



UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO EM LETRAS
Campus I – Prédio B3, sala 106 – Bairro São José – Cep. 99001-970 - Passo Fundo/RS
Fone (54) 316-8341 – Fax (54) 316-8125 – E-mail: mestradoletras@upf.br

Rodrigo de Andrade

**TORQUATO NETO:
UMA POÉTICA DA CONTRACULTURA**

Passo Fundo, abril de 2008.

Rodrigo de Andrade

**TORQUATO NETO:
UMA POÉTICA DA CONTRACULTURA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito para obtenção do grau de mestre em Letras, sob a orientação do Prof. Dr. Paulo Becker.

Passo Fundo

2008

*Esse trabalho é dedicado aos quatro rapazes
(sem os quais nada disso teria sido possível),
ao judeu safado e à princesa dos hobbits.*

Agradecimentos

Agradeço aos meus pais pelo apoio, pelas mensalidades e pelos livros.

Também à Maíra pela paciência e pelo carinho.

A meu orientador pelos esclarecimentos e pelas indicações precisas e preciosas.

Ao Maicon e ao Dr. Pacheco por toda a mão.

E todos os amigos que sempre quebram galhos, me agüentam e enriquecem com discussões sobre literatura e arte: Daniel, Seka, Demian, Renato e Jú, Bocajão, Morto, Nassif, PH, Betão, Rodriguez, Arthur, Moyza, Faby, Gabriel, Xará, Lucas, Mara, Michele e Bandidão, Odolir, todo o Clã do Sapo Morra e até o Cauê.

Resumo

O presente estudo dedica-se a multiforme obra de Torquato Neto. Poeta, jornalista, letrista de música popular, figura fundamental no surgimento da Tropicália, enfim, um artista multimídia que sempre optou por traçar caminhos plurais e experimentar diversas linguagens, recorrendo a uma constante metamorfose estilística. Pela sua postura vanguardista e anárquica, a pesquisa encontra na contracultura o fio condutor que atravessa a multiplicidade de temas, vozes e estilos que perpassam o conjunto de sua obra. Reconhecendo o autor como filiado à concepção romântica de que o artista não dissocia sua arte de sua própria vida, o trabalho recorre a correntes teóricas voltadas as relações existentes entre biografia e fazer artístico, percebendo a influencia de elementos aparentemente extrínsecos – sobretudo históricos – como constituintes do produto poético. Na análise das opções estéticas de Torquato, encontram-se características de uma poética de ruptura que o vinculam organicamente à contracultura.

Palavras-chave: Torquato Neto, contracultura, Tropicália, vanguarda, antiliteratura.

Abstract

The present study to focus on the multiform work of Torquato Neto. Poet, journalist, having made a lot of lyrics to pop songs, he's a fundamental personality in the appearance of Tropicalia, and finally, a multimedia artist that always to opt to do things by plural ways and to experience several languages to turn to a stylistic and constant metamorphosis. To looking after his avant-garde and anarchic posture, the research find in the counterculture the conductor wire that go through the multiplicity of themes, voices and styles that to pass by his whole work. Recognizing the author as an adopted to the romantic conception, in which the artist does not separate his art from his own life and the work to resort to theoretical current linked to the relation that exist between biography and artistic act, so, understanding the influence of elements apparently extrinsic – especially historical – as parts of the poetic product. In the analysis of the esthetic options of Torquato we find characteristics of a rupture poetic, which link the artist organically to the counterculture.

Keywords: Torquato Neto, Counterculture, Tropicalia, avant-garde and antiliterature.

Sumário

Introdução	8
I – Contracultura e Literatura	11
1 – Da crise conceitual aos princípios fundamentais	13
2 – Superando intervalos: uma breve (pré)história da contracultura	19
3 – A contracultura em cena	33
4 – A estética da contracultura na literatura	60
II – “Na medida do impossível”: ascensão e queda de um poeta maldito	70
1 – O vivido e o poético: relações entre biografia e estudos literários	72
2 – “Um poeta não se faz com versos”: um breve relato biográfico	79
III – “Toda palavra guarda uma cilada”: uma poética de resistência	105
1 – A pureza é um mito: da juvenília à tropicália.....	106
2 – “O poeta é a mãe das artes & das manhas em geral”	132
3 – Jornalismo literário e comunicação de guerrilha	154
Conclusão	164
Bibliografia	170

Introdução

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

— Torquato Neto

*Como Buda, Confúcio, Sócrates ou Jesus,
Torquato não deixou livros.*

— Paulo Leminski

O caso de Torquato Neto, hoje, é típico de autor mais citado que realmente lido, menos ainda estudado. Artista multimídia, durante a segunda metade da década de 1960 e os primeiros anos da de 1970, envolveu-se com poesia, jornalismo, televisão, cinema e música. Figura-chave na eclosão da tropicália (e isso lhe teria garantido lugar de destaque na história da vanguarda artística brasileira), conquistou grande reputação entre o meio artístico-cultural como uma voz maldita, rebelde, marginal. Praticou suicídio na madrugada seguinte ao seu aniversário de 28 anos, no dia 10 de novembro de 1972. O feito ajudou a envolvê-lo numa aura romântica: o poeta que não temia a morte.

Apesar de ter deixado uma vasta produção em diversas áreas (cinema, jornais, letras de música, etc), em vida, não chegou a ter um único livro publicado. Postumamente, em 1973, a ex-esposa, Ana Maria Duarte, e o amigo Waly Salomão organizaram *Os últimos dias de paupéria*. A obra contém poemas, páginas de diário, colunas em jornais, conta com prefácio de Augusto de Campos e vinha com um compacto encartado. Com 116 páginas, os 5 mil exemplares se esgotaram rapidamente. Quase dez anos depois, em 1982, uma segunda e última edição da obra foi lançada. Revista e ampliada, então com quase 400 páginas, apresentava textos de Décio Pignatari, Luís Otávio Pimentel e Hélio Oiticica, além de uma entrevista com o autor feita por Régis Bonvicino. Novamente, o livro se esgotou de maneira rápida.

Com certa frequência, seus poemas foram musicados por artistas do rock e da MPB, e escritos de sua autoria (alguns inéditos) foram incluídos em antologias poéticas no Brasil e exterior¹. Mesmo morto, a voz e as idéias de Torquato continuam a ecoar. Apenas em 2004, *Torquatália* é lançado². Trata-se de dois volumes, ao estilo “obras completas”, com uma

¹ Como no caso da seguinte coletânea norte-americana: PALMER, M. BONVICINO, R. e ASCHER, N. *Nothing the sun could not explain: 20 contemporary brazilian poets*. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1997.

² NETO, Torquato. *Torquatália: do lado de dentro*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
NETO, Torquato. *Torquatália: geléia geral*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

quantidade ainda maior de material inédito, incluindo-se aí todas as suas colunas em jornais. Organizados por Paulo Roberto Pires, os livros oferecem material em profusão, melhor ordenado e com novos dados fatuais preciosos. O resgate da produção do piauiense merece atenção, tanto pelo seu valor intrínseco, resultante de uma aguçada sensibilidade poética, quanto pelo vulto histórico, notável e marcante, do seu autor.

Os raros estudos sistemáticos, de caráter acadêmico, dedicados à multiforme obra de Torquato³ deparam-se com uma série de obstáculos, em virtude da opção do autor por traçar caminhos plurais e experimentar diversas linguagens, recorrendo a uma constante metamorfose estilística. Na única dissertação de mestrado preocupada com o texto do artista, o autor, Paulo Andrade, salienta que “o desafio para o crítico que pretende refazer a trilha labiríntica de Torquato Neto é encontrar um caminho, um fio condutor, em meio à multiplicidade de temas, de vozes e estilos que perpassam o conjunto de sua obra”⁴. A dificuldade se revela ainda mais gritante ao tentar enquadrá-lo dentro de sistematizações tradicionais, sempre genéricas e, por vezes, superficiais: tropicalista, experimental, marginal, geração-mimeógrafo, pós-tropicalista... Para dar conta de tamanho ecletismo, não restou alternativa a Paulo Andrade senão definir a produção de Torquato, já no título de seu trabalho, como uma poética de “estilhaços”.

A partir da bibliografia sobre o artista e sua produção, e da versão mais completa já publicada de sua obra (no caso, os dois volumes de *Torquatália*), o presente estudo se dedica à problemática de definir, com contornos mais claros, o trabalho de Torquato Neto como uma poética da contracultura. Fenômeno perene na história da humanidade e transformador da produção artística, a contracultura representa uma (anti)tradição de dissidência que corre de maneira contígua àquilo que Octavio Paz definiu como uma tradição romântica de ruptura, inconformismo e rebelião⁵.

Em um primeiro momento, antes ainda de penetrar na produção de Torquato Neto, o presente trabalho dedicará seu capítulo inicial à compreensão da contracultura e suas

³ Durante a elaboração da presente dissertação, foram encontrados apenas quatro títulos dedicados exclusivamente ao artista ou à sua produção: uma biografia, um estudo de caráter histórico, uma série de ensaios e uma dissertação de mestrado. A referência bibliográfica de cada obra é listada abaixo, respectivamente:

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

BRANCO, Edwar A. C. *Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005.

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

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

⁴ Op. cit. p.19.

⁵ Essa concepção processual do Romantismo, desenvolvida pelo teórico e historiador da poesia, foi exposta nos seguintes trabalhos:

PAZ, Octavio. *O Arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

manifestações literárias. A definição de seus pressupostos, sua evolução histórica e a articulação com outras correntes e propostas artísticas, bem como suas características estéticas fundamentais são o alvo de uma exposição interdisciplinar — História da Literatura, Crítica e Poética — que compõe a primeira parte do estudo.

A etapa seguinte do trabalho divide-se em outros dois capítulos. O primeiro deles é um estudo de História da Literatura de natureza biográfica sobre Torquato Neto. Com ênfase no desenvolvimento da produção artística do poeta, analisar-se-á seu envolvimento com a literatura, o surgimento de suas criações, seu relacionamento com outros artistas e o transcorrer de sua trajetória de vida, sempre buscando relacioná-la com o contexto artístico-cultural em que o autor estava inserido. Isso se justifica não só por delimitar a existência do escritor objeto de estudo, mas porque o relato biográfico toma contornos de pesquisa, por se tratar de um autor inserido em uma tradição romântica que não dissocia a arte da vida. Segundo Torquato, o poeta nasce feito. Levando em conta a máxima de Barthes que afirma que “não há linguagem sem corpo”⁶, Torquato desenvolve um modo marcante de ligar a poesia — em qualquer que seja a forma que ele escolha para se manifestar artisticamente — ao seu próprio fio vivencial. Sua existência revela os valores artísticos assumidos, mostrando que sua escritura poética é ele mesmo corporificado⁷.

No terceiro capítulo, tendo por base o levantamento estético-vivencial anteriormente realizado, a dissertação dedica-se à análise crítica de uma série de textos significativos na produção de Torquato, procurando detectar neles características da contracultura, pelas opções temáticas ou formais expressas na arte do poeta.

Dessa forma, pretende-se compreender a poética de Torquato Neto a partir de contornos mais específicos, procurando solucionar questões em aberto, verificando sua unidade e resgatando criticamente a produção desse que é, para dizer o mínimo, o poeta do principal movimento artístico de vanguarda da história do Brasil durante os anos da ditadura militar, iniciada em 1964.

⁶ BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p.11.

⁷ BEZERRA, 2004, p. 11.

I — Contracultura e Literatura

*A arte não é um espelho para refletir o mundo,
mas um martelo para forjá-lo.*

— Maiakovski

*A literatura é uma defesa contra as ofensas da
vida.*

— Cesare Pavese

A contracultura é força motriz na literatura. Através dos tempos, esse espírito se tem revelado um constante tropo no sentido de renovação e em direção à originalidade, nas mais diversas manifestações artísticas. Isso se dá pela sua função promotora de um *pathos*⁸ libertador de paradigmas opressivos e estagnantes, carregando em seu cerne um *ethos*⁹ revolucionário e subversivo que confere à expressão individual da criatividade humana uma libertação de amarras e controles externos.

Esse fenômeno é perene e tem um papel importante como catalisador de mudanças e desenvolvimento nas grandes culturas. Trata-se de uma corrente utópica que mantém íntima relação com as artes, sobretudo a escrita, em função de suas características próprias de fruição estética, libertadoras da consciência, do imaginário e da criatividade. O que interessa à contracultura é o poder das idéias, as imagens e a expressão artística, sempre em constante relação com a vida humana. Assim, a definição dos fenômenos estilísticos dessa espécie de manifestação em obras de literatura acaba sendo o ponto nodal do presente estudo. Por meio de uma exposição interdisciplinar, História da Literatura¹⁰, Crítica¹¹ e Poética¹², será abordado o modo como tal “tradição de romper com a tradição” se desenvolveu através do tempo,

⁸ O patético no sentido de tocante, comovente, revelador de emoção, expresso na fala, em escritos, acontecimentos, etc. Aquilo que comove a alma, revelando forte emoção.

⁹ Modo de ser, temperamento ou disposição interior, de natureza emocional ou moral. Pela concepção sociológica e antropológica, aquilo que é característico e predominante nas atitudes e sentimentos dos indivíduos, de um grupo ou comunidade e que marca suas realizações ou manifestações culturais.

¹⁰ Na disciplina História da Literatura a pesquisa se torna histórica e pretende dar conta das origens e dos processos de transformação da Literatura, sendo que o estudo pode adquirir tanto um caráter biográfico-psicológico quanto sociológico, conforme SOUZA, Roberto Acízelo de. *Teoria da literatura*. São Paulo: Atica, 2004. p.28.

¹¹ Designação do sistema de saber sobre a literatura, constituído a partir da atividade de comparar, classificar e julgar a produção artística escrita (SOUZA, 2004. p.30).

¹² A natureza da poética traduz-se em duas definições lapidares, separadas por décadas, mas muito próximas no sentido: “A poética é a ciência que se interessa pela poesia enquanto arte” (Zirmunskij, 1928). “A poética é o estudo sistemático da literatura enquanto literatura” (Hrushovski, 1976). (DOLEZEL, 1990. p.19)

Uma concepção mais precisa designa a poética tanto como o modo operativo que se depreende de obras já acabadas, quanto programa de arte, conjunto de regras que teoricamente devem ser seguidas na execução de obras artísticas. Difere da disciplina Estética que, com seu caráter especulativo e filosófico, busca conceito comum a todas as artes, uma teoria que atinja a universalidade. Poéticas são parciais, históricas e influenciadas pelos gostos de época. KERN, Daniela. *E agora nós!:* poética realista versus poética romântica em O Pai Goriot, de Balzac. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2004.

renovando a cultura universal e buscando as características estéticas, formais e temáticas, que ela apresenta.

Entendendo a contracultura como uma estrutura orgânica, um fenômeno vivo, dinâmico e em constante transformação, utilizar-se-á o modelo morfológico goethiano para buscar, de maneira sistemática, os fenômenos estéticos particulares das principais erupções dessa manifestação de oposição no transcorrer do tempo. Com base na sistematização definida por Dolezel¹³, a morfologia literária, através de uma visão fisiológica, interessa-se pelo todo na medida em que vive e funciona, entendendo um organismo como um conjunto de partes singulares, individuais, que constituem uma pluralidade, um todo complexo e estruturado de ordem superior. É preciso compreender como as partes se ligam através de efeitos mútuos diretos, estabelecendo relações entre si e constantemente renovando todo o sistema. O que só ocorre porque a estrutura orgânica existe em constante interação com seu meio ambiente e se define, não só pelas suas ligações internas, mas também pelas relações explícitas com o exterior.

Como bem notou o ex-professor de Harvard, o doutor em Psicologia Timothy Leary¹⁴, a marca da contracultura não é uma forma ou uma estrutura em particular, mas a fluidez de formas e de estruturas, a perturbadora velocidade e a flexibilidade com que surge, sofre mutação, transforma-se em outra e desaparece.

Dessa forma, o modelo morfológico se revela ideal por entender o organismo como um sistema aberto. Não por acaso, um dos conceitos básicos postulados por Goethe é o de metamorfose. Segundo o escritor alemão, a “estrutura” não deve ser entendida como um conceito estático, que abstrai o que é móvel e o apresenta como determinado, fechado e fixo, mas deve-se transformá-la em um conceito dinâmico, móvel, evolutivo e transitório. A doutrina das estruturas passa a ser a doutrina das transformações. A metamorfose revela a criatividade da natureza e exprime o fato de que a liberdade dessa criatividade está circunscrita por leis estruturais definidas.

Assim, o estudo pretende, inicialmente, estabelecer uma definição conceitual da contracultura a partir da identificação de seus princípios mais básicos e procura esclarecer certas confusões de ordem teórica sobre o assunto. O passo seguinte será a identificação das origens mito-poéticas do fenômeno em questão, partindo, então, para um relato histórico de como essa vertente se desenvolveu através dos tempos. Ainda que tais eventos culturais sejam

¹³ DOLEZEL, Lubomír. *A poética ocidental: tradição e inovação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

¹⁴ LEARY, Timothy. *Introdução*. In: GOFFMAN, Ken (R.U. Sirius); JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

entidades altamente multifacetadas e historicamente se revelem ainda mais difíceis de serem reconhecidos por se tratarem de bens simbólicos e abstratos, ao invés de materiais e palpáveis, adotando uma perspectiva baseada na História das Mentalidades, buscar-se-á identificar os tropos de ruptura contraculturais persistentes no inconsciente coletivo, identificados no tempo e manifestados pela arte.

Em seguida, será feito um levantamento das principais características poéticas e estéticas das manifestações literárias da contracultura; conclui-se com uma análise que se propõe a compreender o porquê dessa (anti)tradição encontrar na literatura a forma ideal de perpetuação e veiculação de seus princípios e seus idéias.

1 — Da crise conceitual aos princípios fundamentais

A mentira do ideal foi, até agora, a blasfêmia contra a realidade; a própria humanidade foi enganada por ela e tornou-se falsa até o mais baixo de seus instintos.

— Friedrich Nietzsche

A ignorância é a mãe das tradições.

— Montesquieu

Encontrar uma definição de contracultura, de início, se revela uma tarefa árdua. Por se tratar de uma manifestação de dissidência, com contornos anárquicos, normalmente é associada a idéias de negatividade e destruição. O dicionário eletrônico Aurélio Século XXI¹⁵ define contracultura da seguinte forma:

[De contra- + cultura.]

S. f.

1. Forma negativa de cultura com o fim de combater os valores culturais vigentes; arremedo de cultura.

Luiz Carlos Maciel foi um dos principais disseminadores da contracultura no Brasil por intermédio de sua coluna *Underground*, no periódico *Pasquim*, e em colaborações a outras publicações alternativas. Na sua “Primeira anotação” sobre o assunto, presente na obra de Pereira¹⁶, é possível encontrar uma definição de contornos mais claros:

¹⁵ Conforme o CD-Rom Aurélio Eletrônico (AE), versão 3.0, de novembro de 1999, que compreende o texto integral do Dicionário Aurélio - Século XXI.

¹⁶ PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é Contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1992. p.13.

O termo “contracultura” foi inventado pela imprensa norte-americana, nos anos 60, para designar um conjunto de manifestações culturais novas que floresceram (...) em vários (...) países. (...) Na verdade é um termo adequado porque uma das características básicas do fenômeno é o fato de se opor, de diferentes maneiras, à cultura vigente e oficializada pelas principais instituições das sociedades do Ocidente.

Contracultura é a cultura marginal, independente do reconhecimento oficial. (...) Obedece a instintos desclassificados nos quadros acadêmicos.

Ainda que mais completa, a conceituação acima também apresenta deficiências e revela o principal obstáculo para aqueles que procuram estudar o assunto. Por obedecer “a instintos desclassificados nos quadros acadêmicos”, pode-se deduzir que esse é um dos motivos que tornam raros os estudos de caráter científico, pelas ciências humanas, do tema. E, realmente, por essa e outras razões são raros os trabalhos acadêmicos que focam a contracultura. Um segundo ponto complicador está relacionado ao período em que o termo foi cunhado e o contexto a que ele deveria definir. Usar “contracultura”, como normalmente se faz, para designar o conjunto de movimentos de rebelião da juventude na década que medeia entre 1960 e 1970 é entendê-la como um fenômeno concreto e particular, datado e situado historicamente. Entretanto, trata-se de uma manifestação de consciência talvez tão velha quanto a própria cultura. Em um certo sentido, pode-se dizer que há contracultura desde o momento em que passa a existir cultura.

Segundo Timothy Leary¹⁷:

A contracultura floresce sempre e onde quer que alguns membros de uma sociedade escolham estilos de vida, expressões artísticas e formas de pensamento e comportamento que sinceramente incorporem o antigo axioma segundo o qual a única verdadeira constante é a própria mudança.

Por isso, na história da humanidade, quando alguém tiver se movido em uma direção oposta aos ideais e comportamentos tradicionais, seja qual for o contexto, é possível identificar aí a primeira característica de um tropo contracultural.

De maneira relevante, na anotação transcrita acima, Maciel salienta que uma das características básicas do fenômeno é o fato de se opor, de diferentes maneiras, à cultura vigente e oficializada pelas principais instituições das sociedades do Ocidente. Por esse caráter de contestação, que busca colocar em xeque a cultura oficial defendida pelo

¹⁷ Op. cit. p. 9 e 10.

