressuposto expresso no texto do manifesto é de que, a partir da aliança entre talento e formação política, o artista poderia construir a “autêntica cultura nacional”. A tarefa principal do artista seria a produção de artefatos culturais que estimulassem a conscientização da população, em prol da emancipação da nação, na sua luta constante contra os “usurpadores nacionais e internacionais” (Napolitano 39).

A promoção da emancipação nacional, tarefa principal do artista engajado, deveria acontecer, do ponto de vista estético, a partir de uma espécie de “conversão” do artista aos novos valores e procedimentos que deveriam informar a sua produção. As exigências postas aos artistas impunham a necessidade de sacrifício do deleite estético e da expressão pessoal – todos atributos muito caros a Torquato Neto—em função da transformação da obra de arte em instrumento de uma pedagogia política das massas. Implicitamente expresso no texto do manifesto do CPC, argumenta Napolitano, há a aceitação da ideia de que a cultura nacional-popular produzida pelos centros seja superior - do ponto de vista formal –em relação à cultura dita popular, produzida pelas indústrias culturais. Entretanto, o manifesto defende a posição de que a obra de arte deveria ser principalmente veículo ideológico, não apenas objeto estético. Colocada dentro do devido contexto sócio-histórico, tal posicionamento está alinhado ideologicamente às preocupações do que passou a se chamar no Brasil de Esquerda Nacionalista, que tentava implementar a percepção de que os procedimentos da criação artística deveriam buscar “inspiração nas regras, modelos e símbolos das classes populares, portadoras inconscientes da expressão nacional” (Napolitano 39).

Nesta discussão entre a valorização da arte como forma e como conteúdo estabelece-se o dilema da comunicação artística. Segundo defensores da arte engajada (CPC), é papel da arte facilitar a comunicação com as massas, mesmo com prejuízo da expressão artística. A intenção seria, portanto, fazer da arte uma estratégia que pudesse abrir “canais de mobilização” que não passassem necessariamente pela dimensão racional, pelo convencimento da razoabilidade de argumentos lógicos, mas pela dimensão emocional da experiência. A prática artística seria uma das estratégias para atingir tal objetivo. Nesse sentido, seriam três os procedimentos básicos que deveriam ser lançados pelo artista engajado: 1) adaptação à fala do povo; 2) submissão aos imperativos ideológicos populares; 3) entendimento da linguagem como meio, não como fim (Napolitano 39).

Em seu ensaio “Tropicália, Couterculture, and the Diasporic Imagination in Brazil”, Christopher Dunn (2001) levanta uma questão importante que ajuda a compreender a natureza da intervenção política que a Tropicália estava interessada em realizar, em conflito direto com esta “cartilha” do CPC. Dunn afirma que, devido a assimetria da distribuição do capital econômico e cultural no mundo, uma música que fosse estilística e discursivamente afirmadora do local e do nacional, talvez, de fato, pudesse promover solidariedade e fomentar atitudes de mudanças sociais e políticas. Entretanto, continua Dunn, tais práticas musicais não são “por definição” mais eficazes do que aquelas informadas por culturas exógenas ou transnacionais. Dessa forma, a apropriação de formas exógenas talvez sirva como marca de distinção de classe e de um cosmopolitismo presunçoso, mas também pode servir “to critique reified or prescriptive traditions and identities that artists and audiences may regard as culturally and politically confining” (Dunn 73). Esta crítica às formas reificadas da cultura a que se refere Dunn será uma das principais características dos artistas interessados em renovar a cultura brasileira à partir de gestos iconoclastas e vanguardistas. A Tropicália se transformará em um marco estético-político importante neste contexto.

A resistência cultural da Tropicália

Torquato Neto foi um dos membros do “movimento” cultural denominado de Tropicália, ocorrido durante um dos períodos mais conturbados da história recente do Brasil.³ A Tropicália como movimento cultural tem seus primórdios em meados de 1967, mas a sua “explosão” e reconhecimento

público aconteceu em 1968. Dois eventos fundamentais marcaram este reconhecimento: o festival de música popular brasileira da TV Record –no qual foram apresentadas as músicas *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso e *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil. O outro evento foi o texto publicado por Nelson Motta no jornal *Última Hora*, intitulado “Cruzada Tropicalista”, texto que começou a fazer a sistematização teórica do movimento.

É importante também assinalar que a Tropicália teve diversas ramificações em outras manifestações artísticas. No teatro, por exemplo, através do grupo Oficina, foram encenadas as peças “O rei da vela” (1967) e “Roda viva” (1968). No cinema, a partir da radicalização crítica do Cinema Novo, cujo principal exemplo seria “Terra em transe” (1967). Nas artes plásticas, o seu principal representante foi Hélio Oiticica. Aliás, a Tropicália tem um “débito” enorme com Oiticica, na medida em que suas obras, bem como os textos que escrevera para justificá-las, materializaram a estética tropicalista. Seria interessante trazer para este texto a voz do próprio Oiticica sobre a questão:

Tropicália é um labirinto fechado, sem caminhos alternativos para a saída. Quando você entra nele não há teto, nos espaços que o espectador circula há elementos táteis. Na medida em que você vai avançando, os sons que você ouve vindos de fora (vozes e todos os tipos de sons) se revelam como tendo sua origem num receptor de televisão que está colocado ali perto. É extraordinária a percepção das imagens que se tem [...]. Eu criei um tipo de cena tropical, com plantas, areias, cascalhos. O problema da imagem é colocado aqui objetivamente –mas desde que é um problema universal, eu também propus este problema num contexto que é tipicamente nacional, tropical e brasileiro. Eu quis acentuar a nova linguagem com elementos brasileiros, numa tentativa extremamente ambiciosa em criar uma linguagem que poderia ser nossa, característica nossa, na qual poderíamos nos colocar contra uma imagética internacional.⁴

Para Napolitano (2004), o que não fica explicitamente colocado nesta fala de Oiticica é que a Tropicália, do ponto de vista ideológico, é também uma crise do programa estético da arte engajada, valorizada pela esquerda nacionalista. Não é possível perceber nesta passagem, portanto, o binarismo ideológico presente na cultura brasileira daquele momento. Por um lado, tinha-se uma “esquerda nacionalista” atuando na promoção das ideias de que o Brasil deveria unir-se em função da superação histórica dos seus “males de origem” –subdesenvolvimento econômico, dependência cultural, et cetera. De outro lado, tinha-se os tropicalistas, descrentes de um nacionalismo ingênuo e/ou arrogante, buscando expor e assumir todos os elementos e “reliquias” –como será discutido mais adiante na análise da letra da canção *Geléia Geral*—que faziam parte do complexo caldeirão de paradoxos culturais da sociedade brasileira. No contexto da cultura letrada brasileira, tal gesto estético-discursivo já tinha sido executado pelos modernistas de 1922 mas que na Tropicália ganha as cores e o tom do momento político dos anos 60 e 70.

É importante também registrar aqui as oposições ideológicas que se criaram em relação à Tropicália. Entre as mais célebres está a de Roberto Schwarz, em seu artigo “Cultura e política: 1964-69”, publicado originalmente no volume de ensaios “O pai de família e outros estudos” (1978). A Tropicália, argumenta Schwarz, ao construir uma imagem do Brasil pautada no absurdo, revelaria uma postura petrificada, assíncrona e não levaria em consideração o fator do desenvolvimento desigual do capitalismo pelo mundo e suas implicações culturais (Andrade 61). O Tropicalismo, continuamos ainda na tese de Schwarz, justapondo as contradições da sociedade brasileira, fixaria o destino do país, perderia de vista o devir histórico, descartando, assim, a possibilidade de mudança social. Na medida em que não percebe tais possibilidades, a Tropicália condenaria o país a viver o subdesenvolvimento como um mal eterno. A principal crítica que Schwarz tece ao Tropicalismo está relacionada à incapacidade que teria o movimento de sugerir que os contrastes do capitalismo brasileiro eram historicamente determinados e superáveis.

Como era de se esperar, houve reações à interpretação de Schwarz. Paulo Andrade nos chama atenção para o fato de que Heloísa Buarque de Holanda, em seu já clássico trabalho *Impressões de Viagens: CPC, Vanguarda e Desbunde* (1980), apontou a resposta irônica e bem humorada de Caetano Veloso, no disco “Muito” (1978), ao ensaio de Schwarz (Andrade 62):

[...]
 Absurdo
 O Brasil pode ser um absurdo
 Até aí tudo bem, nada mal...

 Pode ser um absurdo
 Mas ele não é surdo
 O Brasil tem um ouvido musical
 Que não é normal
 [...]

Outra contribuição, segundo Andrade, para a iluminação de tão controvertido debate está articulada na voz do poeta Waly Salomão, e mostra que este, valendo-se de uma escrita igualmente provocativa, também defende os tropicalistas das acusações de destruidores da razão. Waly Salomão (2005) ressalta que o Tropicalismo colaborou para devastar a racionalidade do pensamento linear e, em contrapartida, “privilegiou um pensamento, uma sensibilidade, um discurso, um comportamento que tendia para o mosaico, encruzilhada de sugestões, interconexões”. A forma estilizada de ver o mundo da Tropicália “só não faz sentido para uma racionalidade encolhida no seu leito de Procusto, que guilhotina fora o que não cabe em seu entendimento” (41).⁵