*establishment*¹⁸, pelo “sistema”, tem-se o âmbito marginal, periférico da cultura da contracultura. Pereira¹⁹ alerta que o termo se refere a:

(...) um certo espírito, um certo modo de contestação, de enfrentamento diante da ordem vigente, de caráter profundamente radical e bastante estranho às formas mais tradicionais de oposição a esta mesma ordem dominante. Um tipo de crítica anárquica — esta parece ser a palavra-chave — que, de certa maneira, “rompe com as regras do jogo”(…). Rejeitam-se não apenas os valores estabelecidos, mas, basicamente, *a estrutura de pensamento* que prevalece nas sociedades ocidentais [grifo meu].

A filosofia iniciadora do pensamento ocidental — que cresceu em potência e assumiu as rédeas da sociedade global — teve seu glorioso início na Grécia do período Clássico, embasando suas tradições em uma mitologia na qual os deuses imitam os homens em uma constante epopéia de aprendizado e reflexão sobre o ser. Essa tradição ideológica consagra-se à medida que dá origem às raízes das noções de política e ciência modernas, instituindo o pensamento “racional” e “lógico” como contribuintes para o “progresso” do Estado. Após a disseminação dessa cultura pelo Império Macedônio, consolida-se o Estado Romano que, como grande potência dominante do final da Antigüidade, cria um conjunto de leis que dão origem ao conceito do direito moderno. Assim, o Império Romano foi capaz de doutrinar e organizar todo um Estado vigoroso e imponente. Cresceu em tamanho e poder, utilizando o mesmo método usado desde os primórdios da humanidade — o da guerra, da conquista do mais fraco, de imposição de sua cultura sobre a escravizada —, só que, dessa vez, com “valores” sólidos e estrutura concisa, de discurso convincente, para mascarar o barbarismo dos tempos pré-filosóficos com o ideal do progresso.

A oposição contracultural encontra em toda essa estrutura da realidade um colosso de estagnação e imobilidade secular. Um engessamento de conceitos e estruturas entre as quais a cultura, viva e mutante, busca espaços para fluir.

O indivíduo contraculturalista parece sofrer de uma lucidez crônica. Tem consciência de que a cultura que herda da família e/ou da sociedade é uma criação arbitrária, contingente, mais acidental do que uma “evolução” natural. Por essa razão, deixa de entendê-la como uma entidade intocável. Não se trata de uma expressão da realidade, mas sim de uma maneira de percebê-la e interpretá-la. Por isso mesmo não existem parâmetros capazes de mensurar o quanto uma cultura é melhor ou superior à outra. E como o conhecimento leva à ação, esse

¹⁸ Termo inglês que designa o conjunto de poderes estabelecidos nas ordens sociais mais influentes.

¹⁹ Op. cit., p. 20 e 23.

indivíduo contracultural sofre uma metamorfose pessoal. Ele se arroga o direito de ao menos escolher a que cultura quer pertencer. É daí que resulta a ruptura com as instituições e a sociedade.

É importante notar que a transformação que resultará dessa ruptura começa quando se passa a ter noção da crise de valores que se encontra o próprio meio em que se vive. Entretanto, tal desmoronamento do paradigma axiológico referente ao contexto ao qual está inserido não se dá sem um profundo questionamento existencial. Os ideais culturais de vida, a realidade e existência tradicionais da sociedade se abafam ante o despertar de uma estrutura de valores que vai emergir e se desenvolver a partir daquilo que o próprio indivíduo elege como verdade (no sentido de conformidade com o real) perante sua concepção pessoal.

Segundo Colin Wilson, essa postura de busca pela verdade é uma tendência que perpassa sensivelmente toda a literatura do século XX²⁰. O escritor alemão e Nobel de Literatura (1946) Hermann Hesse, cuja obra aborda a crise espiritual e estética do século XX, exprime a questão de maneira marcante. Problemas pessoais, a guerra e a conseqüente derrota da Alemanha resultaram em um cataclismo mental que o levou a fazer psicanálise com J.B. Lang (discípulo de Carl Gustav Jung) e a experiência influenciou toda sua produção posterior — em forma de *Bildungsroman*²¹ — de maneira marcante. Isso se dá a partir do livro *Demian* (1919), que trata justamente do processo de conscientização de um adolescente inconformista. O título é o primeiro de uma trilogia seguida ainda por *Sidarta* (1922) e *O lobo da estepe* (1927), todos com ampla penetração entre autores e público da principal fase da contracultura. Nas páginas da obra, o protagonista Emil Sinclair, um jovem atormentado pela falta de respostas às perguntas que faz sobre sua existência, desenvolve um certo fascínio sobre um colega, de nome Demian, que se comporta de maneira peculiar ante a realidade. A estranha relação que eles desenvolvem é marcada por encontros em que Emil vê suas concepções serem demolidas pelo amigo singular. Em um momento marcante da trama, Demian se dirige a Sinclair:

— Vejo que nunca viveste completamente aquilo que pensas e isso não é bom. Somente as idéias que vivemos é que têm valor. Percebeste que o “mundo permitido” era apenas a metade do mundo e trataste de ocultar a outra metade, como fazem os

²⁰ WILSON, Colin. *O Outsider: o drama moderno da alienação e da criação*. São Paulo: Martins Fontes, 1985. p. 3.

²¹ Segundo Wilson, uma forma peculiarmente germânica de romance. O *Bildungsroman*, ou “romance de formação”, se dispõe a descrever a evolução da “alma do herói”; trata-se de uma biografia ficcionista que se preocupa principalmente com a reação do herói às idéias ou com o desenvolvimento de suas idéias sobre a “vida” a partir de suas experiências. O *Bildungsroman* é uma espécie de laboratório, no qual o herói realiza uma experiência de viver. (Op. Cit., 1985. p.45-46).

religiosos e os professores. Jamais o conseguirás! Ninguém o consegue, a partir do momento em que haja começado a pensar. (...) Por isso, cada um de nós tem que encontrar por si mesmo o “permitido” e o “proibido” relativamente à sua própria pessoa... o que é proibido a cada um de nós. (...) Aquele que acha mais cómodo não ter que pensar por si mesmo e ser seu próprio juiz acaba por submeter-se às proibições vigentes.²²

Outro contraculturalista notório, Henry Miller, também aborda essa questão do desenvolvimento de uma consciência da crise dos valores e a ruptura para com tal cultura ao declarar: “Sempre achei que existe apenas uma maneira de viver: a da verdade. Essa maneira conduz, não à salvação, mas ao esclarecimento”. E categoricamente afirma: “O homem só pode recobrar sua inocência reconquistando sua liberdade. Essa espécie de liberdade a que me refiro significa, especificamente, a distinção entre o homem e o autômato”.²³

Assim, a “liberdade” é idealizada como valor primordial para a contracultura. A liberdade para se romper com os valores em crise, desnaturantes da imaginação — e tidos, então, como não verdadeiros — e viver como bem se entender, para mudar e estar em constante transformação pessoal, desacorrentando a expressão individual da criatividade humana de roteiros e controles externos. Assim, não cabe alternativa ao contraculturalista senão rebelar-se contra o sistema fechado em que vive. E isso, muitas vezes, o leva à alienação social, transformando-o em um *outsider*.

Não por acaso, a noção de contracultura e sua busca existencial por liberdade conduzem a uma clara aproximação com o conceito de anarquia. Pela acepção real do termo, o objetivo principal do anarquista é a eliminação de toda a autoridade, é seu dever contestá-la e lutar contra ela. Ao contrário da idéia comum sobre o tema, anarquia não significa impor a desordem à sociedade. Aqui reside o aspecto trivial do tema: anarquismo é uma doutrina filosófica e política de contestação social, é um ponto de reflexão dos reais direitos e deveres do homem. É uma visão diferente e distanciada de qualquer moralismo, embasada na razão e na natureza do ser humano, mas sempre confundida de forma proposital e negativa com idéias de destruição e desordem.

Esse desvio de sentido, além de fomentado pelos críticos do anarquismo, deve-se à interpretação equivocada daquilo que os anarquistas entendem como o estado natural das coisas no universo, que eles chamam “caos”. A História da Filosofia explica que, nas mitologias e cosmogonias pré-filosóficas, o caos era tudo o que existia no universo em seu princípio. Autores como Hakim Bey são taxativos: o caos é anterior a todos os princípios de

²² HESSE, Hermann. *Demian*. 35.ed. Rio de Janeiro: Record, 2005. p.80-81.

²³ MILLER, Henry. *O mundo do sexo*. Rio de Janeiro: Americana, 1975. p.19.

ordem e entropia²⁴. Com isso se quer dizer que a ordem é não-natural, uma criação do homem. E é isso, essa ordem humana, que a contracultura questiona.

Se a busca é por um princípio básico, um ponto de partida para definir contracultura, o anarquismo oferece uma resposta: *a negação do princípio de autoridade*. É uma postura de rebelião contra a ordem, o “sistema” anti-natural e coercitivo. De uma forma mais completa, a contracultura — bem como a anarquia — busca despertar a consciência da necessidade de ruptura para com o paradigma da realidade e a ação/manifestação da insurgência.

Outro ponto crucial, que na verdade procura ser garantido pelo anterior, é a defesa que as contraculturas fazem do *primado da individualidade*, conferindo-lhe precedência sobre as convenções sociais e restrições governamentais, uma oposição natural ao ideal massificante de pensamento hegemônico e comportamento gregário, uma busca pela expressão livre de amarras. A busca por essa liberdade, inclusive de estruturas fantasmagóricas opressoras, faz com que alguns dos estudiosos do tema proponham a substituição do termo “contracultura” por “livre-pensar”, não por acaso aproximando-se da noção de “Livre Espírito”, expressão surgida para designar as mais diversas heresias cristãs surgidas durante a Idade Média²⁵.

Partindo desses dois princípios definidores, vê-se que as inúmeras contraculturas que se desenvolveram durante a história da humanidade apresentam uma série de características “quase” universais. Goffman e Joy²⁶ as sintetizaram da seguinte forma:

- Rupturas e inovações radicais em arte, ciência, espiritualidade, filosofia e estilo de vida: enquanto movimento de vanguarda transgressivo, o apego contracultural à mudança e à experimentação inevitavelmente leva à ampliação dos limites de estética e das visões aceitas.
- Comunicação verdadeira e aberta, profundo contato interpessoal, bem como a partilha democrática dos instrumentos, sobretudo de informação: o livre intercâmbio de arte e pensamento entre os indivíduos é um importante elemento de multiplicação e aprofundamento contracultural, incluindo aí a comunicação emocional íntima (existente nas obras dos principais artistas transgressores).

²⁴ BEY, Hakim. *Caos: terrorismo poético & outros crimes exemplares*. São Paulo: Conrad, 2003.

²⁵ Stewart Home associa a expressão Livre Espírito à tradição subversiva existente nas vanguardas artísticas. O situacionista Raoul Vaneigem o classifica como “uma comum atitude na sua irreligião natural, que o seguinte adágio pode resumir: goza a vida e ri do resto” (em *As Heresias*, Lisboa: Edições Antígona, 1995). Maiores informações em HOME, Stewart. *Assalto à cultura: utopia, subversão e guerrilha na (anti)arte do século XX*. São Paulo: Conrad, 2004.

²⁶ GOFFMAN, Ken (R.U. Sirius) ; JOY, Dan, 2007, p.50-58.

- Diversidade: fruto da liberdade de divulgação do conteúdo das mentes e imaginação dos contraculturalistas, bem como a tendência de entregar-se a “experimentalismos” para se chegar às próprias conclusões sobre algo.
- Perseguição pela cultura hegemônica e subculturas contemporâneas: o espírito antiautoritário é uma ameaça potencial a qualquer ordem estabelecida por quebrar tabus, violar normas e desafiar idéias sacrossantas.
- Exílio ou fuga: reação freqüente em busca de liberdade, afastando-se da cultura hegemônica, o que algumas vezes implica em isolamento geográfico.
- Defesa da mudança individual e social: partindo do axioma de que a única constante é a eterna mudança, de que o mundo e os indivíduos estão em constante transformação, a contracultura promove profunda metamorfose nos seus integrantes, que, conseqüentemente, acaba resultando em alterações sociais de perspectivas revolucionárias.

Esses princípios e essas características são observados em uma série de eclosões (contra)culturais durante a história da humanidade e se desenvolvem como antitradição subversiva profunda e ampla na história das artes, com a apresentação de toda uma série de fenômenos estéticos específicos e profundamente articulados. E a literatura encerra em si as principais vias de acesso e manifestações dessa linhagem, como se verá a seguir.

2 — Superando intervalos: uma breve (pré)história da contracultura

*Os loucos abrem os caminhos que mais tarde
serão percorridos pelos sábios.*

— Carlo Dossi

*Deus disse a Abraão mate-me um filho
Abraão disse cara, você deve estar me
sacaneando.*

— Bob Dylan

Um dos motivos que tornam, como já foi dito, a contracultura “desclassificada” nos quadros acadêmicos é a grande dificuldade de encontrar as fontes históricas de suas manifestações. Apenas recentemente, com toda a transformação paradigmática dos estudos históricos, fruto da falência dos postulados positivistas e mesmo do marxismo mais ortodoxo, é que foram levantados novos pontos de abordagens no estudo do passado. A questão dos excluídos da historiografia dita oficial foi posta em pauta. E, como representantes da

dissidência, os vestígios que os membros da contracultura deixaram não são encontrados com a mesma facilidade que os demais. Isso, porém, não quer dizer que eles não tenham existido. Na verdade, o que ocorre é que o registro histórico conspira para convencer o homem de que o domínio de comportamentos não-contraculturais, como conformismo e autoritarismo, é o que define a humanidade. Conforme Goffman e Joy, o impacto final da contracultura na história frequentemente é determinado pela adoção de seus símbolos, artefatos e práticas pela cultura dominante de uma forma que os isola violentamente de suas fontes na experiência real.²⁷ A prova disso está no fato de que muitos personagens que ocupam lugar de destaque nos livros escolares — de Sócrates a Jesus, de Galileu a Martinho Lutero — eram contraculturais em seus respectivos contextos.

Desde a obra *A ciência nova*²⁸, em que Giambattista Vico contrasta a “sabedoria racional” da História com a “sabedoria poética” dos tempos antigos, a noção tradicional de tempo histórico, linear e evolutivo foi posta em xeque pelo conceito de tempo cíclico. Desde então, a idéia de perpetuação e surgimento de certas características culturais toma outro significado. Uma chave para compreender ressonâncias entre (contra)culturas distantes no tempo e no espaço pode-se encontrar nos valores profundos e básicos que elas partilham. E essa recorrência, segundo Vico, é sinal de um princípio comum de verdade.

Uma outra teoria, bem mais recente e de matizes radicalmente anárquicas, pode dar conta de explicar como manifestações contraculturais podem eclodir, independentemente de conexões detectáveis. É o conceito desenvolvido por Hakim Bey e chamado de TAZ, ou Zona Autônoma Temporária²⁹. A idéia é de que bolsões contraculturais e enclaves livres, justamente por não se adequarem ao poder estabelecido, possam irromper na realidade, se as condições para isso se revelarem propícias. Tais levantes, segundo o autor, são experiências de pico, se comparados ao padrão “normal” de consciência e de experiência. Eles definiriam um “nomadismo psíquico”, cujo elemento de recusa é sintomático de uma cultura radical de desaparecimento, parcialmente consciente e parcialmente inconsciente, que influencia mais pessoas que qualquer *idéia* anarquista³⁰. Antes que ocorra o “fechamento do mapa”, geográfico e temporal, a TAZ, levante contracultural, some, liberando uma área (de terra, de tempo, de imaginação) para depois florescer em outro espaço (geográfico, social, cultural, imaginário) potencial.

²⁷ Op. cit., p. 13.

²⁸ VICO, Giambattista. *A ciência nova*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

²⁹ BEY, Hakim. *TAZ: zona autônoma temporária*. São Paulo: Conrad, 2001.

³⁰ *Ibidem*, p. 64.

Essas experiências de pico, segundo Bey, não podem acontecer todos os dias — ou não seriam “extraordinárias”. São momentos de intensidade que moldam e dão sentido a toda uma vida. A Zona Autônoma Temporária é uma espécie de rebelião, uma operação de guerrilha que libera uma área e se dissolve para se refazer em outro lugar e noutro momento, antes que seja esmagada³¹. Essa teoria explica o fato de as contraculturas avançarem no tempo, mesmo sem a existência de estruturas permanentes ou tradições constantes, eclodindo com maior ou menor intensidade onde quer que seus ideais universais ressoem. Isso, algumas vezes, acontece em virtude de um contato direto ou indireto com outras contraculturas, que pode dar-se por meio de difusão literária.

Buscando o arquétipo rebelde primordial, ao procurar as origens mito-poéticas da contracultura, chega-se até Prometeu. A única fonte para a compreensão desse mito é o trabalho de Ésquilo, intitulado *Prometeu acorrentado*³². Essa entidade aparece na mitologia clássica como o iniciador da civilização humana³³. Retomando o mito de forma resumida: o titã Prometeu roubou o fogo dos deuses, o fogo do céu, em benefício da humanidade. Na obra de Ésquilo, ele deixa claro que deu aos homens a arquitetura (“eles viviam debaixo da terra”), o calendário, o transporte (“atrolei ao carro cavalos obedientes à rédea (...) e carruagens que andam pelo mar, os barcos alados”), a matemática, a escrita, a medicina e tudo aquilo que é propiciado pelo fogo. Em outras palavras, a tecnologia. Como castigo, Júpiter manda Hefáisto acorrentá-lo no monte Cáucaso, e, todos os dias, um abutre devora-lhe o fígado, que se regenera durante a noite, o que confere ao titã um suplício eterno pelo ato de rebeldia.

Thomas Bulfinch salienta:

Prometeu tem sido um assunto preferido dos poetas. Representa o amigo da humanidade, que se colocou em sua defesa, quando Jove se irritou contra ela e que ensinou aos homens a civilização e as artes. Ao assim fazer, contudo, desobedeceu à vontade de Júpiter e tornou-se ele próprio alvo da ira do rei dos deuses e dos homens. Júpiter mandou acorrentá-lo num rochedo do Cáucaso, onde um abutre lhe arrancava o fígado, que se renovava, à medida que era devorado. Essa tortura poderia terminar a qualquer momento, se Prometeu se resignasse a submeter-se ao seu opressor. (...) Não se rebaixou a fazê-lo, porém. Tornou-se, assim, símbolo da abnegada resistência a um sofrimento imerecido e à força de vontade de resistir à opressão.³⁴

³¹ Ibidem, p.16 e 17.

³² Acredita-se que Ésquilo tenha escrito quatro épicos sobre Prometeu. Porém, o único que chegou intacto aos dias de hoje foi o último deles: *Prometeu Acorrentado*.

ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

³³ VICTORIA, Luiz. A. P. *Dicionário básico de mitologia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000. p. 124-125.

³⁴ BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: a idade da fábula*. 9.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

Segundo Richard Tarnas, o mito reflete a iniciação da mudança radical, a paixão pela liberdade, o desafio da autoridade, o ato de rebelião cósmica contra uma estrutura universal para libertar a humanidade da limitação, o brilho e o gênio intelectual, o elemento de excitação e risco.³⁵

Deve-se considerar que, para os gregos antigos, essa não era apenas uma história. Segundo sua concepção de mundo, tratava-se de uma realidade vivida. Hesíodo escrevera: “Os deuses e os homens mortais vêm da mesma fonte”. No contexto em que surgiu, o mito servia de alerta, avisando que Prometeu era um pecador. A húbri científica, tecnológica, que ele havia concedido à humanidade era vista como um atravessar de fronteiras que perturbava a ordem divina. R. J. Zwi Werblowski lembra que, para Ésquilo, Prometeu está cometendo uma transgressão. Ele é um pecador e não apenas o herói de uma justa guerra de libertação contra cruéis tiranos. Como a ordem de Zeus é a de um cosmos estático, toda aspiração e todo esforço humano são uma revolta.³⁶

Não por acaso, na mitologia judaico-cristã o arquétipo que mais se aproxima de Prometeu é a figura de Lúcifer. Ambos se mostram rebeldes contra um mesmo tipo de autoridade cósmica e sua ordem perfeita, regulada e estática. Assim, o titã deve ser visto como representando a sua versão do pecado original. Como Werblowski notou em *O paraíso perdido*³⁷, Milton reflete os gregos ao dar criatividade, relações pessoais e tecnologia para Satã e seus seguidores. O fato de que eles constroem, buscam ouro, fazem música e filosofam significa que toda a cultura do homem é condenada.

Com base nisso tudo, é possível dizer que a contracultura é prometéica em sua essência. Seja pelo seu estímulo ao livre-pensar e ao conhecimento, seja pela sua estética de constante mudança, seja pela relação que mantém com a autoridade.

Outro rebelde contracultural mítico pode ser encontrado na mitologia judaico-cristã: é o iconoclasta Abraão, o precursor do auto-exílio (ou *dropout*, no jargão moderno da contracultura) na História. Como primeiro judeu, sua história produziu uma religião de exílio e diáspora. Foi o líder de uma pequena minoria dissidente, que vivia precariamente à margem da sociedade, definindo assim o papel de resistente do judeu como *outsider*. Os temas recorrentes na sua história — estranhamento, rebeldia, impaciência com fronteiras desnecessárias, barreiras e formalidades, profunda individualidade ao dar atenção para um

³⁵ TARNAS, Richard apud LEWIS, James R. *Enciclopédia de Astrologia*. São Paulo: Makron Books, 1997. p. 436–437.