De acordo com seus admiradores, a Tropicália provocou um deslocamento estratégico da contestação política dentro do espaço cultural e artístico. Conscientes do substrato ideológico que subjaz em todo discurso, os artistas do movimento viam com desconfiança qualquer modelo político ou cultural proposto como capaz de superar, de forma unilateral e autoritária, a exploração do homem pelo homem. Com esse procedimento, os tropicalistas levaram para o cenário cultural e político dos anos 60 um outro elemento fundamental: a própria linguagem. O desvio de uma linguagem linear, comunicativa e de teor educativo, para um performance debochada, crítica e irônica teve a sua fundação no comportamento rebelde e desconstrutivo da geração dos anos 60. A ação *pela/na* linguagem deu o tom estético e discursivo da Tropicália. Torquato Neto levou ao extremo esse preceito estético e escreveu *com/no* próprio corpo a sua obra.

A escrita como resistência

Torquato Neto, filho do promotor público Hélio Rocha Nunes e da professora primária Maria Salomé da Cunha Araújo, nasceu em 9 de novembro de 1944, em Teresina-Piauí. Torquato Neto deixou o Piauí no início dos anos 60 aos 15 anos de idade, após ter sido expulso do Colégio João XIII (um dos mais tradicionais na época), em Teresina, por “suas travessuras de adolescente” (Andrade 21). Foi durante seus estudos no Colégio dos Irmãos Maristas, em Salvador, que Torquato Neto conheceu artistas importantes, que viriam a formar o movimento tropicalista: Caetano Veloso, Capinam e Gilberto Gil.

A obra de Torquato Neto revela uma síntese de tendências díspares, por isso mesmo a dificuldade de identificar uma matriz estética. A pluralidade de temas e estilos é uma das características fundamentais do poeta. À partir dessa pluralidade imanente na superfície da sua obra, é possível vislumbrar o drama da fragmentação do sujeito lírico e a transformação da palavra em instrumento de

resistência. Tal resistência retoma o arquétipo do herói rebelde e sua performatividade expõe um sujeito na contramão dos valores de seu tempo (Andrade 87).

A inquietação de Torquato Neto alternou uma ativa militância, como intelectual de espírito rebelde que lutava pelo não-conformismo, com momentos de crise existencial. Crise que ao se agravar fragilizou o poeta, aumentando suas inseguranças em meio ao recrudescimento do regime militar pós-68. Neste momento, vale a pena retomar o depoimento de outro poeta, que expressou de forma precisa a sua percepção de amigo íntimo sobre as inquietudes políticas, estéticas e existenciais de Torquato Neto:

Ser feliz é ser capaz de olhar para si mesmo sem medo. O medo exclui a felicidade e inclui a melancolia. O doce moço pálido. Doce? Escorpião sobre si mesmo. Escorpião encravado em si mesmo. O doce moço tímido-audaz morre soterrado em suas perplexidades mas seus recados, bilhetes não constituem nota de culpa para ninguém. A vida do moço estava contida num vaso delicado que se partiu, eis tudo: a morte não é vingança. Nos momentos de demiurgia verbal, ele dizia ser o poeta mãe de todas as artes e manhas. Assim seria crível uma criatura feita de uma substância tão espantada que foi suicidado pela mediocridade entoante do “Pra frente Brasil”? (Salomão 2005, 60)

Se enveredarmos para a dimensão da obra de Torquato Neto que representa o dilema do sujeito na sociedade pós-industrial, identificaremos como um dos principais fios temáticos a melancolia mas não necessariamente no mesmo tom do poetas românticos do século XVIII. Em Torquato Neto tais sentimentos aparecem mesclados com uma boa dose de ironia e sarcasmo, ingredientes fundamentais da “receita” estética tropicalista. Nas letras de suas canções transparece o desencanto em relação ao país, mas também em relação à própria condição humana. Durante o período do movimento tropicalista, cujo clima de festa e euforia relativizava seu aspecto niilista, Torquato Neto ainda respondeu com certo “bom humor” aos dilemas da vida. Entretanto, em seus textos pós-tropicalistas, percebe-se a acentuação negativa e desesperançosa em relação à vida.

Para Andrade, no período da explosão da Tropicália, Torquato Neto foi um dos principais articuladores e, em termos “teóricos”, um dos mais empolgados. Tomando a frente das discussões sobre a revisão da cultura nacional, Torquato Neto e os demais tropicalistas demonstraram como absolviavam, de modo crítico, informações culturais advindas de diversas origens, da cultura pop americana, da comunicação de massas, da música erudita, a fim de empreender uma discussão sobre a ideologia nacionalista e, ao mesmo tempo, enfatizar o caráter de dependência do Brasil e o seu lado arcaico, terceiro-mundista. O exemplo mais cabal dessa discussão pode ser encontrado na letra de *Marginália II* (1967), que Torquato Neto fez em parceria com Gilberto Gil:⁶

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

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

[...]