³⁶ WERBLOWSKY, R. J. Zwi apud GOFFMAN, Ken (R.U. Sirius) ; JOY, Dan, 2007, p. 26.

³⁷ MILTON, John. *O paraíso perdido*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

‘ser’ que ele não podia ver, mas que ouvia em sua mente, ruptura — são arquetipicamente contraculturais.

Ainda que o Abraão histórico não possua características essenciais, como o antiautoritarismo, o Abraão mítico do *Midrash*, em conflito insolúvel com seu pai, Taré, é um rebelde geracional iconoclasta. E o conflito de gerações é, segundo Theodore Roszak, o ponto nodal da questão da contracultura no seu ápice, que foi na década que medeia entre os anos de 1960 e 1970³⁸. Seja como for, vários integrantes do povo judeu são marcados pelo seu espírito rebelde, uma disposição típica de insistir na verdadeira liberdade e justiça para todos. E sua dissensão está presente em toda a história. Karl Marx, Franz Kafka, Sigmund Freud e Bob Dylan são apenas alguns dentre tantos judeus que provocaram perturbações teóricas e existenciais em períodos recentes da história da humanidade.

Qual a relevância de se levar em conta toda essa série de mitos? Incontáveis pensadores, psicólogos, antropólogos, historiadores e filósofos contemporâneos atribuem importância a eles como portadores das chaves para a alma humana, como passagens simbólicas para sua profunda natureza individual e coletiva. A ressonância de certos arquétipos míticos em diferentes culturas e épocas indica qualidades humanas básicas que transcendem barreiras culturais e temporais. Assim, o mito se transforma em uma espécie de memória racial pré ou extra-histórica, nem tanto de *o que aconteceu*, quanto de *o que somos*. É uma ilustração da construção psíquica da humanidade. Em outras palavras, podemos entendê-los como codificações literárias que contamos a nós, sobre nós, sobre nossa natureza fundamental e sobre as coisas que nos são importantes.

É significativo que aquilo que fora definido por Tringali como “a abertura das portas da literatura ocidental”³⁹, a Escola Lírica do Medievalismo, tenha sua origem em uma corrente fortemente contracultural: o trovadorismo.

Os trovadores eram poetas-músicos que cruzaram o sul da França, a Espanha mediterrânea e o norte da Itália entre os séculos XI e XIII. Sua arte influenciou toda a poesia lírica posterior no Ocidente. Com eles, pela primeira vez, as pessoas escreveram sobre o amor mundano e, conforme Gerard Zuchero⁴⁰, a dama foi elevada ao nível do homem. Isso é marcante na cultura e, talvez, o elemento mais simbólico da efervescência cultural daquela época. É importante se ter em mente que, naquele contexto, período de apogeu da Idade Média, mais do que nunca, a união e o casamento eram determinados por interesses

³⁸ ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1972.

³⁹ TRINGALI, Dante. *Escolas literárias*. São Paulo: Musa Editora, 1994. p.24.

⁴⁰ ZUCHERO, Gerard apud GOFFMAN, Ken (R.U. Sirius) ; JOY, Dan, 2007, p.143.

econômicos e políticos das famílias. Assim, eles introduziram — ou, então, reintroduziram — a noção de amor romântico na cultura ocidental, o que havia sido negligenciado no Ocidente desde que a teologia da cristandade tomara o lugar dos mitos greco-romanos.

Os trovadores usavam sua liberdade de expressão para questionar as características da cultura hegemônica. Tinham uma atípica liberdade pessoal em questões políticas, religiosas e nos negócios das cortes nobres que eles divertiam. Além do amor cortês, se valiam do erotismo e de audaciosos sentimentos adúlteros como tema de suas canções. Valiam-se, também, do humor e do deboche (nas canções de escárnio e maldizer), o que era absolutamente revolucionário naquele tempo e naquele lugar. A total subversão da convenção e da moralidade contemporâneas é a demonstração do caráter claramente contracultural desse movimento artístico. Tanto isso é verdade que, pela primeira vez, representantes do *status quo* — no caso, autoridades religiosas — começaram a declarar que a poesia em si era um pecado⁴¹.

O berço do movimento desses músicos itinerantes foi a Provença. Na região, ascendia essa nova nobreza, de tendências contraculturais, que chegava até mesmo a formar alianças com grupos heréticos, quando não iam mais longe, desprezando abertamente a Igreja. Mesmo no tocante às leis feudais sobre a herança, eram muito mais liberais que o restante da Europa em relação ao sexo feminino. Graves perdas de vidas masculinas como resultado das Cruzadas possibilitaram que muitas mulheres atingissem graus de poder econômico e político sem precedentes na cristandade⁴². Novas perspectivas eram introduzidas por uma emergente geração feminina de nobres.

Conspirando com o impressionante cenário multifacetado e culturalmente dinâmico da Provença, ainda há a secular interação islâmico-cristã, fruto da ocupação da Península Ibérica pelos mouros⁴³, que eram profundos apreciadores das artes e todas as formas de estudo. E, do mesmo modo entre eles, as mulheres também tinham um status inusitadamente alto para a época nos campos artístico, político e intelectual.

A fronteira entre a Provença e a Espanha moura possibilitou que as culturas se fecundassem mutuamente. E toda essa ebulição foi fundamental para se forjar o profundo caráter contracultural da arte trovadoresca. A própria palavra “trovador” vem do árabe, significando algo como “inventor de canções” e traz embutidas idéias de criatividade,

⁴¹ *Ibidem.* p. 157.

⁴² Como é o caso de Eleanor da Aquitânia, que se tornou rainha da França e, mais tarde, rainha da Inglaterra.

⁴³ Refiro-me à série de lutas desencadeadas do início do século VIII até 1492, em que cristãos e muçulmanos debateram-se pelo domínio da península ibérica. Na historiografia, esse evento é conhecido como a Reconquista. Formalmente interrompido ao final de quase oito séculos de luta, o domínio muçulmano sobre a península ibérica deixou ali, no entanto, características culturais profundas e duradouras.

descoberta e originalidade. E foi tomando a linguagem das ruas da Provença que os músicos errantes começaram a cantar suas próprias versões a partir das canções mouras e sufistas.

Enquanto a elite educada da cristandade debochava de qualquer língua local, proveniente das ruas, como sendo primária, vulgar, os jovens nobres hereges da Provença consideravam-na fascinante. E foram eles os principais responsáveis por endossar e patrocinar os trovadores.

Outra marcante característica moura na arte dos bardos itinerantes é a forte presença de expressões devocionais do sufismo místico, que, aliás, possui uma natureza com características radicalmente contraculturais. Os sufis abraçam todos os atributos normalmente associados ao amor, buscam a intoxicação e a indisciplina como resultado de um longo processo de “iluminação”, em que a mente do desperto chega a um estágio em que não há regras. É uma busca obcecada pela idéia de desprogramação mental e de libertação das percepções herdadas pela cultura bem como de preguiçosos hábitos mentais que naturalmente se acumulam na psique de qualquer indivíduo durante o processo de vida e de utilização da linguagem. É uma doutrina que vê o estado de consciência como inconsciência e busca fugir de condicionamentos como caminho para se manter despertos no real. Em uma atitude antiautoritária, além de abraçar a indisciplina, não acreditam em graus de crescimento espiritual. Apesar disso, o sufi crê na evolução pessoal, que reflete o princípio contracultural básico da mudança constante, a metamorfose⁴⁴.

Também dessa relação entre trovadorismo e sufismo que o profícuo relacionamento com as drogas e outras substâncias desregradoras dos sentidos vai entrar na história da literatura ocidental. Uma influência que se desenvolve de maneira acentuada na poesia — justamente a manifestação do “verbo musical” — uma linha evolutiva e contracultural que segue por William Blake, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, chegando até os poetas *beatniks* e os músicos de *rock*⁴⁵.

Por se tratar de uma época em que renascia o comércio em âmbito regional e internacional, havendo ainda o renascimento das cidades, nas quais ocorriam transformações sociais profundas, não se deve ver os trovadores como meros coadjuvantes em toda essa cena de efervescência cultural. Os bardos itinerantes foram um dos principais vetores de disseminação dessa rica e marcante influência cultural, não apenas nas cortes, mas também e diretamente, no âmago da cultura popular.

⁴⁴ Ibidem. p. 149-150.

⁴⁵ Sobre a relação entre sufismo e contracultura ver WILSON, Peter Lamborn. *Chuva de estrelas: o sonho iniciático no sufismo e taoísmo*. São Paulo: Conrad, 2004.

Com o colapso da subcultura que financiava os trovadores, o movimento foi chegando a seu fim. A Igreja é confrontada com o enorme legado artístico daqueles poetas, que continuava a ser extremamente popular. Mas a instituição religiosa teve seus interesses muito bem atendidos por uma escola de escribas italianos que manteve a tradição da composição dos trovadores⁴⁶. A maior parte da poesia de qualidade, a obra dos bardos, possuía múltiplos níveis de significados, permitindo simultaneamente leituras literais e metafóricas, assim, a recriação do seu estilo romântico por católicos ortodoxos, expoentes conformistas do gosto eclesiástico, originou a ética do amor cortês, uma forma de cooptação ou “hegemonização” das contraculturais formas românticas e sexuais dos trovadores. Desse modo, em uma manobra magistral, além de domesticar a nascente classe dos cavaleiros, a Igreja treinou-os no código de cavalaria que criaram, metamorfoseando a ética do romance dos trovadores. Tornando-se genuinamente refinada por meio do poder do clero, a cavalaria era posteriormente elevada por sua inclusão nos escalões da nobreza.

Como Goffman e Joy bem notam⁴⁷:

Essa distorção da herança dos trovadores é um exemplo típico de como a cultura hegemônica lida com uma erupção contracultural tão forte que seu impacto não pode ser simplesmente apagado — e, portanto, precisa ser integrado de uma forma que ainda assim preserve os interesses do *establishment*.

Entretanto, Briffault lembra que, antes de mergulhar no abismo do esquecimento, a arte dos trovadores tinha deixado sua marca em todas as literaturas líricas da Europa.⁴⁸ Além do impacto contracultural irremediável entre aqueles que tiveram contato direto com a arte desses bardos, sua herança de composição, sozinha, mudou para sempre a face da poesia e da canção no mundo ocidental. Ao longo de dois séculos, eles praticaram, melhoraram e refinaram um estilo de verso e canção que se tornou fundamental para muitos desenvolvimentos posteriores na matriz da literatura e da música folclórica e popular do Ocidente.

Além dos trovadores, a Europa, durante a Idade Média, viu outras manifestações de difusão literária dissociada da cultura oficial. O enorme poder coercitivo da Igreja e mesmo a existência da Inquisição não impediram que indivíduos fizessem opções de leitura, por exemplo, adversas ao imposto pela cultura dominante. Alheios ao documento de censura máxima do poder eclesiástico, o *Index Librorum Prohibitorum*, e mesmo muito antes de seu

⁴⁶ GOFFMAN, Ken; JOY, Dan, 2007. p.152.

⁴⁷ Op. cit., p.158.

⁴⁸ BRIFFAULT, Robert apud GOFFMAN; JOY. Op. cit. 158-159.

surgimento, incontáveis pessoas comercializavam, trocavam e repassavam folhetos baratos, impressos ou transcritos grosseiramente, propagando uma espécie de literatura popular de evasão. Se a versão fatalista da Idade das Trevas prega que a maioria das pessoas de classes populares não tinha nem acesso à educação e que toda produção escrita era feita em latim, estudos mais recentes mostram que a história da leitura possui ramificações contraculturais pouco abordadas desde aquele período. O historiador Carlo Ginzburg já realizou um trabalho sobre a recepção de textos “profanos”, disseminados em língua vulgar, entre medievos que, acreditava-se, não deveriam nem mesmo ser alfabetizados. Hoje já se encontram registros de uma verdadeira rede de leitores nas camadas populares, que superavam o obstáculo dos recursos financeiros exíguos, passando os livros de mão em mão⁴⁹. Vendida em feiras ou nos campos, por ambulantes, essa literatura se propagava de maneira marginal em relação à cultura oficial e das elites, mas de recepção e impacto na cultura popular.

Durante o Iluminismo, nos séculos XVII e XVIII, também é possível detectar uma série de revoluções políticas e culturais de matizes claramente contraculturais, que, por também forçarem mudanças profundas, foram assimiladas pelo *establishment*. É nesse período que se institucionalizaram muitos dos valores já apresentados até aqui.

De início, pode-se apontar para uma erupção filosófica em que a razão, a investigação cética e o método científico suplantavam a hegemonia absoluta da fé religiosa. Trata-se de uma era de individualismo livre-pensante, que vinha reunindo forças durante séculos e propunha o livre intercâmbio de idéias. Era uma noção fortemente contracultural, já que a consciência da necessidade de um rompimento paradigmático só se revela possível mediante um acesso irrestrito ao conhecimento e experiências novas. A *Encyclopédie* de Diderot representou uma abertura no processo de democratização da informação como tema fundamental.

O construto lingüístico e legal “liberdade” foi formulado como um contrato social, mas que, lenta e seguramente, haveria de atrair todos para a sociedade, da qual, cada vez menos, havia como fugir. Trata-se de uma forma de forçar as pessoas, desde o nascimento, a participar com a sua própria presença em seu território e a submeter-se às disposições legais. John Locke deu início às mudanças políticas, descrevendo em seus tratados o homem como tendo o direito de acreditar, dizer e fazer o que quisesse, dentro de limites razoáveis para a sociedade civil. Blanning escreveu⁵⁰ que Locke nos apresentou a idéia de que “as crianças, normalmente, aprendem seus hábitos e preconceitos com os mais velhos, de modo que a raça

⁴⁹ GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 84.

⁵⁰ BLANNING apud GOFFMAN, Ken (R.U. Sirius); JOY, Dan. Op. cit. 166.

humana é presa em um círculo vicioso de brutalidade, ignorância, superstição, vício e miséria. Ele pode ser rompido (...) se um educador intervier para abrir uma janela para experiências alternativas”.

Assim como os trovadores propagaram sua contracultura, os artistas, contagiados, se transformaram claramente em vetores da propagação do iluminismo. Correntes contraculturais de escritores rebelados, como o círculo dos poetas franceses, conhecidos como libertinos, anteciparam certas correntes nihilistas da cultura contemporânea.

Na virada para o século XVIII, os cem anos de guerra religiosa intermitente, a revolução científica e o fermento intelectual da nova filosofia tinham provocado uma crise de crenças entre as elites européias. Já não se podia acreditar incondicionalmente na tradicional visão de mundo. Em meio a tamanho caos epistemológico surgiram centenas de pensadores rebeldes, artistas inconformados e ativistas políticos. Um caso exemplar é o de Voltaire, que reuniu os pensamentos e as atitudes rebeldes de sua época e os expressou por intermédio de sua escrita, fazendo-o com perspicácia tão mordaz que é celebrado como principal representante da insubordinação cultural daquele tempo. Como lembram Goffman e Joy, em tempos recentes, ele chegou a ser chamado de “o filósofo-punk da Idade da Razão”.

A primeira grande revolução política do período, aplicando os princípios culturais do Iluminismo contra a Monarquia, não aconteceu na Europa, mas nas colônias norte-americanas. O tempo, a distância e os grandes espaços abertos do novo mundo haviam dado aos colonos uma independência de psique e espírito que lhes permitiu aplicar as crenças da revolução cultural que ardiam no antigo continente. Mesmo sendo rica em ironias e contradições, a ideologia libertária começou a se espalhar, dando origem à revolução americana, através das *Cato letters*. Publicados anonimamente no *The London Journal* e conquistando estrondoso sucesso nas colônias, os textos criticavam a Revolução Gloriosa, defendiam absoluta liberdade de pensamento e expressão, tudo em um estilo acessível e de grande apelo para os colonos⁵¹.

O fato é que, mesmo com todas as suas contradições, o caráter contracultural da Revolução Americana realmente vem de livres-pensadores como Jefferson, Franklin e Paine, que fizeram com que ela acontecesse. Outra ironia histórica é o fato de que muitos desses pais-fundadores eram claramente blasfemos. E, apesar de terem levantado a bandeira da igualdade e dos direitos democráticos, na prática, após a revolução, uma parcela significativa de trabalhadores comuns e fazendeiros (a grande maioria da população, na verdade) começou

⁵¹ Ibidem, p. 177-178.

a pressionar o oligopólio, exigindo inclusão, o que resultou em um grande número de rebeliões e revoltas. Mas, apesar das cegueiras, é indiscutível que os revolucionários do Novo Mundo impulsionaram radicalmente a liberdade individual, o livre intercâmbio de idéias e o espírito de transformação social.

Em seguida foi a vez de a França promover, em nome da liberdade, aquela que talvez tenha sido a mais radical revolução política da história: a Revolução Francesa, a revolução da ralé. Hoje, ao procurar o legado desse enorme levante contracultural, conclui-se que ele tenha culminado com a Declaração dos Direitos do Homem, em agosto de 1789, pela Assembléia Nacional francesa. O documento estabelecia a liberdade de expressão, a liberdade de imprensa, a liberdade religiosa e a proteção contra prisão ilegal. Foi uma das principais fontes para a elaboração da Declaração Universal dos Direitos do Homem, aprovada pela ONU, cerca de 160 anos depois.

Ao se ter em mente a contracultura, não é possível abandonar o século XVIII sem focar o espírito e a corrente artística, síntese desse período de mudanças: o Romantismo. Movimento, escola, tendência, forma, espírito, estética ou fenômeno histórico, pouco importa⁵². Foi o tropo que reptou o consagrado, o estabelecido, o modelado, aparentemente desde então e para todo o sempre, efetuando uma revolução fundamental na conceituação e na realização de todas as artes⁵³. Surgido na Europa, dominou todas as áreas do pensamento e das artes. É a tendência estética e filosófica que exalta a natureza e prega o espírito de rebeldia e de liberdade. É um movimento que privilegia a subjetividade individual, em oposição à estética racionalista clássica, e representa a exaltação do belo, do homem e da natureza. Como expressão do espírito de rebeldia, liberdade e independência, o Romantismo propôs-se a descortinar o misterioso, o irracional e o imaginativo na vida humana. Decidiu-se, outrossim, a explorar domínios desconhecidos para libertar a fantasia e a emoção, reencontrar a natureza e o passado.

Seguindo na esteira do tempo e em busca das grandes explosões contraculturais de impacto, chega-se ao transcendentalismo americano. O que começou como um grupo pequeno e fechado de amigos, por volta de 1830, que se sentia compelido a viver de acordo com seus valores, logo veio a se tornar uma contracultura identificável, que tinha, inclusive, periódicos alternativos e comunas, onde se isolavam da sociedade, do *establishment* de sua

⁵² Sobre as antinomias do Romantismo ver CITELLI, Adilson. *Romantismo*. São Paulo: Ática, 2004. Também, o vocábulo “Romantismo” em MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 407-410.

⁵³ GUINSBURG, J. *Romantismo, Historicismo e História*. In: GUINSBURG, J. (org). *O Romantismo*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 13.

época e viviam de acordo com seus ditames. Logo se tornou uma filosofia influente e muito discutida em meados do século XIX. A partir de 1840, tendo como marco a publicação de seu primeiro periódico, *The Dial*, pode-se entendê-lo como um movimento de transformação social que se rebelara contra a lógica protestante de trabalho e em favor de ideais de igualdade e liberdade, até mesmo com ampla abertura para o sexo feminino. Seus seguidores pregavam o amor à divindade do indivíduo (e conseqüente respeito incondicional à individualidade), à natureza e aos outros.

Na dinâmica política dos Estados Unidos daquele período, que futuramente iria culminar na Guerra da Secessão⁵⁴, a propriedade e o poder oligárquico estavam se consolidando nas mãos de poucos privilegiados e de um partido conservador, os *whigs*, que representavam o *status quo*. Aos poucos, os transcendentalistas, revolucionários culturais e espirituais, passaram a experimentar a insistência de políticos que lhes impunha uma obrigação moral de tomar partido. Entretanto, eles acreditavam que as transformações pessoais é que poderiam modificar o mundo de uma forma adequada e que isso não ocorreria através de vias políticas.