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

O gesto enunciativo neste poema é o da confissão. E como toda confissão, tem-se a contrapartida discursiva, ou seja, a constituição de elementos motivadores dessa enunciação: a noção de culpa, de cometimento de um suposto pecado, a revelação de um segredo, a busca da obtenção do perdão. Obviamente, esse processo enunciativo está organizado em torno da idéia de aflição, da suposição de que a não confissão desse “segredo”, a não eliminação dessa “culpa”, geraria ainda mais ansiedade. A pergunta necessária que vem logo depois a essas considerações preliminares é a seguinte: Por que então este sujeito poético traz essa culpa? Por que a necessidade da confissão? É possível perceber que esta voz poética em confissão se identifica a partir de um adjetivo pátrio: “*Eu, brasileiro, confesso*”. Temos aqui não um sujeito enunciador qualquer; o que ouvimos é a voz de um sujeito estruturado em torno de sua identidade nacional. O que significa, portanto, para esta voz poética ser brasileiro?

É interessante perceber também que a metáfora “tropical melancolia” (da tristeza no espaço paradisíaco, da tristeza na alegria) é um símbolo bastante recorrente na produção cultural brasileira. Se levarmos em consideração algumas das letras mais populares do samba moderno carioca, a percepção de que, apesar de sua estrutura formal e rítmica ser bastante alegre e festiva, na sua conformação temática revela-se uma atitude lírica de tristeza, de melancolia, de nostalgia. O mesmo fenômeno, resguardadas as diferenças, poder ser percebido também em algumas das letras da Bossa Nova.

Neste poema, especificamente, retoma-se a mesma formação discursiva que faz do brasileiro um sujeito da expressão do cantar com tristeza, do viver apesar das dificuldades (Chico Buarque, em “Apesar de você, amanhã há de ser, outro dia...), do “é melhor ser alegre que ser triste” faz-se eco aqui a toda uma tradição lírica da poesia (que remonta aos primeiros Românticos) e da canção produzida no Brasil. No caso específico da Tropicália, apesar do tom festivo que se imprime às obras produzidas sob esta corrente estética, é possível perceber a articulação da melancolia como uma espécie de rio subterrâneo a correr silenciosamente, fenômeno principalmente visível na obra de Torquato Neto.

A vertente mais radical de crítica aos dilemas do século XX deu origem a uma postura de desconstrução da metafísica ocidental. Nos seus gestos mais vanguardistas, esta desconstrução deslocou valores, desconstruiu alguns edifícios simbólicos que constituíam algumas subjetividades. O que foi posto no lugar dos valores da tradição não necessariamente se manifestavam de modo transparente e acessível para os próprios sujeitos. Daí a aparente desorganização do sentido e da ação na contemporaneidade. Alguns críticos - como Boaventura de Souza Santos (2000) – afirmam que a crise da modernidade tardia (ou pós-modernidade, como querem alguns) é uma crise de ação. O sujeito encontra-se catatônico, inerte diante da impossibilidade de se constituir como um ser, na medida em que essa constituição ontológica passaria, na modernidade, pela iniciativa individual em busca, se não mais dos valores da tradição (a qual ele não mais respeita como um fiel acrítico), pelo menos por algo que possa lhe dar alguma razão para viver. Em Torquato Neto, a objetivação de um motivo para viver

vai se deteriorando, na medida em que as sínteses provisórias, necessárias à composição ontológica desses objetos de desejo, tornam-se fragmentadas, perdendo, assim, a força de criadora de vínculo entre o sujeito e a vida. É possível ver em Torquato Neto esse desvio na rota do indivíduo, que inicia-se dentro de uma forma de expressão engajada com o outro, fazendo de sua palavra um elo entre o Eu e o Outro; e que depois, isolado em seu próprio mundo de descrença e desesperança, abandona a luta —deixa o barco da vida—perde-se para poder se encontrar em outros termos.

Em *Marginália II* ainda encontramos um sujeito em processo de compreensão crítica da realidade. Este processo doloroso de auto-análise gera também uma certa melancolia e uma certa tristeza de se perceber na incompletude, na imperfeição —narciso ferido, “*que acha feio o que não é espelho*”—mas a motivação da análise crítica ainda é a confiança da interferência positiva na realidade, ainda é a crença na ruptura do silêncio e da repressão.

Esse ser brasileiro que se confessa no poema, obviamente está localizado num espaço e num tempo específicos. O que encontramos como sinais de uma localização espacial desse sujeito são expressões que focalizam o espaço com cores negativas. O olho que vê e descreve esse espaço, filtrado pela lente de uma razão crítica, não faz concessão ao romantismo de um nacionalismo arraigado:

[...] Aqui é o fim do mundo [...]

[...] Aqui, o Terceiro Mundo
Pede a bênção e vai dormir [...]

[...] Aqui, meu pânico e glória
Aqui, meu laço e cadeia [...]

A repetição do advérbio localizador de espaço e sua breve descrição articulam a representação da situação geo-política dos Estados Nacionais, usando uma linguagem da época, subdesenvolvidos. Os termos ‘Terceiro Mundo’, ‘países subdesenvolvidos’ serviam como princípio de economia, na medida em que ajudavam a identificar regiões do planeta com características sócio-econômicas semelhantes. Entretanto, do ponto de vista discursivo, tais rótulos deixaram marcas na auto-imagem dos sujeitos pertencentes a regiões identificadas desta forma. É como se tais sujeitos tivessem sido interpelados por uma voz ‘demiúrgica’, que os definiria e os qualificaria a partir de critérios exteriores a eles mesmos. O critério que qualifica este sujeito como subdesenvolvido é construído em relação a um suposto estágio de desenvolvimento, constituído como positivo, na medida em que é qualificado também como característico de um Primeiro Mundo.

Constituída nesta dialética pós-colonial, este sujeito parece não ter muitas opções a não ser se rebelar contra a sua própria situação, ou assumir, de forma sarcástica e irônica qualquer enunciação que tente constitui-lo de uma perspectiva exógena. Neste poema, a voz que se percebe nesta dinâmica identitária parece consciente do modo como fora constituída como sujeito. Ela se apresenta em processo de auto-crítica, em busca de uma percepção de si mesmo e do Outro que se baseie em critérios que levem em consideração o direito à diferença. Não apenas falar dessas questões, mas repeti-las no refrão da música, parece ser uma tentativa de ‘exorcizar’ uma possível auto-imagem negativa assimilada inconscientemente pelo sujeito.

Uma outra obra fundamental produzida por Torquato Neto foi *Geléia Geral*, uma espécie de profissão de fé do movimento tropicalista —juntamente, é claro, com a canção “Tropicália”, de Caetano Veloso. Este poema discute as contradições da cultura brasileira, marcadas, no plano textual, a partir da ruptura com a estrutura sintagmática do poema. A linha de conexão entre as palavras não é de todo modo rompida, mas enfraquecida. A reconstrução de um sentido só será possível a partir da compreensão do todo do poema:

Um poeta desfolha a bandeira e a manhã tropical se inicia
 Resplandente, cadente, fagueira num calor girassol com alegria
 Na geléia geral brasileira que o *Jornal do Brasil* anuncia
 Ê, bumba-yê-yê-boi ano que vem, mês que foi
 Ê, bumba-yê-yê-yê é a mesma dança, meu boi

A alegria é a prova dos nove e a tristeza é teu porto seguro
 Minha terra é onde o sol é mais limpo e Mangueira é onde o samba é mais puro
 Tumbadora na selva-selvagem, Pindorama, país do futuro
 Ê, bumba-yê-yê-boi ano que vem, mês que foi
 Ê, bumba-yê-yê-yê é a mesma dança, meu boi

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

Plurialva, contente e brejeira miss linda Brasil diz "bom dia"
 E outra moça também, Carolina, da janela examina a folia
 Salve o lindo pendão dos seus olhos e a saúde que o olhar irradia
 Ê, bumba-yê-yê-boi ano que vem, mês que foi
 Ê, bumba-yê-yê-yê é a mesma dança, meu boi

Um poeta desfolha a bandeira e eu me sinto melhor colorido
 Pego um jato, viajo, arrebento com o roteiro do sexto sentido
 Voz do morro, pilão de concreto tropicália, bananas ao vento
 Ê, bumba-yê-yê-boi ano que vem, mês que foi
 Ê, bumba-yê-yê-yê é a mesma dança, meu boi

O sentido passa a ser articulado não mais como uma sequência mecânica justificadora da lógica relacional entre as palavras. Ao contrário, o plano paradigmático da linguagem passa a ser mais valorizado. Que implicações estéticas e discursivas terá esta inversão de ênfase do eixo sintagmático (articulador das palavras na busca de uma mensagem transparente a ser comunicada) para o eixo paradigmático (articulador das escolhas, conscientes ou inconscientes, que o sujeito realiza e que pode gerar choque, surpresa, incompreensão)?