Os mais notáveis representantes do transcendentalismo foram Ralph Waldo Emerson, Margareth Fuller e Henry David Thoreau. Esse último, aliás, produziu o libelo anarquista *A desobediência civil*⁵⁵, uma das mais populares defesas da recusa antiautoritária de todo o léxico de protesto, que se converteu na bíblia dos ativistas não-violentos dos direitos civis e influenciou personalidades como Gandhi, Martin Luther King e até mesmo Tolstoi. O livro contém aforismos preciosos, que dão o tom de algumas idéias dos transcendentalistas: “Não sou responsável pelo bom funcionamento da maquinaria da sociedade” ou “Vim a este mundo não, principalmente, para fazer dele um bom lugar para se viver, mas para viver nele, seja ele bom ou mau” e “Eu não nasci para ser forçado. Irei existir do meu próprio jeito”. O raciocínio de Thoreau gira em torno do indivíduo, seu aperfeiçoamento e sua vida. De acordo com seu julgamento, “devemos ser homens, em primeiro lugar e súditos, depois”. Pelo seu raciocínio, quando um governo se torna corrupto, quando as convenções sociais já não correspondem à realidade e quando um método já foi ultrapassado pela própria prática e pela experiência,

⁵⁴ Guerra de Secessão é uma das denominações da guerra civil dos Estados Unidos, travada de 1861 a 1865 entre o governo federal e 11 estados do sul, que afirmavam seu direito de se separar da União. Também chamada Guerra entre Estados, teve motivação econômica, política e doutrinária que se centralizou no conflito pela manutenção ou abolição da escravidão. A tentativa de secessão dos estados de Carolina do Sul, Mississipi, Flórida, Alabama, Geórgia, Louisiana, Texas, Virgínia, Arkansas, Tennessee e Carolina do Norte e a deflagração das hostilidades armadas marcaram a culminância de décadas de crescentes fricções entre os estados e o governo federal sobre comércio e tarifas, escravidão e doutrina dos direitos dos estados.

⁵⁵ THOREAU, Henry David. *A desobediência civil*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

torna-se um dever de todo homem de consciência abandonar esses entraves e desobedecer às convenções.

No mesmo período, uma improvisada boêmia de trabalhadores se enraizava em Nova York e em outras grandes áreas urbanas do país. Seus membros representavam uma incipiente revolta contra as feias realidades da nova economia industrial e foram classificados pelos tablóides como adeptos da “vagabundagem”. Entretanto, seus participantes intitulavam-se *b’hoys* e *g’hals*. Eram jovens desordeiros alienados, que se dedicavam a pequenos crimes, romances e exibicionismos. É fruto desse meio o jornalista e poeta Walt Whitman, que foi profundamente influenciado pelo transcendentalismo e pelos ensaios de Emerson. Aclamado mesmo por críticos conservadores como o centro do cânone literário americano⁵⁶, o autor, cuja principal obra é *Folhas da relva*, foi o principal responsável pelo surgimento do “verso livre”. Ele recheou seus poemas com uma linguagem popular, cheia de gírias urbanas das gangues de Nova York, pagando um tributo a toda essa cultura marginal, fértil, mas subestimada. Além de empregar a linguagem das ruas, tratava de temas indigestos, como sexo, auto-erotismo, homossexualismo, religião, suicídio, metempsicose, corrupção.⁵⁷ Sua libertação da repressão puritana abriu espaço para uma enorme generosidade que lhe permitiu ver Deus nos párias, nas prostitutas e na gentalha. A mesma tranqüilidade natural permitiu-lhe desfrutar do sexo e da fama. Talvez seja, isoladamente, o mais importante antepassado literário da “contracultura”, como a conhecemos hoje.⁵⁸ Harold Bloom concorda ao afirmar que Whitman é o precursor de Allen Ginsberg e de outros “rebeldes profissionais”.⁵⁹

No mesmo século XIX, na Europa, os artistas franceses já haviam estabelecido a busca pela novidade como elemento importante nas artes. Eles criaram um *café-society* boêmio. Caracterizam-no a bonomia empobrecida e exibida, o estímulo mental, a distorção por meio de drogas e álcool, a livre procura por prazeres sexuais e a tendência ao inconformismo pessoal e político. Entre os principais expoentes desse espírito, pode-se citar Charles Baudelaire e o eterno herói da contracultura, Arthur Rimbaud. A cidade de Paris consolidou a imagem de conceder aos artistas uma espécie de permissão para ser malcomportados e excêntricos, que lhes permitiu liberdade e que foi, ao mesmo tempo, armadilha.

Com a chegada do século XX e em reconhecimento a esse meio artístico radical e inovador, ocorre uma convergência infernal de artistas para a cidade. O número da boêmia

⁵⁶ BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p.256-282.

⁵⁷ Sobre a poética e a vida de Whitman ver o longo ensaio: LOPES, Rodrigo Garcia. “Uma experiência de linguagem”: *Whitman e a primeira edição de Folhas da relva (1855)*. In: WHITMAN, Walt. *Folhas da relva*. São Paulo: Iluminuras, 2006. p.213-318.

⁵⁸ GOFFMAN; JOY, 2007 p.218

⁵⁹ BLOOM, 2001, p.257.

artística explodiu num verdadeiro movimento de massas, tornando Paris a capital mundial das artes. Vários elementos contribuíram para isso. A paz entre nações, naquele início de século, facilitou viagens e imigrações e propiciou a melhora dos serviços postais internacionais e a explosão da indústria de jornais e revistas. Completando tudo isso, a vida na cidade era baratíssima⁶⁰.

A quantidade de artistas e de personalidades de vulto que circulam e interagem na cidade é impressionante. É marcadamente explosivo, em números, o surgimento de pequenas revistas, periódicos alternativos, sem censura e de produção barata, cuja qualidade da obra interessava mais que a viabilidade comercial⁶¹. Identificadas como fruto dos periódicos transcendentalistas americanos, eram obras militantemente contraculturais. Ezra Pound e Sylvia Beach estavam entre os incentivadores e responsáveis pelas publicações mais marcantes, como *Ulisses*⁶² de James Joyce. Buscando liberdade sexual e artística e um alívio da lei seca, toda uma legião de escritores norte-americanos foi recebida em Paris por Gertrude Stein, entre as décadas de 1920 e 1930, e ficaria conhecida como a Geração Perdida. Entre seus integrantes mais representativos, pode-se citar escritores e poetas como F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, William Carlos Williams, e.e.cummings e Hart Crane.⁶³

A partir do início do século, as vanguardas artísticas atingiram velocidade máxima. Aliás, o próprio conceito de “vanguarda” não deixa de ser fruto de uma atitude contracultural, em que idéias avançadas por parte de indivíduos mais conscientes procuram romper com tendências tradicionais.

Conforme demonstrado por Stewart Home em *Assalto à cultura*⁶⁴, as vanguardas anteriores à Grande Guerra já traziam em si características contraculturais e se inseriam na tradição vinda do Livre Espírito, uma corrente utópica que sempre almejou a integração de todas as atividades humanas, confrontando política e cultura simultaneamente. A virada de discurso nessa tradição se dá com o Futurismo⁶⁵, que funde toda sua expressão artística com uma proposta política. Daí seguia pela *antiarte*, um movimento que sustentava uma guerra

⁶⁰ As desventuras de um jovem escritor nesse cenário foram apresentadas na obra de jornalismo literário ORWELL, George. *Na pior em Paris e Londres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

⁶¹ Um breve estudo sobre essas publicações: WHITTEMORE, Reed. *Pequenas revistas*. São Paulo: Martins, 1965.

⁶² JOYCE, James. *Ulisses*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

⁶³ A presença desses e de outros artistas na capital francesa é abordada na obra SAWYER-LAUÇANNO, Christopher. *Escritores americanos em Paris*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

⁶⁴ HOME, Stewart. *Assalto à cultura: utopia, subversão e guerrilha na (anti)arte do século XX*. São Paulo: Conrad, 2004.

⁶⁵ Movimento artístico inspirado na velocidade da vida moderna e no deslumbramento diante das máquinas criadas pela revolução industrial. Surgido na Itália, partiu dos postulados do escritor Filippo Tommaso Marinetti, que os expressou pela primeira vez em 1909 em manifesto publicado no jornal parisiense *Le Figaro*. O termo "futurismo" expressava uma rejeição à cultura tradicional e propunha a transformação da sociedade.

aberta contra o formalismo cultural e a repressão, que parte do Dadaísmo⁶⁶ e segue pelo Surrealismo⁶⁷. Segundo Home:

As características essenciais do Utopismo do século XX tornaram-se claras nesses movimentos pré-guerra. Os partidários dessa tradição visam não somente à integração de *arte e vida*, mas à de todas as atividades humanas. Criticam a separação social e acreditam no conceito de totalidade. Da década 1920-1930 em diante, os utópicos já tinham consciência de pertencerem a uma tradição (...) e estavam cientes de que, em séculos anteriores, crenças semelhantes tinham-se manifestado através de heresias religiosas. Há um aspecto de *samizdat*⁶⁸ na tradição, permitindo que ela continue — pelo menos parcialmente — autônoma em relação às instituições culturais e comerciais da sociedade reinante.⁶⁹

Seguindo nessa tradição subversiva, a partir da Segunda Guerra Mundial há uma explosão desses movimentos vanguardistas utópicos, identificados por Home: a dissidência surrealista belga do grupo COBRA, o Movimento Letrista e sua dissidência, a Internacional Letrista (1952-1957), o Colégio de Patafísica, a Arte Nuclear, o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista, a Internacional Situacionista, o Movimento Fluxus, a Arte Autodestrutiva, os Provos, o Kommune 1, os Motherfuckers, os Yippies, os Panteras Brancas, a Mail Art, o Neoismo...

3 — A contracultura em cena

No fundo, uma revolta é a linguagem dos que não foram ouvidos.

— Martin Luther King

⁶⁶ Movimento artístico e literário, de caráter anárquico e irracional, com uma ideologia antiburguesa, que se opunha às concepções tradicionais da arte e se desenvolveu na Europa e nos Estados Unidos nas primeiras décadas do século XX. Oscilando entre a anarquia e o niilismo, pregou o fim da cultura e a reconstrução do mundo, aglutinou heranças do Futurismo e do Expressionismo, refletiu os efeitos da Primeira Guerra Mundial e, inicialmente hostil à Alemanha, opôs-se depois a todos os valores estabelecidos: "Literatura com revólver na mão", definiu um de seus expoentes em agitação política, o poeta alemão Richard Hülsenbeck.

⁶⁷ O termo surrealismo, criado pelo escritor Guillaume Apollinaire, designa um movimento artístico de vanguarda que ocorreu entre as duas guerras mundiais, principalmente na França. Derivado do Dadaísmo, teve no crítico e poeta André Breton seu principal ideólogo. Da literatura, o movimento se estendeu às artes plásticas, ao cinema, ao teatro, à filosofia, à moda e também ao modo de vida. O movimento foi inaugurado por Breton com a publicação do Manifeste du surréalisme (1924; Manifesto surrealista).

Extinto como movimento artístico na década 1930-1940, o surrealismo continuou a exercer grande influência ao longo de todo o século XX. Seus postulados, contrários ao pensamento estético, ético e político, tradicionais, abriram espaço para novos símbolos e mitos alheios ao racionalismo.

As características mais marcadamente contraculturais do movimento são apresentadas na obra COELHO, Plínio Augusto. *Surrealismo e anarquismo*. São Paulo: Imaginário, 2001.

⁶⁸ Termo russo para publicações clandestinas, independentes, que circulavam na antiga União Soviética.

⁶⁹ Op. cit. p. 17-18.

Vocês sabem o que significa encontrar-se diante de um louco? Encontrar-se diante de alguém que sacode os alicerces de tudo o que vocês construíram dentro de si, em torno de si, a lógica, a lógica de todas as suas construções!

— Luigi Pirandello

A eclosão da contracultura, em sua forma mais acabada e “clássica”, dá-se com o surgimento de um grupo que entrou para a história — da literatura, das artes, das vanguardas e da cultura popular — como a Geração *Beat*. Para compreender como esse fenômeno partiu da manifestação artístico-literária norte-americana para, então, espalhar-se mundo afora, é necessário, antes de tudo, fazer uma retomada histórica do surgimento desse grupo, contextualizando, também, o meio social e cultural em que ele se inseria.

É marcante que, durante a primeira metade do século XX, não tenham existido, nos Estados Unidos, movimentos artísticos de vanguarda, organizados por grupos para agitar, provocar e afirmar propostas estéticas novas. As raras exceções desse período são o Imagismo de Ezra Pound e Amy Lowell e o Objetivismo de William Carlos Williams e Louis Zukovsky. É claro o caráter conservador desses movimentos, se comparados com as vanguardas artísticas européias do mesmo período, como o Dadaísmo e o Surrealismo, por exemplo. Restringiam-se a programas estéticos e pontos em comum, no plano da criação literária, e não a tentativas radicais de revolucionar a criação artística e o restante do mundo⁷⁰. Talvez tenha contribuído para isso o fato de que a parcela mais radical da elite literária americana (e de outras partes do mundo) tenha sido atraída, pela efervescência cultural, para a Europa, mais especificamente para Paris, que, naquele tempo, se revelava a Meca artística do Ocidente, especialmente no que concerne à publicação de textos. Enfim, acresce-se a esse cenário literário retraído dos Estados Unidos o fato de que o ensino, a pesquisa e a produção cultural estavam confinados nas universidades, que desempenhavam seu papel de reprodução de uma ideologia conservadora e academizante.⁷¹

Foi em Nova York, no início da década 1940-1950, que o núcleo inicial da Geração *Beat* se formou. Os três principais autores do grupo, Jack Kerouac, William S. Burroughs e Allen Ginsberg se conheceram por intermédio de amigos e se aproximaram por conta de uma forte afinidade de natureza espiritual, além de possuírem interesses literários comuns.

⁷⁰ WILLER, Cláudio. *Beat e a tradição romântica*. In: FRÓES, Leonardo [et al.]. *Alma Beat: ensaios sobre a geração beat*. Porto Alegre: L&PM, 1984.

⁷¹ Sobre a produção poética nos Estados Unidos na primeira metade do século XX ver: CAMBON, Glauco. *A poesia norte-americana recente*. São Paulo: Martins, 1964.

Eram personalidades singulares. Jack Kerouac, filho de uma humilde família franco-canadense, nascido em Lowell, Massachusets, queria tornar-se escritor. Investiu suas energias nessa idéia, principalmente após quebrar a tibia em 1940, fato que o colocava em risco de perder a bolsa de estudos na Universidade de Columbia, conquistada graças a seu destaque nos esportes. O acidente fez com que sua relação com a literatura se intensificasse. Passa a escrever longamente em seu diário e descobre autores que o influenciariam muito, Jack London e Thomas Wolfe são bons exemplos disso. Também desenvolve interesse por música, especialmente jazz, e passa a produzir textos para o jornal da faculdade. Para desespero de seus pais, abandona os estudos e passa a viver de empregos rápidos. Em 1942, inspirado por romances de aventura, principalmente os de Herman Melville, alista-se na Marinha Mercante. Abandona a vida e o trabalho marítimos no ano seguinte. Nessa época já se dedicava a alguns escritos que pretendia ver publicados.

Allen Ginsberg era judeu, homossexual, filho de um poeta e professor de literatura e de uma professora, que passou boa parte da vida internado, vítima de esquizofrenia paranóica. Por influência do pai, socialista, e da mãe, comunista, pretendia tornar-se advogado e dedicar sua vida a prestar serviço à classe operária. Ao entrar no meio acadêmico, a verve artística falou mais alto e ele passou a estudar literatura. Era o mais jovem dos *beatniks*.

William S. Burroughs era o mais velho de todos. Vivia de renda familiar, proveniente da invenção e da fabricação de máquinas de calcular, o que lhe permitia morar bem e cultivar a paixão pelos livros e o fascínio por drogas e pela vida marginal em geral. De intelecto afiado, iconoclasta, humor corrosivo, chegou a cursar quatro faculdades: Antropologia e Literatura em Harvard, Psicologia em Columbia e Medicina em Viena. Kursou essa última com o propósito de entender o funcionamento do corpo humano, exclusivamente para se dedicar a pesquisas pessoais com drogas. Mesmo com essa formação, optara por trabalhar como *bar tender*, no Village, só para estar no centro da barra-pesada. Virara as costas a sua origem rica para circular com criminosos, marginais e drogados pelas zonas mais perigosas de Nova York.

Aos três, somavam-se outros indivíduos que seriam fundamentais para a formação do grupo que viria a ser a primeira fase da Geração *Beat*: Lucien Carr, Herbert Huncke, Edie Parker, Joan Vollmer e, nos anos seguintes, Hal Chase, Neal Cassady, Carl Solomon e Gregory Corso. Os três últimos também viriam a escrever uma obra significativa e relevante.

Nessa época ainda não possuíam uma produção literária significativa. Alguns nem mesmo pretendiam se tornar escritores. Circulavam em meios marginais, por bairros pobres,

em nichos onde habitavam minorias raciais, sociais e econômicas. Eram freqüentadores assíduos do circuito musical do jazz.

Todos os *beatniks* (ou a maior parte deles) possuíam uma bagagem de leituras vultosa. O motivo de seus encontros era passar noites em claro, embalados por jazz e drogas (lícitas ou não), debatendo fervorosamente sobre tudo aquilo que haviam encontrado nas páginas anteriormente devoradas. Era uma rica troca de experiências literárias, interpretações filosóficas e um constante exercício de destruição e reconstrução de conceitos, análises e visões das obras, dos autores e do mundo.

Dedicavam-se à literatura de maneira singular. Não era mero passatempo, mas um estilo de vida. Abraçavam inúmeras condutas e concepções de existência presentes naquilo que liam. Viam, na manifestação artística e intelectual escrita, um modo de pensar e viver que era um mote a ser adotado, transformando seu próprio cotidiano. São um exemplo de crença extrema na literatura, atribuindo-lhe valor mágico ao servirem-se dela como modelo de vida, fonte de acontecimentos reais e não só de textos⁷². Essa característica vem a ser marcante na escrita *beat*. Toda sua produção é fruto de experiências reais, moldadas a partir dessa concepção.

Depoimentos posteriores, assim como o estudo de diversos biógrafos, revelam os autores que eram lidos: Spengler, Rimbaud, Yeats, Baudelaire, Cocteau, Kafka, Céline, Saint-John Perse, Blake, Nabokov, Bjuna Barners, Jack London, Dostoiévsky, Melville, Genet, Korzibsky, Huxley, T.S. Eliot, De Quincey, Michaux, Proust, Henry Miller, Hermann Hesse, Gertrude Stein, Thomas Wolfe, Walt Whitman, Hart Crane, William Carlos Williams... Além disso, suas bibliotecas estavam repletas de uma vasta carga de material com informações específicas, que interessava a alguns membros de maneira particular. Eram novelas de detetives, livros sobre ioga, psicanálise, hipnose, boxe, jiu-jítsu, jogos de cartas, drogas, estudos teóricos sobre a linguagem, etc.

A relação que promoviam entre as leituras e a experimentação com drogas também merece atenção. Buscavam estimular a percepção através do desregramento dos sentidos e da alteração da consciência. Chamavam essa prática de “Nova Visão”. Não se tratava de meros viciados. Utilizavam substâncias de maneira metódica e regrada, chegando a teorizar sobre o assunto, embora, obviamente, existissem excessos.

Também levavam uma vida sexual promíscua. Parte deles era homossexual, ainda que isso não os impedisse de manter relações com o sexo oposto. Estima-se que todos do grupo

⁷² WILLER, Cláudio. *Allen Ginsberg, poeta contemporâneo*. In: GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Porto Alegre: L&PM, 1999. P.16.

tenham-se relacionado, nem que tenha sido em orgias. Tais comportamentos, ainda que não aceitos pela rígida moral da época, acabou tornando-se material para a posterior produção literária do grupo. Esse aspecto é tão marcante que os *beatniks* são constantemente apontados como sendo os artistas que se dedicaram de maneira mais notável a sobrepujar a repressão sexual judaico-cristã.

Por isso tudo, da aprofundada relação com as drogas, a sexualidade incomum, a circulação entre a marginália e a transposição de eventos reais para a literatura de característica confessional, inseriram-se em uma tradição romântica a que pertenciam Rimbaud, Baudelaire, Apollinaire, De Quincey, Blake, Cocteau, Huxley, Henry Miller, D.H. Lawrence, James Joyce, a *lost generation*, os existencialistas, entre tantos outros.

É fundamental ter-se em mente o quanto os *beatniks* eram singulares e contraculturais. Vale lembrar que era o período do término da Segunda Guerra Mundial. A América e o mundo viviam dias de inconformismo, preconceito, intolerância, retração, racismo e fechamento social e cultural. Os reflexos da Depressão eram ainda sensíveis. O que vinha pela frente, nos Estados Unidos, era a paranóia anticomunista, que motivou a doutrina *Truman* e a Guerra Fria, a caça às bruxas do *Macarthismo* e todo o retrocesso conservador, moralista e hipócrita que buscava repreender e controlar a cultura, a vida sexual e todos os aspectos da conduta dos cidadãos. Assim, aquele grupo não apenas forjou uma escrita de características únicas como vivenciava aquilo que sua arte iria deflagrar, no futuro: toda uma revolução comportamental e existencial.

Com a aproximação da década 1950-1960, o grupo começa a se fragmentar e se separa. Seus membros passam alguns anos na estrada, viajando pelo mundo, mesmo que de carona, num cosmopolitismo desenfreado. Mas não antes de Ginsberg passar por uma experiência marcante: para evitar que fosse condenado à prisão, acaba internado num instituto psiquiátrico. Após isso, viaja para Cuba, México, trabalha até como arqueólogo, explorando as ruínas recém-descobertas de uma civilização Maia. Burroughs viaja para a América do Sul a fim de experimentar a substância alucinógena aiauasca⁷³. Na volta para a América do Norte, provoca acidentalmente a morte de sua mulher, Joan, em uma brincadeira malsucedida de “Guilherme Tell”. Em seguida, parte para Tânger, no norte da África, então território livre, onde drogas e prostituição masculina eram toleradas. Apesar de distantes geograficamente, eles nunca perderam contato. Estavam sempre em contato, fosse por carta, por telefone ou

⁷³ Um dos princípios ativos do chamado “chá do Santo Daime”, em torno do qual se constituiu uma religião no norte do Brasil, hoje já espalhada por vários países do mundo. Sobre a viagem de Burroughs em busca da aiauasca, ver a correspondência que manteve com Ginsberg, publicada em português no título: BURROUGHS, William. GINSBERG, Allen. *As cartas do Yagé*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

mesmo empreendendo viagens com a finalidade exclusiva de se encontrar. E “motivos literários” nunca deixaram de ser um tema central na vida e na relação deles.

É nesse período que Kerouac tem seu primeiro livro publicado, *The Town and the City*. É uma romantização de seu passado, em que ele tenta emular o estilo de Thomas Wolfe, sem que conquiste qualquer repercussão. Na verdade, a obra — a mais antiga que ele escrevera — não possui qualquer característica do que viria a ser a literatura *beat*, sendo praticamente desconsiderada, tanto pelo autor, quanto pela crítica e pelos fãs. No fundo, é um exercício praticado por Kerouac para trilhar o caminho que o levasse a se tornar um escritor. Por volta da mesma época, Ginsberg e Carl Solomon conseguiram que a Ace Books publicasse *Junkie*⁷⁴ (em português, *Drogado*), de Burroughs (com o pseudônimo de William Lee).

Uma segunda formação da Geração *Beat* iria desenvolver-se em San Francisco, Califórnia, quando Ginsberg se muda para a cidade. Novas personalidades passam a integrar o grupo: Peter Orlovsky, Kenneth Rexroth, Gary Snyder, Michael McClure, Philip Lamantia. A base de operações deles passa a ser a recém-inaugurada livraria e editora City Lights, de propriedade do poeta e artista plástico Lawrence Ferlinghetti, que voltara da França.

Novas características, então, irão marcar o estereótipo *beatnik*. Uma delas é o interesse por religiões orientais e questões ligadas ao meio ambiente. As novas personalidades que se integram ao grupo apenas acrescentaram um multiculturalismo de origem e formação ainda maior à Geração *Beat*. Os eventos de leitura de poesias passaram agora a revalorizar a transmissão oral e a ocasião era aproveitada também para dar contornos políticos e sociais aos discursos e à produção artística. Tais encontros públicos logo ganharam popularidade local e começaram a se expandir.

Nos anos subsequentes, as principais obras da Geração *Beat* são publicadas. Ginsberg chega com *Uivo*⁷⁵, um longo poema profético em três partes que apresentava ao mundo aquele grupo de anjos caídos e suas peripécias inacreditáveis. Jack Kerouac, já tendo escrito cerca de dez livros⁷⁶ (que seriam publicados posteriormente), consegue lançar aquela que ficou conhecida como a bíblia do grupo: *On The Road*⁷⁷. É um relato frenético em que o autor inaugura sua “prosa espontânea”, fluídica, delirante, verborrágica. O livro teria sido escrito

⁷⁴ BURROUGHS, William. *Junkie*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

⁷⁵ GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Porto Alegre: L&PM, 1999.

⁷⁶ Alguns seriam reescritos posteriormente, mas Kerouac já tinha protótipos e versões finalizadas das seguintes obras (títulos em português significam que os livros já foram lançados no Brasil): *The Town and the City*, *Visions of Cody*, *Dr. Sax*, *Springtime Mary*, *Os Subterrâneos*, *San Francisco Blues*, *Vagabundos iluminados*, *Livro dos sonhos*, *Wake Up*, *Mexico City Blues*, *Visions of Gerard*, além do próprio *On The Road: Pé na estrada*.

⁷⁷ KEROUAC, Jack. *On The Road*. Porto Alegre: L&PM, 2004.

em três semanas, em um rolo de papel para telex (para não cortar o “fluxo de consciência” ao trocar de folha), com o autor embalado por anfetaminas a fim de escrever sem parar e tão rápido que “o cérebro não pudesse fazer julgamentos” sobre aquilo que recordava. William Burroughs e seu *Almoço nu*⁷⁸ vinham com a crítica mais suja e demoníaca aos valores morais ocidentais. Empregava a técnica do *cut-up*: todo o livro, depois de escrito, foi recortado e embaralhado antes de ser publicado. Com isso, o pervertido autor pretendia desconstruir a realidade, por acreditar que ela fora criada pela linguagem.

A mídia, o estado, a academia e a sociedade não deixaram aqueles marginais, rebeldes, pederastas, loucos e drogados passar incólumes. Processos, perseguições, críticas eram despejadas aos montes sobre essas e todas as outras publicações *beats* que surgiam. A releitura das opiniões da época, hoje, revela que imperava um enorme preconceito contra o estilo de vida dos autores (e conseqüente conteúdo das obras), relegando a um segundo plano qualquer análise de relevância de sua literatura⁷⁹.

No Brasil, o poeta e ensaísta Cláudio Willer se dedicou a essa questão⁸⁰:

Geração Beat: fenômeno comportamental ou literário?

(...) A insistente indagação é, na verdade, uma acusação. É como se fossem incriminados e culpabilizados por terem vivido intensamente; principalmente (...) por terem falado abertamente de tudo isso, nas suas obras e fora delas também. Por trás da acusação, há um enunciado implícito, algo como “está vivendo, por isso não pode ser um grande escritor”, o corolário de um absurdo teorema pelo qual se tenta demonstrar que arte não é vida.

(...) Aqui está, penso eu, o cerne de um determinado tipo de discussão sobre a *Beat*, de uma determinada visão crítica que destaca aquilo que eles têm de transgressores e excêntricos no plano do comportamento, como estratégia para minimizar sua contribuição especificamente literária. (...) O mais difícil de aceitar é que (...) tivessem dado certo, conciliando o “maldito” e o “olímpico”, imediatamente produzindo uma enorme influência literária e também comportamental.

A Geração *Beat* não havia proposto, como salienta Bueno e Góes⁸¹, um movimento organizado, estética ou politicamente, em torno de um programa ou de objetivos comuns. Isso não quer dizer que não tenha promovido inovações artísticas ou obras de qualidade literária.

⁷⁸ BURROUGHS, William. *Almoço nu: edição definitiva*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

⁷⁹ Alguns desses artigos de época podem ser encontrados, em português, na obra KRIM, Seymour. *Geração Beat*. São Paulo: Brasiliense, 1968. Essa antologia, além de conter fragmentos de todos os principais autores do movimento, e outros de menor destaque, disponibiliza também um breve perfil de cada escritor e um ensaio inicial sobre o movimento todo. É provavelmente o primeiro livro que contém a produção dos *beatniks* publicado no Brasil. Entre as críticas *anti-beat* presentes no livro, todas de época, estão os textos “Os ignorantes boêmios” e “A mistificação Beat”, de Norman Podhoretz e Herbert Gold, respectivamente.

⁸⁰ Op. Cit., 1984, p. 29-33.

⁸¹ BUENO, André e GOES, Fred. *O Que é Geração Beat*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

Não terem sido compreendidos por intelectuais reacionários de seu tempo absolutamente não lhes tira o mérito.

É de fundamental importância a compreensão do panorama do qual a Geração *Beat* se revelou dissidente. No pós-guerra, a perspectiva de que um apocalipse instantâneo se desenhasse no horizonte era uma sombra perene que se avolumava sobre a psique da humanidade devido ao *ethos* total da ameaça nuclear. A mitologia popular apontava para a possibilidade de uma aniquilação em massa. Uma era de niilismo estava instaurada. A descrença nos valores tradicionais e na capacidade do homem em solucionar racionalmente as contradições da sociedade era uma constante, especialmente entre a juventude. A filosofia se lançava, então, em visões existencialistas, centrando sua reflexão sobre a existência humana, tudo a partir de seu aspecto particular, individual e concreto.

Nos Estados Unidos, a aparente coesão cultural/psicológica/política e conformista, estava abalada. Os simpatizantes dessa visão dominante ameaçada não viam outra saída senão empurrar a ansiedade para longe, comprando novos e brilhantes bens de consumo. Eram, na verdade, brinquedos para distrair sua atenção da crise existencial, proporcionada pela ascensão econômica que o país vivenciava. Theodore Roszak procura explicar como a sociedade americana, nesse contexto, se entregou a um estado de passividade⁸²:

A lembrança da derrocada econômica na década de trinta; a perplexidade e o cansaço causados pela guerra; a patética, posto que compreensível busca de segurança e tranquilidade nos após-guerra; o deslumbramento com a nova prosperidade; um mero torpor defensivo face ao terror termonuclear e o prolongado estado de emergência internacional durante o final da década de quarenta e na de cinquenta; a perseguição aos comunistas; a caça às bruxas e o barbarismo infrene do macarthismo... sem dúvida, tudo isso contribuiu em parte. E houve ainda a rapidez e o ímpeto com que o totalitarismo irrompeu do período da guerra e do começo da fase da guerra fria, recorrendo aos enormes investimentos industriais de guerra, a centralização premente do processo decisório e a reverência timorata do público pela ciência. A situação impôs-se com rapidez e vigor. Talvez nenhuma sociedade conseguiria manter a presença de espírito (...).

O *american way of life* vai-se consolidando com base na ascensão burguesa e o *establishment* aferra-se à postura conformista. As pessoas passam, a viver um materialismo desenfreado, um consumismo alienante, que resulta em uma enorme pobreza espiritual. O sonho americano dava lugar a um país industrializado, imperialista, profundamente conservador nas suas camadas médias e totalmente voltado para o projeto da Guerra Fria. A

⁸² Op.Cit. p.34.

cultura popular refletia a mentalidade da época em seriados novelescos de matizes retrógrados e conformistas, ao estilo “Papai sabe tudo”. É a consolidação final de um totalitarismo tecnocrático, adaptando-se de todo a uma existência desnaturante da imaginação. Esse fato revela que essa não é apenas uma estrutura de poder possuidora de vasta influência material, mas também constituidora de uma expressão de forte imperativo cultural.

O uso do termo tecnocracia refere-se à forma social em que uma sociedade industrial atinge o ápice de sua integração organizacional. É o ideal que geralmente as pessoas têm em mente quando se fala de modernização, atualização, racionalização, planejamento. Com base em imperativos incontestáveis, como a procura pela eficiência, segurança social, a coordenação em grande escala de homens e recursos, os níveis cada vez maiores de opulência e as manifestações crescentes de força humana coletiva, a tecnocracia agia no sentido de eliminar brechas e fissuras anacrônicas da sociedade industrial. O talento empresarial amplia sua esfera de ação para orquestrar todo o contexto humano que cerca o complexo industrial. Nutrindo-se do generalizado prestígio social, proporcionado pela especialização técnica, investe-se de influência normativa, até mesmo sobre os aspectos supostamente pessoais da vida, já que a meta primordial consiste em manter a máquina produtiva funcionando eficientemente. Desumanizante, a tecnocracia reduz a vida e tudo relacionado a ela a números, dados e estatísticas. As raízes desse sistema descem fundo no passado cultural e acham-se presas à cosmovisão científica da tradição ocidental, em que, além da autoridade técnica, passa a não caber recurso algum. É o produto amadurecido do progresso tecnológico e do *ethos* científico, escapando de todas as categorias políticas tradicionais e mantendo-se ideologicamente invisível. Na tecnocracia, a invenção e o embelezamento de traiçoeiros simulacros de liberdade, alegria e realização tornam-se uma forma indispensável de controle social, tendo o povo como um rebanho de consumidores compulsivos⁸³.

Em sua análise desse “novo autoritarismo”, Herbert Marcuse chama atenção sobretudo para o “poder absorvente” da tecnocracia: sua capacidade de proporcionar “satisfação de uma maneira que gera submissão e depaupera a racionalidade do protesto”. À medida que amadurece, o sistema tecnocrático parece realmente capaz de sufocar toda e qualquer forma de manifestação⁸⁴.

Roszak explica como a tecnocracia, em seu ímpeto de padronização e controle, buscando estender sua influência a um número maior de indivíduos, se revela oposta não só a

⁸³ Ibidem, p. 19, 20 e 28.

⁸⁴ Ibidem, p. 26.

personalidades contraculturais, mas a qualquer manifestação de liberdade pessoal que não se encaixe em seu esquema produtivo⁸⁵:

À medida que o fascínio do pensamento científico, ou quase-científico, estendeu-se em nossa cultura das ciências físicas às chamadas ciências behavioristas e finalmente à erudição nas artes e letras, a tendência marcante tem sido transferir tudo quanto não seja plena e articuladamente passível de manipulação empírica ou matemática na consciência desperta a uma categoria globalista puramente negativa (na verdade, a lata de lixo da cultura) chamada o “inconsciente”... ou o “irracional”... ou o “místico” ou o “puramente subjetivo”. O indivíduo que se comporta segundo tais estados esfumados de consciência será, na melhor das hipóteses, um excêntrico divertido; na pior, um louco varrido. Inversamente, acredita-se que o comportamento normal, valioso, produtivo, mentalmente sadio, socialmente respeitável, intelectualmente defensável, são, decente e prático nada tenha a ver com a subjetividade.

Aliando tudo isso ao já citado cenário literário americano, acadêmico e fechado, a Geração *Beat* se revela como muito mais que uma vanguarda artística. Propunha, isso sim, em sua forma praticamente acabada, as bases da contracultura. E, em verdade, todo o escândalo reacionário de que seus membros foram vítimas, com críticas excessivas e processos, acabou tendo um efeito inverso. No final da década de 1950, eles se tornaram muito famosos. Após ter ido parar nas páginas de grandes jornais, como o *New York Times*, em revistas de circulação nacional (e visibilidade internacional), como a *Times* e a *Life*, e em vários programas televisivos, eles alcançaram uma notoriedade sem precedentes. Como Goffman e Joy⁸⁶ lembram, era o começo da era da televisão e a Geração *Beat* foi a primeira contracultura semiótica. Seus idealizadores se exilaram da cultura hegemônica, não por intermédio do isolamento físico, mas por meio da arte, da percepção e do estilo de vida.

Depois de toda aquela onda de repressão e de conservadorismo que assolava o país há tanto tempo, os *beatniks*, como dissidência explícita, conquistaram simpatia de inúmeros setores da sociedade, tanto entre excluídos, oprimidos e marginalizados quanto em meio àqueles que não se integravam por opção, como os remanescentes da esquerda política, violentamente coagida desde a histeria *macarthista*. Foram a principal corrente de oposição política do país. Entretanto, parte de seu impacto se deu por serem atraentes aos jovens, de vontade ainda incondicionada, e que não eram poucos. Os primeiros integrantes da geração do *Baby Boom* do pós-guerra chegavam à adolescência e, como explica Bruce Sterling⁸⁷, eram

⁸⁵ Ibidem, p. 64.

⁸⁶ Op.Cit. p.266.

⁸⁷ STERLING, Bruce apud GOFFMAN, Ken (R.U. Sirius); JOY, Dan, 2007, p. 250.

crianças que não tinham qualquer ligação emocional com o antigo modo de vida. Ante toda a massa, os *beatniks* representavam uma alternativa a um modelo “careta” de vida: trabalhar incessantemente, esperando pelo fim de semana, pelas férias, pela aposentadoria... Uma existência inteira condicionada ao funcionamento da maquinaria tecnocrática, anestesiando a própria consciência contra o pesadelo refrigerado⁸⁸ da crise de valores. Aos jovens, os próprios pais eram o exemplo do que havia por vir. E de que adiantaria crer no futuro, se a perspectiva apocalíptica da ameaça nuclear pairava sobre suas cabeças?

Essa identificação do público jovem com os *beatniks* não era apenas em virtude da convergência de ideais e da repressão histórica. Eles se reconheciam nas obras beats, pois sua geração é que era retratada. François Billard⁸⁹ afirma que, nos anos 50, parte da juventude assemelhava-se às personagens dos romances de Jack Kerouac. Com isso se percebe que os *beatniks* sintetizavam mais do que a própria experiência pessoal, eles construíam artisticamente o panorama mais concreto da época.

Não se pode esquecer, também, de que se está falando da América do *apartheid* racial. Até a década 1950-1960, os afro-americanos viviam praticamente isolados em um mundo à parte, especialmente no sul. Estabelecimentos comerciais e escolas de “brancos”, por exemplo, não eram abertas para pessoas de cor. E os *beatniks* não eram apenas brancos que circulavam em guetos negros, mas também representantes desse segmento, que escreviam sobre esse universo, que utilizavam sua linguagem e, mais, que assimilavam sua influência artístico-musical. O jazz, por exemplo, era um estilo que conferia um aspecto de liberdade total, até então inédito na música popular — permitindo que os músicos *improvisassem* —, era o ponto nodal da fluidez e da sonoridade que Kerouac pretendia dar à sua prosa espontânea e Ginsberg, à sua poesia.

Com tamanha repercussão na mídia e tão grande aproximação com vários setores não-tradicionais, em pouco tempo a Geração *Beat* virou um fenômeno de massa. Cláudio Willer comenta⁹⁰:

Alain Jouffroy, no seu prefácio para a primeira antologia francesa da *Beat*, destaca que nunca, antes, havia acontecido algo assim: autores novos, logo nas suas primeiras publicações, atingirem tiragens enormes (...): “...esses poetas se fizeram ouvir como profetas: suas leituras públicas de poesia conheceram, em todas as cidades americanas, um sucesso sem precedentes. (...) Mas os fatos permanecem: eles foram ouvidos e, ao contrário do que acontecia

⁸⁸ Termo cunhado por Henry Miller para se referir ao vácuo espiritual na angustiante sociedade industrial e de consumo norte-americana. MILLER, Henry. *O pesadelo de ar condicionado*. Lisboa: Livros do Brasil, 1988.

⁸⁹ BILLARD, François. *No mundo do jazz: das origens à década de 50*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

⁹⁰ Op. Cit., 1984, p. 33.

até então com edições de poesia, que proporcionalmente vendiam muito menos nos Estados Unidos que na França, suas publicações foram vendidas às dezenas, às vezes às centenas de milhares de exemplares. ...Allen Ginsberg, Gregory Corso e Lawrence Ferlinghetti, sem qualquer concessão demagógica, souberam criar de tal forma que, na própria obscuridade dos seus gritos, estabeleceu-se uma verdadeira comunicação, por uma necessidade inconsciente coletiva. Este é um fenômeno que mereceria uma análise atenta. (...) Nunca é demais insistir nesse assunto: a oportunidade excepcional da Beat Generation consiste em, pela primeira vez, a revolta, graças à multiplicidade dos seus ecos, ter volatilizado o círculo tradicional dos “happy few”, abalado os hábitos esterilizantes dos amadores solitários e suscitado reações de massa”.

Atingindo uma vultosa repercussão, que promovia um impacto inegável, aquele grupo de escritores consistia no epicentro do tremor que abalou de forma definitiva os valores conservadores do *establishment* ocidental na metade do século XX, promovendo uma abertura cultural em um *status quo* de franca retração e constante fechamento. Eles definiram aí um léxico de dissidência e rebelião artística com desdobramentos sociais fundamentais naquilo em que a cultura se revela viva e pulsante: o cotidiano das pessoas. Por essa disseminação, através dos meios de comunicação de massa, promoviam uma retomada de valores humanistas, enquanto davam impulso a uma nova vaga romântica, num movimento de libertação do paradigma tecnocrático.

A cultura *pop* também promovia ideais tipicamente contraculturais por intermédio de produtos de impacto subversivo amplo sobre inúmeras mentes e corpos, principalmente entre jovens. Nessa época, o cinema produzia filmes lendários sobre a alienação da juventude, como *Rebelde sem causa* e *O Selvagem*, personificando um marcante estereótipo nas figuras de James Dean e Marlon Brando. O *best-seller* *Meu filho, meu tesouro*, de Benjamin Spock, tornava-se referência entre jovens pais, eliminando milhares de anos de totalitarismo doméstico ao alertar contra a agressão disciplinar às crianças. Publicações como a revista em quadrinhos *Mad*, de Harvey Kurtzman, misturava humor juvenil simplório com sátiras sofisticadas e de malicioso cinismo, debochando do mundo adulto e do *american way of life*. A revista *Playboy*, de Hugh Hefner, levou pornografia leve para a classe média, combinando jornalismo liberal hegemônico com uma defesa eloqüente da liberdade sexual (mas claro que em níveis bem mais modestos que os propostos pelos *beatniks*)⁹¹.

Na música, surgia a maior explosão da rebelião adolescente contra as pressões restritivas da época: o rock’n’roll. Esse gênero musical foi o determinante cultural

⁹¹ GOFFMAN, Ken (R.U. Sirius) ; JOY, Dan, 2007, p. 268-269.
ROSAK, Theodore, 1972, p. 35.

responsável por estabelecer uma distinta identidade rebelde entre os jovens. Definia-se como o principal vetor de disseminação dos valores da contracultura por todo o mundo. O estudioso Paul Friedlander — diretor do Conservatório de Música da Universidade do Pacífico e professor da Universidade do Oregon — demonstra de maneira veemente⁹² como o rock ameaçou o equilíbrio social predominante quando surgiu, sendo condenado pelas associações de pais e professores, comitês governamentais e líderes religiosos. Adotado pela geração de jovens que colocavam em questão os dogmas da cultura dominante, servia ainda de catalisador para a formação da própria identidade de grupo, redefinindo o estilo de vida adolescente. Ele destaca:

Para os pais, (...) educados no exército ou influenciados pela estrutura hierárquica do trabalho e da família e pelo clima de conformismo social, essa música produzia uma reação assustadoramente espontânea e sensual. Sua prole reagia de maneira não-autorizada. E a oposição dos adultos ao rock também refletia o racismo inerente da época.