Diante das questões de desigualdade social, do enfraquecimento das instituições democráticas, a pergunta colocada quase como um desafio aos artistas e intelectuais seria a seguinte: De que maneira, dentro da especificidade de seus trabalhos, esses atores sociais poderiam resistir aos autoritarismos da época e colaborar para uma construção democrática do país? A resposta a essa pergunta, performativamente executada por meio do próprio fazer artístico e intelectual, foi polarizada. De um lado, constituiu-se uma posição (mais à esquerda do *spectrum* político) de combate direto e revolucionário por meio da palavra e da guerra ideológica. Para isto, a arte deveria ser uma espécie de veículo mobilizador da população em função de uma causa comum. Coloca-se nesta posição,

portanto, a necessidade de produção de uma ‘mensagem’ que conduza o interlocutor a um sentido de comunidade, de pertencimento e de responsabilidade social. Que atitude estética deveria informar tal atitude política? Deveria ser uma expressão que, mesmo com todos os subterfúgios retóricos para driblar a censura do regime militar, pudesse sinalizar, de alguma forma, tal projeto político.

O antagonista estético-discursivo à essa atitude acima descrita pode ser localizado na atitude da Tropicália. Como já foi dito antes, a dimensão valorizada no poema é a do jogo paradigmático de múltiplas imagens constituidoras da realidade brasileira. Manipula-se, dessa forma, as “*reliquias do Brasil*”, revisita-se criticamente os discursos fundadores do país: lugar paradisíaco, país do futuro, onde, mesmo com tristeza seria possível ser feliz. Assim como em *Marginália*, este resgate discursivo realizado pelo poeta não realiza um gesto ufanista e ingênuo, pelo contrário. Realiza-se a fragmentação da narrativa homogeneizadora que deu origem a tais discursos fundadores.

Torquato Neto também tematizou o drama privado, de sujeitos em diálogo profundo consigo mesmos. Se consideramos, a partir deste momento, a dimensão da obra torquatiana que dramatiza a fragmentação da subjetividade moderna, podemos encontrar no poema “Cogito” a sua representação mais dramática:

eu sou como eu sou
 pronome
 pessoal intransferível
 do homem que iniciei
 na medida do impossível

eu sou como eu sou
 agora
 sem grandes segredos dantes
 sem novos segredos dentes
 nesta hora

eu sou como eu sou
 presente
 desferrolhado indecente
 feito um pedaço de mim

eu sou como eu sou
 vidente
 e vivo tranquilamente
 todas as horas do fim.

O poema coloca a discussão da constituição do sujeito na sua relação com o espaço da linguagem e com o tempo. A voz que se enuncia neste poema, apresenta ao sujeito racional cartesiano a sua antítese poética. O poema relativiza a construção essencialista do sujeito cartesiano, fragmentando a identidade na dimensão do tempo. O presente no poema apresenta-se livre dos mistérios e mistificações do passado (“sem grandes segredos dantes”), que, por meio da força da tradição, imporiam seus modos reificados de ser e de estar no mundo. Ser, na perspectiva de valorização do passado, seria seguir a tradição.

No poema, o presente é fenomenologicamente tomado como instrumento de libertação do sujeito, mesmo com todas as dificuldades e angústias que a liberdade proporciona. O presente, pela falta de um mecanismo que o explique e o enquadre dentro de um esquema de interpretação e de ação derivado da tradição, torna-se fragmentário (“desferrolhado indecente/ feito um pedaço de mim”).

Configura-se, dessa forma, para o sujeito que tenta conhecer e atuar em tal presente a impossibilidade de recuperação de uma totalidade para sempre perdida. Não é mais possível contar com uma narrativa homogeneizante da vida, do passado e da tradição. O sujeito do presente constitui-se na ação simbólica e prática, em sua performatividade no tempo-espaço do agora.

Considerações finais

Em seus 28 anos de vida, Torquato Neto lidou com as mais variadas formas de expressão artística: poesia, letras de música, cinema, jornalismo. Torquato Neto não pretendeu instaurar mudanças significativas na sociedade ou vincular-se à utopia da transformação social por meio de projetos revolucionários coletivos. A sua contestação, de acordo com Andrade (2004), estaria mais próxima a uma poética da resistência que consistiria em assumir o inconformismo, sua forma de ser e de estar no mundo pela poesia, já que a linguagem poética “é a ponte entre o pensamento utópico e a realidade” (Paz 143). Torquato Neto fez de seus escritos uma recusa neo-romântica à ordem social. Todas as frentes estéticas a que aderiu apontam para a necessidade de experimentação de linguagem, como desejo vital de deixar registrado, de modo dramático e radical, o seu inconformismo. Ao conciliar as referências simbólicas de Eros a Dionísio, os tropicalistas reconfiguraram o lugar na estética na dimensão política, e demonstraram uma descrença nas utopias totalitárias e um certo desencanto pelos projetos políticos da sociedade moderna (Andrade 184).