(...) A vida para os adolescentes estava começando a perder sua segura previsibilidade. A infalibilidade da família e a honra da sociedade estavam em jogo e talvez o papai não soubesse tanto assim de tudo.

Além de promotor de valores proibidos, o gênero era um híbrido da tradição musical branca (*country, western, folk, cajun, honky tonk, skiffle...*), com toda corrente musical negra (*blues, gospel, spirituals, jazz, boogie, ragtime, r&b...*). O próprio nome daquele tipo de som, que em uma tradução livre significaria “deitar e rolar”, era uma gíria do circuito de *rhythm & blues* para sexo. Enquanto algumas letras eram subliminarmente contestadoras, os principais artistas eram praticamente marginais, desordeiros e de comportamento selvagem⁹³. O fato de os principais precursores, Chuck Berry e o homossexual extravagante Little Richard, serem afro-descendentes não contribuía para tornar melhor a imagem do rock’n’roll entre o público conservador⁹⁴.

Como já acontecera com outras eclosões contraculturais na história da humanidade, o *establishment* logo tratou de cooptar o rock. Antes do final da década, pressões do governo, das gravadoras e da sociedade civil acabaram por domesticá-lo, transformando-o em um estilo pasteurizado e bem comportado, através de artistas fabricados pela indústria da música. Os

⁹² FRIEDLANDER, Paul. *Rock’n’roll: uma história social*. 3.ed. Rio de Janeiro: Record, 2004. P. 37, 40, 46 e 47.

⁹³ Como se pode constatar em obras como TOSCHES, Nick. *Criaturas flamejantes*. São Paulo: Conrad, 2006.

⁹⁴ O fato de esses artistas afro-descendentes conquistarem repercussão nacional causou enorme furor, especialmente nos estados do sul. A biografia de Little Richard retrata toda a agitação, enfrentamento e escândalo provocado pela ascensão deles. WHITE, Charles. *A vida e a época de Little Richard*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

representantes originais e rebeldes foram neutralizados de diversas maneiras⁹⁵. O gênero dava lugar a outros estilos impostos pelo mercado musical, como o *twist* e o *doo-wop*.

Nos primeiros anos da década 1960, o rock estava, a princípio, morto, até que sua influência volta a ressoar no outro lado do Oceano Atlântico, na Inglaterra, com o surgimento do fenômeno que ficou conhecido como a Invasão Britânica. Encabeçada pelos Beatles, uma série de grupos — como os Rolling Stones, Animals, Yardbirds, The Who, The Kinks — tomam de assalto as paradas de vários países. Graças à explosão simultânea das tecnologias de comunicação e de marketing, aquelas bandas tiveram a possibilidade de transmitir suas mensagens e sua cultura para um número muito maior de pessoas, rompendo com a hegemonia cultural estadunidense que dominava o ocidente desde o final da Segunda Guerra Mundial.

Para os principais estudiosos do tema⁹⁶, não há nenhuma dúvida: da literatura *beat* veio a cultura do rock⁹⁷. Isso tanto em termos de ideais quanto de comportamento. Para o público americano, sobretudo jovem, esse era um elo óbvio, pois era fácil reconhecer as ligações que ambos mantinham. Se havia uma tendência clara em transformar os *beatniks* em escritores malditos, a mídia e os segmentos conservadores da sociedade reciclavam os mesmos argumentos para combater o rock. De maneira consciente, ou mesmo em um nível mais subjetivo, era possível estabelecer a relação entre Geração *Beat* e o rock. Outros incontáveis indícios vinham à tona.

O próprio nome do maior grupo de música popular de todos os tempos promovia o trocadilho: The *Beatles*⁹⁸. Antônio Bivar salienta que, por volta dos 20 anos, quando freqüentava a escola de artes, John Lennon havia lido o *On The Road* de Kerouac. Ele já imitava a atitude *beat* desde essa época de estudante⁹⁹.

⁹⁵ Citando apenas os de maior repercussão: Chuck Berry foi preso; Little Richard — que sofria de um distúrbio de personalidade múltipla — virou pastor evangélico; Jerry Lee Lewis viu sua carreira despencar por conta do escândalo provocado por ter se casado com a própria prima, de 13 anos; Buddy Holly, Big Booper e Richie Valens morreram na queda do avião que os transportava; Gene Vincent e Eddie Cochran acidentaram-se de carro — o que incapacitou Vincent por um bom tempo e tirou a vida de Cochran; e, por fim, Elvis foi convocado para o exército e, quando retornou, havia se transformado em um cantor romântico sem controle da própria carreira, que passou a ser administrada pelo “coronel” Tom Parker.

⁹⁶ Como os já citados Paul Friedlander, Ken Goffman; Dan Joy, além de outros como: CHACON, Paulo. *O que é rock*. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

VITORIA, Juan. *Los 100 mejores discos del rock*. Valencia: La Mascara, 1993. p. 11-12.

⁹⁷ ESCOBAR, Pepe. *Let it beat*. In: FRÓES, Leonardo [et al.]. *Alma beat: ensaios sobre a geração beat*. Porto Alegre: L&PM, 1984.

⁹⁸ O nome pretendia reverenciar outro grupo, americano, do qual os rapazes de Liverpool eram fãs: Buddy Holly & The Crickets (em português, Buddy Holly & Os Grilos). Assim, escolheram outro inseto, beetle (besouro). Mantendo o mesmo som, faziam o trocadilho: The Beatles (em português, ficaria algo como Os Beatsouros).

⁹⁹ BIVAR, Antonio. *Jack Kerouac: o rei dos beatniks*. São Paulo: Brasiliense, 2004. p.105.

Mas o maior elo entre a literatura *beat* e o rock é, sem dúvida, Bob Dylan. Artista de relevância inigualável, é um ícone da cultura *pop* e o compositor mais ilustre de sua época. Conquistou uma reputação que não se baseia no sucesso comercial, mas na produção de uma obra reconhecida como pilar fundamental do rock. Em certo sentido, é possível se dizer que antes dele não havia letras sérias na música popular. Afinal, eram executadas por diversão, para entretenimento e para dançar. O estereótipo do compositor, como poeta, surge em Dylan¹⁰⁰. Eduardo Bueno cita¹⁰¹ que, na adolescência, Bob fugiu de casa e se atirou na estrada após ler *On The Road*. Desde então, passou a viver como um *beatnik*. O biógrafo Howard Sounes reitera:

Os livros dos escritores *beatnik* eram populares entre praticamente todo mundo. Bob e a maioria dos seus amigos tinham lido *Pé na estrada*, assim como *Uivo*, de Allen Ginsberg, e *Um parque de diversões da cabeça*¹⁰², de Lawrence Ferlinghetti. Poemas como “I Am Waiting”, de Ferlinghetti, batiam com suas percepções de uma incipiente transformação cultural.

(...)

Sob muitos aspectos, Bob era o herdeiro espiritual dos poetas *beatniks*. Ele conhecia as obras deles e tinha uma sensibilidade semelhante(...).¹⁰³

E isso era amplamente reconhecido entre críticos, demais artistas e os próprios *beatniks*. Eles não só aceitaram Dylan, como o tinham por um igual. A relação com o grupo de escritores permeia toda sua carreira. Para a capa do álbum *Blonde on Blonde* (1966) — considerado seu trabalho de maior relevância artística — foi fotografado junto com os *beatniks* nos fundos da City Lights, a livraria e editora de vanguarda do poeta Lawrence Ferlinghetti, que serviu de ponto de encontro para a segunda formação da Geração *Beat*, em San Francisco, e que publicou a maioria das suas obras¹⁰⁴. Ginsberg aparece no videoclipe de “Subterranean Homesick Blues”, no filme *Don’t Look Back* (dirigido por D. A. Pennebaker, 1965), e em *Renaldo & Clara* (dirigido por Dylan, 1975), ao lado do roqueiro, visitando o

¹⁰⁰ As relações literárias e poéticas desse artista são profundas e notáveis até mesmo em seu pseudônimo, escolhido em homenagem ao poeta britânico Dylan Thomas (famoso pela originalidade com que tratou questões de sonoridade e ritmo).

¹⁰¹ BUENO, Eduardo. *A longa e tortuosa estrada profética*. In: KEROUAC, Jack. *OnThe Road*. Porto Alegre: L&PM, 2004.

¹⁰² FERLINGHETTI, Lawrence. *Um parque de diversões da cabeça*. Porto Alegre: L&PM, 1984.

¹⁰³ SOUNES, Howard. *Dylan: a biografia*. São Paulo: Conrad, 2002. p. 69 e 139.

¹⁰⁴ Sobre a livraria e editora *City Lights*, ver os artigos:

Publicando os impublicáveis. In: FRÓES, Leonardo [et al.]. *Alma Beat: ensaios sobre a geração beat*. Porto Alegre: L&PM, 1984. p. 157-159.

BUENO, Eduardo. *O pianista do cassino abandonado*. In: FERLINGHETTI, Lawrence. *Um parque de diversões da cabeça*. Porto Alegre: L&PM, 1984. p. 7-11.

título de Kerouac em Lowell (Massachusetts). *Tarantula*¹⁰⁵, livro de poesias de Dylan, foi publicado pela *City Lights* de Ferlinghetti.

Essas são apenas algumas das referências mais significativas da relação entre o rock e a Geração *Beat*. A influência literária e cultural de Dylan, por meio de uma poética de resistência, significou uma evolução nos padrões de composição na música popular. Mesmo as referências diretas e explícitas ou o relacionamento com outros artistas do rock são tão vastos que, para elencar todas as informações, seria preciso escrever um livro.

O fato é que a explosão do rock, na década 1960-1970, foi o principal vetor de disseminação e propagação da contracultura por todo o mundo. Timothy Leary, que aponta o *Baby Boom* (1946-1964) como o evento cultural mais significativo daquele tempo, lembra que era o período em que aqueles jovens atingiam a idade de ingressar no ensino superior. Ele declarou, acerca das expectativas dos jovens:

Não incluíam a de serem educados como conformistas dóceis (...). Assumiram que poderiam escolher o tipo de educação que bem desejassem, a sexualidade que preferissem, a sociedade que iriam habitar, a guerra que iriam lutar, as músicas que iriam tocar e as drogas que iriam consumir.¹⁰⁶

Theodore Roszak identifica o conflito de gerações, uma constante óbvia na vida humana, como elemento decisivo na eclosão social de massa da contracultura:

(...) Nossa mais importante fonte contemporânea de inconformismo radical e de inovação cultural. (...) A maior parte do que atualmente ocorre de novo, desafiante e atraente, na política, na educação, nas artes e nas relações sociais é criação de jovens que se mostram profundamente e até mesmo fanaticamente alienados da geração de seus pais, ou de pessoas que se dirigem primordialmente aos jovens.¹⁰⁷

Se o *Baby Boom* do pós-guerra, não só nos Estados Unidos, mas na Europa e em grande parte do mundo, descarregou centenas de milhões de crianças na superfície do planeta, essa foi uma imensa massa que atingiu a adolescência ou início da vida adulta durante a década 1960-1970. Talvez seja o elemento que explique as dimensões singularmente grandes e a profundidade do antagonismo que o conflito de gerações, alimentado ainda pelo significativo contexto cultural, adquiriu naquele período. A sociedade tornara-se mais jovem,

¹⁰⁵ DYLAN, Bob. *Tarântula*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

¹⁰⁶ LEARY, Timothy. *Flashbacks — surfando no caos: a história pessoal e cultural de uma era* (uma autobiografia). São Paulo: Beca, 1999. p.26-27.

¹⁰⁷ ROSZAK, 1972, p.15.

em números, e a juventude mais longa, com a expansão da educação superior. Os jovens assumiram destaque ao atuar contra um pano de fundo de passividade quase patológica da geração adulta — quadro que Paul Goodman denominou “mal do nada-pode-ser-feito” — que renunciou à sua responsabilidade de tomar decisões de valor, de gerar ideais, de controlar a autoridade pública, de salvaguardar a sociedade contra os rapinantes¹⁰⁸.

Claro que a dissidência não se limitou aos jovens. Havia a evolução dos movimentos pelos direitos civis, a retomada das atividades pela esquerda, os movimentos democráticos que incluíam intelectuais e pessoas do meio acadêmico (como a Comissão de Correspondência), o movimento feminista e as parcelas atuantes das minorias marginalizadas — entretanto, muitos se limitavam ao papel de críticos e a maioria da massa dos desprivilegiados era um tanto quanto acomodada.

Em contraste, os grupos jovens eram muito mais dinâmicos. Foram eles, à sua maneira amadora e por vezes grotesca, que deram efeito prático às teorias rebeldes dos adultos. Arrancaram-nas de livros e revistas escritos por uma geração mais velha de indivíduos rebeldes e transformaram tudo aquilo em um estilo de vida, convertendo as hipóteses de adultos descontentes em experiências vivenciais¹⁰⁹.

Através da cultura *pop* — cinema, literatura, histórias em quadrinhos, música —, os ideais da contracultura foram disseminados por todo o mundo, especialmente por meio do rock. Passaram assim a infectar a vida de inúmeras pessoas, promovendo uma sensível transformação existencial e derrubando os tabus que afetavam o cotidiano daqueles indivíduos. Entre temas nitidamente identificados como introduzidos por aquela cultura de dissidência — e também transformados em estereótipos engraçadinhos ou “malignos” pelo reacionarismo — estão a experimentação com drogas, a revolução sexual, o orientalismo, as viagens de mochila, o ambientalismo, a politização do cotidiano e assim por diante.

A questão das drogas é um dos pontos mais delicados dentre os relacionados com a contracultura, por questões de saúde e de desenvolvimento da dependência química. Não por acaso, foi um dos aspectos empregado pelo *establishment* para jogar na criminalidade os indivíduos dissidentes, marginalizando-os socialmente. Para iniciar a discussão, um ponto fundamental é estabelecer uma definição de “droga”. Toda substância que promove uma reação química induzida no organismo pode ser classificada, em termos técnicos, como droga, que é utilizada para os mais diversos fins. Dependendo da quantidade em que são ministradas, promovem efeitos em maior ou menor intensidade. Entretanto, seu uso para fins de recreação

¹⁰⁸ Ibidem, p. 34.

¹⁰⁹ Ibidem, p. 37.

não é aceito. Entre essas substâncias, existem aquelas classificadas como psicodpressoras, de ação anestésica, sedativa e narcótica — como álcool, opiáceos, barbitúricos — e as psicodélicas, que induzem a estados de tranqüilidade, reflexão e potencializam da estimulação sensorial — como maconha, haxixe, LSD, cogumelos. Essas últimas — as psicodélicas — promovem uma alteração no estado de consciência do indivíduo, afetando diretamente a percepção do mundo à sua volta. Alan Watts explica que:

(...) Aqueles estados da consciência que não são normais são tratados na psicologia ocidental como doença. (...) A psiquiatria institucional se constitui como a guardiã da sanidade e da experiência socialmente aprovada da realidade.¹¹⁰

Ao modificar o estado de consciência do indivíduo, as drogas alteram também sua percepção da realidade. Desse modo, o próprio horizonte cultural e axiológico passa a ser visto por outro ângulo. De maneira íntima, os valores passam a ser observados sob um novo prisma, a partir de uma consciência adquirida e descondicionada da fantasmagoria psíquica que normalmente rege as concepções filosóficas e existenciais do indivíduo. Em sua mente, um outro esquema conceitual desenvolve-se e passa a servir de parâmetro comparativo ao seu paradigma cultural. Timothy Leary afirma que uma experiência psicodélica é um momento de convulsão interna para qualquer um e descreve a reação que se processa:

Para a maioria das pessoas, é um choque saber que o seu circuito de realidade quotidiana é apenas um entre dezenas de circuitos que, quando acionados, são igualmente reais. (...) Visto que as drogas psicodélicas expõem-nos a níveis diferentes de percepção e experiência, usá-las significa entrar em uma aventura filosófica, obrigando-nos a confrontar a natureza da realidade com os nossos frágeis sistemas subjetivos de crenças. Nós descobrimos abruptamente que fomos programados todos esses anos, que tudo que aceitamos como sendo realidade é apenas uma construção social.¹¹¹

A nova condição mental alterada instaura um curto-circuito no sistema fechado. É um elemento que reforça a condição de ruptura com o contexto cultural em que se vive, por levar à consciência a percepção de que a idéia tradicional de liberdade encontra-se acorrentada pela relação com o paradigma da realidade. Essa constatação resulta em um despertar para a metamorfose individual, tida como o ideal contracultural da mudança.

¹¹⁰ WATTS, Alan. *A cultura da contracultura*. Rio de Janeiro: Fissus, 2002. p. 29.

¹¹¹ LEARY, 1999, p. 42-43.

É em meados da década 1960-1970 que, após ser incentivado pessoalmente por Aldous Huxley¹¹², Timothy Leary, então envolvido com toda uma rede internacional de cientistas e acadêmicos dedicados a experiências com drogas psicodélicas, cunha o termo “inteligência química”. Com o apoio integral do poeta Allen Ginsberg — que, desde a eclosão do movimento *beat*, havia se convertido em agitador cultural —, Leary passa a politizar o uso de psicodélicos por adultos. Afinal, essas drogas se constituíam em agentes de expansão da consciência humana e as perspectivas eram as de revolucionar a psicologia e a filosofia¹¹³. Quando a contracultura ganha força, ao promover o surgimento de um forte movimento psicodélico, Leary é informado de que uma agência do governo arrogara-se o direito de exclusividade em empreender pesquisas naquela área. Por não interromper suas atividades, ele sofre retaliação: é expulso de Harvard e é incriminado por uso de entorpecentes. Após um julgamento questionável, foi forçado a uma situação de distanciamento do meio científico e de aposentadoria intelectual, assumindo o papel de oposição pública às políticas do regime dominante. Mesmo que agindo, muitas vezes, de maneira velada, o psicólogo continuou empreendendo suas pesquisas e promovendo o uso de psicodélicos até o fim de sua vida, em 1996.

O uso dessas substâncias reafirma uma visão platônica-pagã-gnóstica de mundo “interno”, que conteria um mapa que possibilitaria compreender e harmonizar-se com as leis físicas do mundo externo. Além de obras dos *beatniks*, outros livros contraculturalistas abordam o tema e tiveram ampla repercussão na época. É o caso da obra de Carlos Castañeda — sobretudo em seu título de estréia, *A erva do diabo*¹¹⁴ — ou ainda do livro-reportagem do grande expoente do *new journalism* — uma corrente contracultural de características literárias dentro do jornalismo — Tom Wolfe, *O teste do ácido do refresco elétrico*¹¹⁵. Nesse livro, ele relata a cruzada empreendida, em meados dos anos 1960, pelo *beatnik* Ken Kesey — autor de *Um estranho no ninho*¹¹⁶, um libelo contra a realidade por detrás dos manicômios — que, junto com seu grupo, cujos membros se auto-intitulavam *Pranksters*, cruzou os Estados Unidos em um ônibus colorido — guiado pelo *beatnik* Neal Cassady. Toda noite esse veículo

¹¹² Autor de um dos livros mais clássicos no contexto da contracultura, que trata do uso de drogas psicodélicas: HUXLEY, Aldous. *As portas da percepção / Céu e inferno*. São Paulo: Globo, 2002.

¹¹³ Em uma estratégia que contou com o incentivo e o assessoramento pessoal do filósofo canadense Marshall McLuhan — outro apoiador da revolução psicodélica e da inteligência química —, Leary promovia palestras acadêmicas e discussões na mídia sobre o assunto. Em entrevistas polêmicas e muito difundidas por redes de televisão, afirmava que, através da inteligência química, no futuro, as pessoas não se questionariam sobre que livros deveriam ler para atingir determinado conhecimento, mas que substância deveriam utilizar para alcançar tal nível de entendimento.

¹¹⁴ CASTAÑEDA, Carlos. *A erva do diabo*. Rio de Janeiro: Record/Nova Era, 2002.

¹¹⁵ WOLFE, Tom. *O teste do ácido do refresco elétrico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

¹¹⁶ KESEY, Ken. *Um estranho no ninho*. São Paulo: Nova Cultural, 1990.

era transformado em palco, no qual a banda de rock psicodélico Grateful Dead tocava para um público que experimentava ponche com LSD — antes da sua proibição, em 1966. Kesey acreditava que sua jornada iria transformar a mentalidade da América ao promover a revolução psicodélica.

Outra revolução, a sexual, entrava em uma nova era com o desenvolvimento da pílula anticoncepcional. As pessoas passavam a ver a própria sexualidade como uma dimensão natural e fundamental da condição humana. O ideal do amor livre, pregado pelo movimento hippie da geração *flower-power*, era uma reação libertadora de todo o condicionamento coercitivo da vida sexual impregnado na cultura ocidental pelas concepções religiosas judaico-cristãs. Isso tudo acrescentava força à busca de igualdade pregada pelo movimento feminista, enquanto as mulheres aderiam em massa às minissaias de Mary Quant e toda a carga simbólica que elas então representavam. Os direitos dos homossexuais também passam a ser defendidos, sob uma outra dimensão, quando figuras como o poeta Allen Ginsberg e o escritor William Burroughs politizam a pederastia, que já era expressada abertamente em suas obras¹¹⁷. Toda essa agitação em função da sexualidade representa uma reação dos gigantescos setores sociais que sentiam sua liberdade cerceada pelo moralismo reinante.

Incentivados pela literatura de J. D. Salinger¹¹⁸ e os romances da fase estradeira de Jack Kerouac¹¹⁹, uma série de jovens buscou conhecer o mundo, partindo sem rumo muito definido (alguns fugiam da repressão familiar), viajando de carona, apenas com uma mochila e poucos bens às costas. É interessante notar como essa prática também conduz a concepções contraculturais. Ao abandonar o lugar de origem e se confrontar com outras realidades, os andarilhos passam a ver as outras culturas a partir de uma perspectiva exterior, como um estrangeiro e, em um certo sentido, na percepção de um *outsider*. Automaticamente, instaura-se um confronto de parâmetros comparativos em relação aos paradigmas culturais, que também levam ao questionamento dos valores do próprio indivíduo. Soma-se a isso uma aproximação com o estereótipo do *Waldganger*, o rebelde que some¹²⁰. Uma jornada dessa espécie evoca as características das peregrinações místicas, nas quais o que se busca não é

¹¹⁷ A importância de ambos é reconhecida pela comunidade gay. Os dois deram entrevistas para a seguinte obra sobre a relação entre homossexualismo e literatura: LEYLAND, Winston. *Sexualidade e criação literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

¹¹⁸ Especialmente com a obra SALINGER, J.D. *O apanhador no campo de centeio*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1999.

¹¹⁹ Um segmento de características específicas na sua produção, em que se encaixam títulos como o já citada *On The Road* (praticamente convertido em bíblia por aquela geração) e os seguintes: KEROUAC, Jack. *Big Sur*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

KEROUAC, Jack. *Viagante solitário*. Porto Alegre: L&PM, 2005.

¹²⁰ Conforme BLISSETT, Luther. *Guerrilha psíquica*. São Paulo: Conrad, 2001.

alcançar um destino, um local físico, um ponto geográfico, mas sim a evolução desenvolvida pela alma durante o trecho percorrido. Todos os principais *beatniks* foram muito viajados. Ginsberg percorreu uma série impressionante de países (Cuba, México, Tchecoslováquia, Índia, Japão, Itália, França, Alemanha, Iugoslávia, União Soviética...); Burroughs chegou a fixar residência em locais como o México e o norte da África; Gary Snyder circulava pelo oriente; e Ferlinghetti estudou na Europa. Já Kerouac, Neal Cassady, Gregory Corso, além de outros, atravessaram o continente norte-americano incontáveis vezes. Como piratas, percorriam constantemente a superfície do planeta em busca de “portos livres”.

Relacionado a esse tema, o interesse por filosofias orientais também denota uma influência e uma característica fortemente contracultural com raízes significativas na Geração *Beat*. Tanto Gary Snyder quanto Allen Ginsberg mergulharam fundo no bramanismo e, sobretudo, no budismo. Ao se ordenarem monges budistas, trouxeram essa influência para sua literatura. Ginsberg promoveu vários estudos unindo a questão da meditação transcendental e a respiração das práticas de yoga com a dimensão da subjetividade lírica da poesia e de sua declamação. Já Snyder vivia como um autêntico adepto do budismo e promovia estudos sobre *hai-kais*, traduzindo-os. Cláudio Willer chama a atenção para essa relação do orientalismo com a Geração *Beat*:

O autor ocidental-oriental, praticante regular de doutrinas e seitas, é um personagem relativamente novo. Até então, no ciclo iniciado pelo Romantismo, o Oriente havia atraído escritores, porém de forma livresca e idealizada. À exceção de narradores-aventureiros, os viajantes como Burton, dos místicos e pesquisadores, e, quando muito, pioneiramente, de Hermann Hesse em *Siddartha*, ninguém havia se envolvido a tal ponto com essas culturas. Mesmo autores notáveis como E. M. Foster, ainda enxergam o Oriente de fora, trabalhando com o choque provocado no olhar europeu, sem chegar a levar uma vida de *saddhu*. Daí em diante, tudo o que Ginsberg [e Snyder] tivesse a dizer sobre ser um ermitão, adepto de outra cosmovisão, era sancionado pela experiência, inclusive o hábito de entoar mantras em apresentações públicas, as roupagens e paramentos indiano-tibetanos que usou pelas décadas seguintes, a prática da meditação e a ordenação budista de 1972, com o tibetano Chogyam Trungpa, Rimpoché.¹²¹

Muggiati chama atenção para o fato de que o zen já encontrava adeptos nos Estados Unidos na época em que os *beats* surgiram¹²². Mas foram eles que promoveram sua disseminação no Ocidente. Entre as obras dessa linha, merece destaque *Os vagabundos*

¹²¹ WILLER, 1999, p.42-43.

¹²² MUGGIATI, Roberto. *Beats & zen*. In: FRÓES, Leonardo [et al.]. *Alma beat: ensaios sobre a geração beat*. Porto Alegre: L&PM, 1984. p.106.

*iluminados*¹²³, de Jack Kerouac, em que Gary Snyder aparece como um precursor do estereótipo hippie. Vários poemas de Ginsberg, e praticamente toda a produção de Gary Snyder — tanto os poemas, quanto os ensaios —, também foram responsáveis por essa difusão, que se espalhou por outras obras contraculturais daquele período¹²⁴.

O filósofo Alan Watts — que publicou mais de vinte obras sobre o zen — em um de seus artigos mais conhecidos¹²⁵ aborda a questão da literatura *beat* e sua aproximação com essas doutrinas orientais. Segundo ele, tais filosofias oferecem respostas para várias das questões existenciais diretamente relacionadas com a crise dos valores ocidentais que a contracultura levanta e busca criticar. O interesse do público surge justamente pelo fato de o zen dar conta da reintegração do homem com a natureza e oferecer um sentido de globalidade profundamente renovador para uma cultura em que o espiritual e o material, o consciente e o inconsciente foram catastróficamente separados.

É esse espírito que introduz questões ambientais e ecológicas na contracultura. A preocupação com o planeta era endossada ainda pela consciência de que o apocalipse nuclear poria um fim não só à espécie humana, mas à toda vida terrestre. O avanço da civilização, calcada naqueles valores em crise, afetava não apenas os homens que não se enquadravam, mas provocava também danos ambientais irreversíveis. O meio ambiente também era “marginalizado” em função do avanço tecnocrático.

Outra questão relacionada com a contracultura, e que freqüentemente provoca controvérsias, é a politização de seus adeptos. Era evidente que a cultura e o modelo político ocidental eram opostos às concepções social-comunistas e à contracultura também. Por representar uma dissidência ao mesmo paradigma político-cultural, havia um movimento de aproximação entre a esquerda e grupos contraculturais. Os ideais de igualdade social, em ambos os casos, também favoreceram à formação desses laços. Muitos representantes da contracultura eram (ou haviam sido) militantes da causa social-comunista (como Allen Ginsberg e Carl Solomon, por exemplo). Entre muitos jovens universitários, dedicados ao estudo dessas teorias, a causa política de características revolucionárias era extremamente sedutora e conferia ideais nobres, nos quais eles poderiam acreditar e aos quais se dedicariam. Entretanto, os ideólogos e os líderes da esquerda nunca pouparam críticas quanto à falta de engajamento e de militância política dos integrantes da contracultura.

¹²³ KEROUAC, Jack. *Os vagabundos iluminados*. Porto Alegre: L&PM, 2004.

¹²⁴ Um caso exemplar é o livro: PIRSIG, Robert. M. *Zen e a arte da manutenção de motocicletas: uma investigação sobre os valores*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

¹²⁵ WATTS, Alan. *O Zen beat, ou da contestação, o Zen square, ou tradicional e o Zen*. In: WATTS, Alan. *O Zen e a experiência mística*. São Paulo: Cultrix, . p.71-104.

Na verdade, ainda que os grupos jovens de dissidentes tenham-se dedicado a manifestações de seus interesses e ideais seguindo os moldes do ativismo político, eles nunca se conferiram a posição de defensores (ou salvadores) das massas. Muito pelo contrário, tinham consciência de que o proletariado e a burguesia, criados e patrões, eram cúmplices, dependentes desesperadamente uns dos outros. Grupos contraculturais, como os provos holandeses, declaravam abertamente em seus manifestos:

Não podemos convencer as massas e talvez sequer nos interesse fazer isso. O que podemos esperar desse bando de apáticas, indolentes, tolas baratas...? (...) Nós não somos tão ingênuos a ponto de acreditar que possamos transformar este mundo, num piscar de olhos, num lugar ideal. Todos os reformadores, inclusive os anarquistas, esqueceram de levar em conta as pessoas, o “fator humano”, como se costuma dizer. O homem médio é um comedor de repolhos, improdutivo, não criativo, não original; um imbecil sem espírito crítico que reage de modo emotivo etc.; alguém que se diverte fazendo fila nos guichês. De nosso lado, nós não diremos que todo povo tem o governo que merece ou desejou, mas acreditamos que a massa dos europeus seja incapaz de evoluir. Posto isso, dizemos: nunca transfiram para outros o seu poder!¹²⁶

A política, segundo moldes partidários, é avessa aos ideais da contracultura, que nega autoridade e regras e não submete a liberdade e a individualidade ao interesse coletivo do partido. A concepção de política da contracultura se destina a uma tarefa muito maior, a de alterar o contexto cultural em que tem lugar a política cotidiana. E isso vem da consciência de que nenhuma verdadeira revolução poderá se dar sem evolução pessoal. A construção da boa sociedade não é uma tarefa primordialmente social, mas sim psíquica. Ainda assim, pressões por parte dos integrantes de movimentos sociais e, especialmente, da nova esquerda levaram grandes grupos da contracultura a se engajarem na oposição política tradicional.

Durante a segunda metade da década de 1960, a contracultura atinge proporções gigantescas, em parte graças ao movimento hippie. Esse grupo, apesar de se revelar um dos desdobramentos mais significativos da contracultura, acaba sendo tomado como seu principal estereótipo, substituindo o anterior, o do *beatnik*. São sempre generalizações caricatas e reducionistas. O fato, porém, de que pudessem definir características sociais e comportamentais específicas, aliado à expansão em forma de um amplo movimento de massa, colabora para que o poder instituído lance mão de um amplo aparato repressivo para cerceá-los.

¹²⁶ GUARNACCIA, Matteo. *Provos: Amsterdam e o nascimento da contracultura*. São Paulo: Conrad, 2001. p. 16.

Grandes eventos, que ficaram conhecidos como os *Be-In*, passam a ser realizados em espaços públicos, atraindo milhares de pessoas. Eram momentos que conjugavam shows de rock, declamações de poesia, discursos políticos, meditações coletivas, palestras sobre estilos de vida alternativos, espetáculos circenses e dramaturgicos, distribuição de publicações independentes, uso de psicodélicos, práticas do amor-livre, etc. Esses espetáculos contavam com a presença de escritores *beat* (Allen Ginsberg era um dos grandes articuladores de *Be-Ins*) e outras figuras de proa do movimento contracultural, como Timothy Leary. Como uma das características básicas desse período era o pacifismo militante, apesar de congregarem números impressionantes de participantes, das mais diversas “tribos” contraculturais, os eventos não geravam tumultos nem complicações. Passeatas e outras articulações, envolvendo grandes concentrações de pessoas que protestavam contra o *establishment*, passam a ser frequentes.

O período também é marcado pelo surgimento de uma série de publicações alternativas, produzidas de maneira amadora e não vinculada à grande indústria editorial. São jornais e revistas que misturam histórias em quadrinhos de características totalmente revolucionárias quanto à arte e argumento ao jornalismo contracultural. Entre os inúmeros títulos, merecem destaque a revista em quadrinhos *Zap Comix* e os jornais *Oracle* e *Open City*. Novos artistas conquistam repercussão graças a esses meios, como é o caso dos escritores Charles Bukowski¹²⁷ e Hunter Thompson, mais os quadrinistas Robert Crumb e Gilbert Shelton¹²⁸.

Buscando fugir da vulgarização comercial que se constitui em uma das pragas endêmicas da vida ocidental do século XX, a contracultura sempre encontrou meios alternativos para veicular e difundir sua produção: editoras de fundo de quintal, pequenos selos de discos, etc. Isso tudo ocorria até mesmo porque era difícil que meios tradicionais e conservadores aceitassem material daquele tipo. Todo um universo alternativo, subterrâneo, se formou em virtude da contracultura. Era o chamado *underground*, por onde circulavam os membros dessa manifestação.

A vaga psicodélica atinge proporções gigantescas, passa a difundir todo um movimento que vai se estender pelos mais diversos campos da produção artística daquele período, atingindo seu apogeu no ano de 1967. Londres, Amsterdam e San Francisco

¹²⁷ Parte da produção de Bukowski para essas publicações alternativas da década de 1960 se encontra compilada em: BUKOWSKI, Charles. *Notas de um velho safado*. Porto Alegre: L&PM, 2000.

¹²⁸ Sobre a emergência do cenário underground de histórias em quadrinhos, totalmente inserido no contexto da contracultura, ver PATATI, Carlos; BRAGA, Flávio. *Almanaque dos quadrinhos: 100 anos de uma mídia popular*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006. p. 100-113.

convertem-se em pólos dessa onda de alteração do estado cerebral natural de consciência. Os Beatles lançam aquela que é considerada a obra-síntese de todo o espírito e do ideário da contracultura: o disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Era um álbum conceitual que elevava o rock a um nível artístico e poético tão superior esteticamente, que arrebatou mesmo os segmentos mais tradicionais e eruditos da música. A inclusão de elementos como orquestra, música indiana, experimentos eletrônicos, entre outros (que os Beatles vinham ensaiando e experimentando em suas composições desde os álbuns *Rubber Soul* e *Revolver*, de 1965 e 1966, respectivamente), introduziu novas perspectivas e revolucionou a forma de se fazer música (e arte) popular. Sem exagero, absolutamente todas as bandas existentes (e estima-se que tenha sido o período em que mais havia bandas de rock no planeta) seguiram a tendência, que se desdobrou também em direção a outras áreas das artes. A presença das letras — pela primeira vez na história — na contracapa do álbum ressaltava a relevância poética e indicava que havia mensagens importantes a serem comunicadas. Inclusive a capa do disco e sua concepção gráfica promovem um diálogo forte e explícito até então inédito entre as artes plásticas e a música. Na foto, o quarteto de Liverpool era envolto por personalidades culturais fundamentais e revolucionárias — que incluíam o escritor *beat* William Burroughs, Edgar Allan Poe, Jung, Aleister Crowley, Bob Dylan, Aldous Huxley, Dylan Thomas, Karl Marx, Oscar Wilde, George Bernard Shaw, Lewis Carroll, dentre tantos outros. Esse disco foi o produto da contracultura que se disseminou, como nenhum outro, em uma abrangência de escala mundial.

O ano de 1968 é apontado, hoje, como o de maior efervescência da contracultura e, também, o início do seu declínio. Foi quando os grupos inseridos naquele espírito, aliados à nova esquerda e a outros representantes de movimentos sociais, foram às ruas exigir liberdade, se opor a decisões governamentais ou, os mais inspirados em ideais de revolução, para derrubar o sistema. Em diferentes contextos, mas com o mesmo ideário contracultural, diversas cidades no planeta colocam-se contra o *establishment*. Rogério de Campos resume:

1968. Carros em chamas. Voam pedras do calçamento. A polícia descobre, surpresa, que não pode mais avançar sobre as multidões desarmadas com tanta certeza de sair ilesa. Tempo de insurreição. Em Paris, Cidade do México, Praga, Los Angeles, Tóquio, Berlim, Rio, Amsterdam, Chicago, Roma e todas as outras grandes cidades do planeta. Reagindo ao avanço do capitalismo tecnocrático sobre todos os lugares e dimensões da vida cotidiana, os novos partisans transformam todos os lugares e dimensões em campo de batalha. A revolta avança sobre as ruas e as mentes.

(...) Até pela juventude de seus integrantes, é um movimento desorganizado e contraditório que carrega, inclusive, angústias e desejos não realizados de seus pais. Mas essa é parte de

sua força. Outra coisa não seria. Apesar da falta de rigor ideológico, tão lamentada pela esquerda tradicional, é uma luta anticapitalista, sendo ao mesmo tempo uma luta contra o autoritarismo, o racismo, o machismo, o militarismo, o burocratismo, o moralismo e o consumismo. O imprevisto está no cruzamento das demandas, que, somadas, formam uma imensa Exigência, impossível de ser satisfeita ou manobrada pelos especialistas tecnocráticos.¹²⁹

Trata-se de uma rebelião coletiva, empreendida principalmente por jovens — em grande parte universitários — em inúmeras cidades do globo. E essas manifestações obtinham repercussão internacional. Os governos eram levados a agir e pôr um basta naquele enfrentamento direto, sob pena de perderem totalmente o controle da situação. O utopismo revolucionário impelia a contracultura com força total contra o poder instituído. O choque, além de resultar em violência, teria que provocar uma reação contra-revolucionária. A massiva transgressão de leis por parte dos contraculturalistas — como o uso de drogas, por exemplo — não seria mais tolerada.

Mas, na verdade, o próprio idealismo insensato e as contradições internas foram conduzindo a um esfacelamento daquele movimento indisciplinado, que mais se assemelhava a uma cruzada medieval. A contracultura era um levante cultural. Quando assumiu contornos políticos para enfrentar o sistema, não possuía programa algum para oferecer em seu lugar. Sequer havia consenso entre os diversos grupos desarticulados que conviviam em seu interior¹³⁰. Se a contracultura, como amplo movimento de massas com contornos políticos, pretendia mudar o mundo, sem dúvida havia fracassado. Ou, nas palavras de John Lennon, o sonho havia acabado.

A década 1960 chegava a seu fim com a contracultura ainda empreendendo agitações culturais de proporções gigantescas, como o Festival de Música e Artes de Woodstock (15, 16 e 17 de agosto de 1969), um grande evento de características pacifistas e de protesto contra a guerra do Vietnã. Depois dele, ocorreriam outros, como o Festival de Altamont, mas sem o mesmo espírito e com implicações negativas, violência e até assassinatos. A contracultura encontrava grupos dissidentes em seu próprio interior e seus ideais já caíam por terra.

Já nos primeiros anos da década 1970, como projeto ou movimento capaz de mudar o mundo, a contracultura não possuía fundamentação, estrutura e sequer condições de sobrevivência. Os sonhos de paz e amor, ou a revolução anarco-comunal, foram abandonados.

¹²⁹ CAMPOS, Rogério de. *Alter America, Alter Heros*. In: CRUMB, Robert [et al.]. *Zap Comix*. São Paulo: Conrad, 2003.

¹³⁰ Esses grupos caracterizavam-se como subculturas de características específicas: *hippies, beatniks, mods, rockers, mockers, hells angels, hipsters, freaks, proto-punks, teddy-boys, diggers, junkies, yippies, pranksters, panteras negras*, etc.

As expectativas da geração do *Baby Boom* como forças de transformação se expandiram até o ponto de ruptura. Estavam prontos, os contraculturalistas, para fazer o acerto com as circunstâncias do capitalismo tecnocrático e as habituais exigências da vida adulta — prontos a recuar e a se comprometer com o sistema, nas palavras de Goffman e Joy¹³¹.

É obvio que a contracultura não sumiu. Converteu-se em subculturas com ideais hedonistas e niilistas, como o movimento punk, seguindo nessa direção até a década 1980. Mas suas características e seus ideais voltam à tona com força total a partir da expansão da tecnologia digital e do advento da internet. E a contracultura volta a apontar para o futuro, por meio do movimento do *software* livre, das atividades *hackers* e da promoção ao acesso livre e total aos computadores, é um movimento que exige a livre circulação da informação. O ciberespaço cada vez mais se revela o paraíso que os anarquistas sempre almejavam — ainda que virtual e não palpável.

Apesar de tudo, ainda hoje, quando anos nos afastam do colapso da contracultura como realização política, pode-se constatar de maneira isenta o legado que ela deixou. É um equívoco minimizar a importância, o impacto, o alcance e a influência de tudo o que aconteceu. Da década 1970 em diante, nota-se que o conservadorismo político e (especialmente) cultural estava em retirada. Como tentativa de derrubar governos, houve sim uma completa derrota. Entretanto, essa meta utópica havia vindo à tona, principalmente, por intermédio da sua relação com a nova esquerda. Àqueles que simplesmente não se enquadravam, havia a possibilidade do *dropout*, cair fora do sistema o máximo que fosse possível.

Outra realização marcante e decisiva da contracultura, envolvendo diretamente a literatura dos *beatniks*, é o fato de ela ter determinado o fim da censura a livros nos Estados Unidos. Após uma luta judicial que durou mais de dez anos, em agosto de 1966, deu-se o desfecho do processo contra a edição americana de *Almoço nu*, de Burroughs¹³². A decisão do Supremo Tribunal de Massachusetts estabeleceu jurisprudência: se aquela série de obscenidades podia circular, então não havia mais nada a ser censurado¹³³.