Mesmo com a violenta repressão às ilusões revolucionárias, Torquato Neto manteve vivo o seu desejo de resistência ao modelo autoritário que se impunha no Brasil. Em sua coluna *Geléia Geral*, no jornal *Última Hora*, o cronista Torquato Neto conseguiu driblar a censura, registrando constantemente o asfixiamento causado pela ditadura.⁷ A figura do rebelde romântico radicaliza-se ainda mais no momento pós-68. Quando a sua obra perde a força da denúncia política, sua linguagem passou a registrar a interioridade de um sujeito no limite da sua existência. A partir de uma relação visceral com a escrita, Torquato Neto retratou o “estilhaçamento do eu e o desencanto de estar no mundo”. O experimentalismo do poeta, nesse momento da sua trajetória, rompeu as fronteiras entre arte e vida. As lições torquatianas de busca de saídas alternativas para a arte e para a vida, dentro das fissuras de um sistema autoritário, foram levadas adiante pelos poetas marginais em suas propostas de revolução pelo comportamento e pelas estratégias de minar as estruturas homogeneizadoras da sociedade (Andrade 185).

Gostaria de finalizar este ensaio com o último texto produzido por Torquato Neto, escrito à espera da morte, num caderno espiral, encontrado ao lado do seu corpo:

FICO

não consigo acompanhar a marcha do progresso
de minha mulher eu sou uma grande múmia que só
pensa em múmias mesmo vivas e lindas feito a minha
mulher na sua louca disparada para o progresso.

Tenho saudades como os cariocas do tempo em que
eu me sentia e achava que era um guia de cego.

Depois começaram a ver e enquanto me contorcia de
dores o cacho de bananas caía.

De modo

Q

FICO

sossegado por aqui mesmo enquanto dure.

Ana é uma

SANTA

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

FICO

e vou ficando por causa de este

AMOR

Pra mim chega!

Você aí, peço o favor de não sacudirem demais

O Thiago. Ele pode acordar.

O gesto de suicídio de Torquato Neto, inevitavelmente, possui componentes derivados de aspectos psíquicos próprios ao indivíduo. Entretanto, para o que nos interessa neste trabalho, este mesmo gesto radical e extremo, pode ser pensado à luz da sua configuração filosófica e política, especialmente dentro de um contexto político autoritário e violento. Diante do quadro de restrições das liberdades individuais e da imposição da força como modelo de administração pública que foram implementadas pelo regime militar, as estratégias de resistência variaram consideravelmente. Mari Ruti (2012) nos fala das estratégias de combate à sensação de falta de agenciamento que os regimes de exceção impõem à subjetividade dos indivíduos: há momentos em que as opções disponíveis parecem ser uma descida ao espaço do desencanto (uma apática desistência); ou uma postura radical de resistência, por meio da qual o indivíduo se dissocia do âmbito social (uma espécie de “não suicida” ao regime de opressão) (5). Dentro de um contexto teórico Lacaniano, Slavok Žizek e Lee Edelman defenderam a última postura como um gesto de incorporação radical da ética Lacaniana. Isto significaria que um sujeito disposto a se autodestruir por meio de um veemente ato de “destituição subjetiva” (subjective destitution) –um ato que representaria uma ruptura absoluta com o *status quo*—atingiria um estágio heróico de alguém que estaria disposto a sacrificar a sua própria viabilidade social por uma causa mais ampla (ou simplesmente, porque este sujeito teria atingido o limite da sua capacidade de aceitação –“had enough”) (5). Interpretado por este viés Lacaniano, a obra e o gesto final de Torquato Neto se transformam no exemplo mais radical de resistência ao *status quo* político e cultural que se constituiu ao seu redor. É nesta linha de pensamento que Waly Salomão interpreta o suicídio de Torquato Neto.

Obviamente, não se está aqui advogando que, diante de um regime de opressão política e cultural, o suicídio seja a estratégia mais pertinente. Entretanto, a interpretação ética do suicídio é também um gesto político necessário para que se possa entender e transformar as condições sociais que geraram tal escolha. Sem a leitura generosa destes gestos radicais de inconformismos, a análise das condições de opressão ficam sem os dados oferecidos pelos sujeitos mais sensíveis à violência dos autoritarismos. Esta é a intervenção simbólica que Ruti nos solicita a fazer, ao apontar uma espécie de “terceira margem do rio” para a constituição da resistência política: fora do cinismo covarde da desistência e do gesto radical do suicídio heróico. O que a sociedade brasileira faz com o legado de Torquato Neto, como interpreta e rearticula os sentidos de sua obra, passa a ser, portanto, a demanda ética para a formação de sujeitos conscientes de seu percurso histórico e da força das formações simbólicas e imaginárias que os constitui. Desta forma, os atos de resistência talvez possam se transformar em impulsos políticos coordenados no sentido da produção de uma sociedade comprometida com princípios democráticos, que aprende e se transforma à partir de suas próprias tragédias e traumas.

Bibliografia

- Almeida, L. B. F. “O cronista da “Geléia Geral””, *Revista de Letras* 35 (1995): 95-102.
- Andrade, Paulo. *Torquato Neto: Uma Poética do Estilhaço*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002. Impresso.
- Branco, Edwar A. C. *Todos Os Dias De Paupéria: Torquato Neto e a Invenção da Tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005. Impresso.
- Dunn, Christopher. “Tropicalia, Counterculture and the Diasporic Imagination in Brazil.” *Brazilian Popular Music & Globalization*. Eds. Charles Perrone, Christopher Dunn. Gainesville: UP of Florida, 2001. Impresso.
- Hollanda, Heloísa B. *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde, 1960-1970*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980. Impresso.
- Napolitano, Marcos. *Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)*. 2ª.ed. São Paulo: Contexto, 2004. Impresso.
- Neto, Torquato. *Torquatália: obra reunida de Torquato Neto*. Ed. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. Impresso.
- Ortiz, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5ª.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. Impresso.
- Paz, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Impresso.
- Ruti, Mari. *The Singularity of Being: Lacan and the Immortal Within*. New York: Fordham UP, 2012. Impresso.
- Schwarz, Roberto. “Cultura e Política: 1964-69.” *O Pai de Família e Outros Estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. Impresso.
- Vaz, Toninho. *Pra mim chega: a biografia de Torquato Neto*. São Paulo: Casa Amarela, 2005. Impresso.

Discografia

- Bethânia, Maria. *Recital na boite barroco*. Odeon 3545, 1968.
- Gil, Gilberto. *Gilberto Gil* (1968). Philips 518121, 1998.
- Veloso, Caetano. *Muito: Dentro da estrela azulada* (1978). Philips 838562, n.d.
- . *Cinema transcendental* (1979). Verve 3145120232, 1989.
- Tropicália ou Panis et Circencis* (1968). Philips 512089, 1993.
- Neto, Torquato. *O poeta desfolha a bandeira* (1985). Compilação RioArte.

Notas

¹ Veloso, Caetano. *Cinema transcendental* (1979).

² Em 1962, três manifestos teórico-políticos foram produzidos. Estevam Martins escreveu dois destes documentos: “A questão da cultura popular” e “Anteprojeto do manifesto do CPC”. Este último gerou o maior número de polêmicas e forma a base da discussão, referida acima. O terceiro trabalho teórico de articulação das diretrizes políticas e culturas do CPC foi escrito pelo poeta Ferreira Gullar (“A cultura posta em questão”).

³ Branco (2005), ao se referir à Tropicália, chama atenção para o caráter não homogêneo deste “movimento”, enfatizando que “um movimento –cultural, estético ou político—pressupõe um projeto coletivo e uma estratégia de divulgação que incorpore programas, manifestos, atitudes performáticas, etc. Nesse sentido, não há, na história da cultura brasileira dos anos sessenta, um “Movimento Tropicalista”, embora exista uma gama de jovens sujeitos que, vivendo um clima ao mesmo tempo alegre e tenso, de comunhão e violência, fizeram os mais diferentes experimentos de linguagem, no campo da arte, voltados para a produção de vanguarda que negasse um ambiente que respirava folclore e nacionalismo” (221).

⁴ Hélio Oiticica. Texto de explicação da Tropicália, montada numa exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1967 (citado em Napolitano 64).

⁵ Na mitologia grega, Procusto era um salteador sanguinário que obrigava suas vítimas a deitar sobre um sinistro leito de ferro, do qual nenhuma saía com vida: se elas fossem mais curtas que o leito, estirava-as com cordas e roldanas; se ultrapassassem as medidas, cortava a parte que sobrava. Teseu foi ao seu encalço e matou-o, fazendo-o provar seu próprio remédio. A expressão é usada para qualquer tipo de padrão que seja aplicado à força, sem o menor respeito por diferenças individuais ou circunstâncias especiais.

⁶ Gravações: Gilberto Gil em *Gilberto Gil* (1968); Maria Bethânia em *Recital na boate Barroco –Ao vivo* (1968).

⁷ A bibliografia sobre Torquato Neto é bastante reduzida, especialmente sobre a sua dimensão de jornalista. Para uma compreensão do trabalho de Torquato Neto na coluna “Geléia Geral”, ver o artigo “O cronista da Geléia Geral” (Almeida 1995). Neste artigo, o jornalista Torquato Neto é construído como um sujeito “sem medo de dar bandeira” e que participava do “cenário cultural sem acreditar em grandes dicas. Inventando a coluna da ‘Geléia Geral’, conquista um espaço e mantém a palavra viva e bem humorada nas crônicas do jornal *Última Hora*” (102).