Hoje é praticamente indiscutível que a contracultura foi a responsável pela maior abertura sociocultural que ocorreu na história recente da humanidade ou talvez em todos os tempos no Ocidente. O movimento contracultural com sua origem nas artes — como não podia deixar de ser — e na literatura — mais especificamente —, retratou mundo, valores e

¹³¹ GOFFMAN, Ken (R.U. Sirius) ; JOY, Dan, 2007, p. 339.

¹³² O título já havia sido publicado em 1959, na França, pela Obelisk Press de Maurice Girodias, editor de Henry Miller e outros autores malditos.

¹³³ WILLER, 1999, p.35.

vida, que outras obras, a mídia e o próprio poder instituído desconsideravam e escamoteavam para fora das vistas do grande público ou da versão oficial da História. O público que assimilava aquela produção contracultural promoveu revoluções sociais e culturais impressionantes. Essa reação não é reconhecida como deveria, porque, no campo das idéias, os atos não são quantificáveis e visíveis como ocorre com a política ou economia. Ainda se vive com noções e conceitos de realidade e história antiquados, baseados em visões tradicionais e suposições positivistas. As revoluções comportamental e sexual, a procura por religiões e filosofias que atendam às inquietações pessoais, a pioneira exploração de áreas obscuras do cérebro e da psique humana com o uso de substâncias desregradoras dos sentidos, a transformação de valores que levou os jovens a se adaptar e a se engajarem na política social e também ecologicamente a favor de ideais de paz, sustentabilidade, justiça social, aceitação da diversidade racial e cultural, desejo de manifestar suas idéias e cultura. Em todas essas manifestações há uma forte influência da contracultura. É inegável que ela tenha possibilitado uma maior abertura social à diversidade cultural, à aceitação das diferenças e à coexistência pacífica da história recente do Ocidente. E é nisso que se identifica seu maior mérito, a promoção, por meio da recepção artística, de uma mudança significativa na estrutura da realidade.

4 – A estética da contracultura na literatura

Os maiores escritores do Ocidente são subversivos de todos os valores, tanto nossos quanto deles próprios.

— Harold Bloom

A tarefa atual da arte é introduzir o caos na ordem.

— Theodor Adorno

É um tanto complicado falar em uma estética específica da contracultura. Isso decorre da profusão de manifestações muito diversas dentro de um cenário de dissidência artística e cultural, em que a liberdade é a tônica e acaba se refletindo na experiência de multiplicidade de linguagens e diversidade estética.

Mesmo quando se tem em mente um grupo específico, como o fundador da contracultura, essa dificuldade se mantém. Bueno e Góes explicam o motivo:

O termo Geração Beat, assim como a cultura produzida por ela, não designa um movimento organizado, estética ou politicamente, em torno de um programa ou objetivos comuns.¹³⁴

Como se não bastasse o fato de os autores *beatniks*, entre si, possuírem estilos totalmente diversos, ainda é possível dizer que um mesmo escritor lança mão de uma complexa e variada gama de opções estéticas, resultando em uma constante metamorfose estilística em diversos momentos distintos de sua carreira literária. Em parte, isso se deve ao próprio apego da contracultura a mudanças e experimentações, que inevitavelmente leva a rupturas e inovações radicais em arte.

Apenas um estudo específico de cada autor pode revelar quais são as recorrências constantes para se definir uma estética literária da contracultura. Nessa tarefa, optar-se-á pelos mais vultosos dentre os *beatniks*, que haverão de servir como parâmetro (Allen Ginsberg, Jack Kerouac e William S. Burroughs), referindo-se aos demais escritores libertários tão-só para ilustrar os diversos casos.

A formação poética de Allen Ginsberg já vinha de berço. Seu pai era professor de literatura, no secundário, e poeta. Teve textos publicados em antologias e freqüentava círculos literários de prestígio, dentro daquele panorama acadêmico da produção literária americana pré-beat, no século XX. Sua mãe também era professora, mas como sofria de esquizofrenia paranóica, passou boa parte da vida internada. Willer identifica aí, nesse quadro familiar, características fundamentais que são sensíveis à poética de Ginsberg:

Na gênese do poeta rebelde está a tentativa de incorporar duas imagens conflitantes: o intelectual cerebral, contido, simbolizado pelo pai, e a frenética irracionalidade encarnada na loucura da mãe. Nota-se, na escrita de Ginsberg e em seu peculiar misticismo, um complexo jogo de contrastes e aproximações entre a consciência intelectual e reflexiva e o inconsciente poético e vital, o descarnado mundo dos signos da linguagem e o mundo concreto da corporeidade e do erotismo, a liberdade individual e a justiça social. (...) Orientou-o a idéia de que é possível uma sociedade na qual, harmoniosamente, coubessem os loucos, como sua mãe, e, por afinidade, todas as modalidades de diferença, excentricidade e marginalidade. Seu messianismo consistiu em haver-se atribuído a missão de realizar essa utopia. Seu trânsito por dois mundos, da marginalidade e da cultura erudita, foi um modo de projetar essas idéias no plano da vida, tanto quanto na expressão literária.¹³⁵

Quando ingressou na Universidade de Columbia (1943), Allen Ginsberg pretendia formar-se advogado. Mas logo descobriria novos focos, outras dimensões da sua vocação e

¹³⁴ BUENO, André; GOES, Fred. *O que é Geração Beat*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p.8.

¹³⁵ WILLER, 1999, p.8.

passou a estudar literatura. Teve contato com todo o universo acadêmico e o conhecimento científico produzido sobre essa manifestação artística. E isso seria fundamental no desenvolvimento de sua poética.

Em *Uivo*, seu poema mais famoso, encontra-se a chave de seu modo peculiar de expressar-se. Desde a locução inicial, enfaticamente na primeira pessoa, a obra revela a expressão do sujeito, do “eu”. Isso remete a uma característica que será identificada em absolutamente todos os autores da contracultura: a insistência na explanação de origem autobiográfica. Nessa opção, Ginsberg identifica-se com os românticos e se afasta do classicismo e do formalismo. O poema é uma espécie de *Folhas da relva* da Geração *Beat*. Seu texto é sintético e, nas frases longas, se revela uma série de encadeações de versos curtos, que conferem um ritmo próximo ao do verso livre de Whitman, mas profundamente influenciado pela prosódia *bop* da prosa espontânea de Kerouac.¹³⁶

Outro ponto fundamental, também recorrente na produção dos autores da contracultura, está na opção consciente pela linguagem informal, pelo coloquialismo. Optaram pela linguagem viva, a fala das ruas, carregada de gírias, desvencilhando-se assim, e ainda mais, do academicismo. Nesse ponto, Ginsberg aproxima-se novamente de Whitman e William Carlos Williams, que também explorou a riqueza sonora da fala americana. Aliás, aproxima-se muito do Objetivismo de Williams¹³⁷, uma de suas maiores influências — que, diga-se de passagem, prefaciou *Uivo* —, valendo-se da introdução da dimensão do concreto na poesia, em oposição ao abstrato-metafísico, ao vago e genérico. O Imagismo de Ezra Pound também tem lugar na formulação de sua poética¹³⁸. E, do cruzamento dessas vertentes, produziu muito de uma poesia urbana, de impressões fragmentárias, compondo painéis de pequenos detalhes da vida nas metrópoles, no que se revela um seguidor da trilha aberta por García Lorca de *Poeta em Nova York*. Em toda a sua poesia, Ginsberg se vale da condensação (outra influência de Pound), sempre associada à alusão e à sugestão, resultando uma multiplicidade de sentidos. E, em grande parte de sua obra, pode-se encontrar alternâncias de diferentes códigos e estilos, num mesmo poema, o que também remete a Ezra Pound e à produção de T. S. Eliot, quando jovem.¹³⁹

Ele também procurou revalorizar a dimensão oral da poesia, dedicando-se sempre à apresentação de sua produção, e de outros autores, em diversos eventos: performances,

¹³⁶ Ibidem, p. 62, 65.

¹³⁷ William Carlos Williams também é visto como um dissidente incorrigível na literatura americana. Sobre isso, ver: BRINNIN, John Malcolm. *William Carlos Williams*. São Paulo: Martins, 1964.

¹³⁸ Sobre as características do Imagismo de Pound, é esclarecedor o ensaio JUNQUEIRA, Ivan. *Eliot e a Poética do Fragmento*. In: ELIOT, T.S. *Poesia*. São Paulo: Arx, 2004.

¹³⁹ Ibidem, p. 63-64.

festivais, programas de rádio e televisão, encontros de leituras e declamações. Uma parte significativa de sua obra (e também da poesia de outros *beatniks*) encontra-se gravada por ele mesmo¹⁴⁰. Foi também o poeta que mais se aproximou de grupos de rock — como Bob Dylan, Patti Smith e até o grupo punk The Clash —, influenciando-os e também sendo influenciado por eles, fazendo uso freqüente de recursos de letras das canções como refrão em seus textos. Nessa relação com a oralidade da poesia, empreendeu estudos, explorando a relação entre a respiração e os mantras orientais, o que já foi chamado por Cláudio Willer de “a yoga da palavra”, para encontrar um fundamento do ritmo poético como forma de comunicação com a natureza e com o cosmos.

Sobre a influência do seu envolvimento com doutrinas orientais na produção poética, Willer comenta:

O misticismo de Ginsberg é coerente com sua postura como poeta romântico, tomando o lugar que em outras sociedades foi do mago, o xamã, demiurgo e profeta. A vertente inaugurada por William Blake, continuada por Ginsberg, sugere uma nova religião, no sentido original da palavra (religar, restabelecer a unidade), oposta às religiões monoteístas da tradição ocidental, paternalistas, repressoras, instrumento de dominação. Blake foi um herético, representante do que Norman Brown chamou de misticismo do corpo (...).¹⁴¹

Enfim, trata-se de um poeta plural, pós-vanguardista, incorporando à sua criação as propostas revolucionárias da primeira metade do século XX e, ao mesmo tempo, dando continuidade a uma tradição e demonstrando que a criação literária é sempre uma releitura, que não se cria no vazio.¹⁴²

Já a prosa contracultural da Geração *Beat* encontra em Jack Kerouac seu maior representante. Talvez não seja o melhor escritor dentre os *beatniks*, mas, sem dúvida, foi o que atingiu maior notoriedade. De todos eles, talvez tenha sido o que mais produziu, em se tratando de volume. Ainda que não tenha saído de forma ordenada, e os pseudônimos relativos aos personagens (todas pessoas reais, geralmente outros *beats*) variem¹⁴³ de uma publicação para outra, sua obra foi construída de modo a constituir um único grande livro autobiográfico, que ele denominava *A saga de Duluoz*.

¹⁴⁰ A discografia poética de Ginsberg é vasta, constituindo-se de pelo menos 12 títulos oficiais. Entre eles, o de maior destaque é, sem dúvida, a caixa de 4 CDs *Holy Soul Jelly Roll: poems and songs 1949-1993*, lançada em 1994, nos Estados Unidos, pela gravadora Rhino Records.

¹⁴¹ WILLER, 1999, p. 61.

¹⁴² Ibidem, p.62.

¹⁴³ Kerouac declarou que as diferentes editoras que publicaram suas obras não permitiam que ele reutilizasse os mesmos personagens. Como certas pessoas eram recorrentes em sua produção autobiográfica (muitos *beats*, por exemplo, reaparecem em diversos títulos), ele apenas ia alterando os nomes, promovendo trocadilhos.

Em seu caminho, para tornar-se um escritor, Kerouac experimentou diversos estilos diferentes que foram forjados em seu exercício constante de produção. No início, quando jovem, procurava emular Hemingway e Thomas Wolfe. Chegou a escrever dois livros nesse espírito: *The Sea is my Brother* (nunca publicado) e *The Town and the City* (sua primeira obra lançada e totalmente diferente de sua produção posterior). Com o tempo, passou a promover inovações originais ao cruzar influências distintas e, muitas vezes, extraliterárias. Causaram-lhe grande impacto as cartas que passou a receber de Neal Cassady, um ex-delinquente juvenil, ladrão de carros e semi-analfabeto que pedia a Jack para ensiná-lo a ser um escritor. Entretanto, foram suas próprias cartas, em uma escrita simples e coloquial, que impactaram Kerouac¹⁴⁴. Muito impressionado, o escritor passou a tentar produzir, de diversas formas, uma prosa totalmente livre de estilos literários. Na sua concepção, ela deveria ser espontânea, fluida, direta, uma conversa. Para alcançar o efeito desejado, inspirou-se diretamente no universo da música negra que ele tanto admirava: o jazz.

Esse estilo musical inaugurou, na história da música, um princípio totalmente revolucionário: permitiu aos músicos a improvisação. Pela primeira vez, não havia mais uma partitura ou uma estrutura definida que precisava ser seguida. A liberdade era total. Era uma espécie de culto ao espontâneo, ao instantâneo, à primazia da intuição sobre o intelecto. Kerouac queria que suas frases soassem como um improviso jazzístico, que fossem sonoras e livres, um fluxo de palavras, uma torrente de linguagem. Assim como o instrumento musical tornava-se parte do artista que o tocava, Jack queria ver a máquina de escrever como extensão do próprio corpo. Essa busca pela sonoridade provinha também da sua paixão por Walt Whitman e seria uma marca de toda sua produção literária. Conjugando essas influências, criou uma “prosódia *hop* espontânea”. Mas o resultado ainda não era o idealizado.

A frustração por não alcançar tal estilo acabou resultando em um bloqueio criativo. Quando comentou o fato, por carta, com William Burroughs, esse lhe sugeriu um novo método de escrita, que chamou de objetividade. Consistia em descrever de maneira simples e direta tudo o que via. A idéia era mostrar o que acontecia, sem a preocupação com qualquer enredo. A experiência ajudou-o a sair da crise e foi fundamental para o passo seguinte na sua metamorfose estilística.

Quando achou que possuía conteúdo suficiente para escrever uma obra de fôlego — à qual dedicaria todos os seus esforços — idealizou *On The Road* e colocou em prática aquilo

¹⁴⁴ Sobre esse estilo simples e coloquial da escrita de Cassady, a fonte para conhecê-lo melhor é o único livro que deixou escrito (contando o “primeiro terço” de sua vida), mais uma pequena série de artigos descompromissados e sua correspondência. Em português: CASSADY, Neal. *O primeiro terço*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

que chamou de prosa espontânea — um estilo inspirado diretamente na teoria de fluxo de consciência, de William James e Gertrude Stein. Kerouac conseguiu um rolo de papel de telex, encheu-se de benzedrina (uma espécie de anfetamina) e reescreveu suas anotações, em espaçamento um, num jorro literário de três semanas, datilografando alucinadamente doze mil palavras, quatorze horas por dia. Procurou mesclar todos os estilos que vinha desenvolvendo: a espontaneidade coloquial de Cassady, a sonoridade jazzística, a objetividade de Burroughs... O rolo, dizia ele, era para que não perdesse o fluxo de consciência, preocupando-se com a troca do papel. A benzedrina, para acelerá-lo a ponto de poder digitar tão rápido quanto se lembrava das coisas. Com isso, pretendia produzir um texto livre das “armadilhas do cérebro”, forjando a prosa mais próxima da realidade jamais escrita. Preteriu fontes literárias clássicas em favor das cartas, quase iletradas, de Neal Cassady para desenvolver o estilo *beat* por excelência: laudatório, verborrágico, impressionista, vertiginoso, incontido, repleto de sonoridade, de gíria e de aliteraões¹⁴⁵.

Já que memória-fantasia-pensamento-imagem-visão são indissociáveis¹⁴⁶, a fidelidade do registro em texto passa sempre pelo filtro do autor. Lembrar não é apenas recopiar (mentalmente) o acontecimento, mas regenerá-lo e concebê-lo no sentido biológico com que se concebe uma idéia¹⁴⁷. E, no caso, Kerouac buscou promover uma quebra desse esquema, através de uma teoria e um método próprios. Só isso já bastaria para fazer de *On The Road* uma obra especial e marcante. Foi escrito de maneira peculiar, inovadora, quase experimental, se os *beatniks* não partissem de teorias e métodos pensados e discutidos a partir daquilo que liam. Sendo um livro de viagens, o resultado da prosa espontânea intensifica um efeito de velocidade que casa de maneira precisa com o ritmo acelerado que “a estrada” exige.

Nessa obsessão pela vida na estrada, que Kerouac vai abordar ainda em muitos outros dos seus livros, ele se aproxima, pela temática, de diversos autores que admirava e o influenciavam na escrita e no próprio modo de ver a vida. O já citado Walt Whitman — especialmente pela *Canção da estrada aberta* — era um deles. O anarquista Henry David Thoreau, outro. Esses dois inspiravam-no de maneira especial pelo sentimento de estar longe dos aglomerados urbanos e em contato direto com a natureza, que se refletia em livros como *Os vagabundos iluminados*. Mais os escritos aventureiros de Jack London, Herman Melville e John Reed.

¹⁴⁵ BUENO, 2004, p. 10.

¹⁴⁶ FÉLIX, Loiva Otero. *História & Memória: a problemática da pesquisa*. 2.ed. Passo Fundo: UPF, 2004.

¹⁴⁷ HOLFEDLT, Antonio. *Seria o texto um auto-retrato da (re)leitura da autobiografia de Fernando Gabeira?* In: REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *Literatura confessional: espaço autobiográfico*. In: REMÉDIOS, Maria Luiza (org). *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

Kerouac também se dedicou a outros estilos e suas inovações foram fundamentais para o surgimento de vertentes como a *jazz-poetry*, da qual os *beatniks* Lawrence Ferlinghetti e Kenneth Rexroth eram grandes adeptos. Dedicava-se ainda ao estudo das aproximações entre a produção literária e a relação com o inconsciente, manifesta pelo sonhar. Quando ia dormir, sempre mantinha papel e lápis por perto. Ao despertar de algum sonho, anotava tudo de que se lembrava, da maneira mais direta e objetiva possível. Depois, essas anotações compiladas formaram um longo livro desconexo, *O livro dos sonhos*¹⁴⁸.

Já William Burroughs, que era o mais estudado e intelectualizado dos *beatniks*, promovia inovações literárias muito mais profundas, experimentais, cruzando informações de diversas fontes. Seu método mais conhecido, o do *cut-up*, era inspirado diretamente nas proposições da Semântica Geral de Korzibsky — que havia sido seu professor — e em outras teses revolucionárias da lingüística da mesma época, como a de Whorf-Sapir. Entendendo a linguagem não como reflexo da realidade, mas, ao contrário, como algo que cria a realidade, ao produzir consciência e cultura, Burroughs defendia a tese de que a tarefa do criador literário era promover o desmanche da linguagem, destruí-la para chegar a algo menos ilusório. Então, pegava seus textos — sendo que, da maioria, ele nem se lembrava, devido ao seu profundo relacionamento com drogas de todos os tipos — e os recortava e remontava arbitrariamente. Seu livro mais famoso, *Almoço nu*, foi todo submetido a essa técnica, que pretendia desmontar a realidade a partir da desestruturação aleatória da linguagem. Entre outras de suas realizações, foi precursor daquilo que, nos últimos anos, adquiriu prestígio como desconstrucionismo, bem como da teorização precedente, estruturalista e pós-estruturalista, de a linguagem ser ideológica e veículo de transmissão de valores.¹⁴⁹

Outro ponto fundamental nas obras da contracultura reside no fato de elas serem essencialmente autobiográficas. A opção ocorre porque esses autores não dissociavam a vida da arte. Ao escrever sobre suas existências, levavam a realidade para a literatura. E, também, serviram-se dela — da manifestação artística escrita — como fonte de acontecimentos reais. Não promoviam distinção. Era algo que influenciava diretamente suas vidas. Assim, rompiam a barreira do estritamente ficcional. Tanto que um dos princípios fundamentais da contracultura é justamente o da comunicação verdadeira e aberta e o profundo contato interpessoal íntimo.

Dentre todos os gêneros literários, o que talvez mais aproxime autor e leitor seja o da literatura íntima. Diários, memórias, relatos e confissões são peças que, mais do que outras,

¹⁴⁸ KEROUAC, Jack. *O livro dos sonhos*. Porto Alegre: L&PM, 1999.

¹⁴⁹ WILLER, 1999, p. 11-12.

revelam, de maneira particular, algo de quem a produziu. É uma relação íntima, mediada pelo texto, em que o criador torna-se objeto de seu próprio discurso. E, de maneira mais ou menos explícita, se desnuda ante aquele que lê.¹⁵⁰ Talvez esse seja um ponto crucial a partir do fato de a literatura contracultural ter atingido, de modo tão marcante, tantos leitores.

O uso de drogas no contexto da criação literária é outra característica fundamental da obra contraculturalista. Inserem-se aí, em uma longa tradição literária, autores como Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Thomas de Quincey, Jean Cocteau, William Blake, Aldous Huxley, dentre muitos outros. Essa prática tem a ver com o descondicionamento psíquico normal, com a distorção da consciência e do modo de como ela se manifesta na escrita e com o aguçar da sensibilidade. A percepção distinta da realidade, provocada por essas substâncias, também fornece subsídios não-tradicionais para serem abordados pelos autores.

Os escritores contraculturais escreveram sob efeito de drogas e também escreveram sobre elas. Muitos, inclusive, o fizeram em caráter científico. Um exemplo disso é William Burroughs. Timothy Leary, que integrou o meio acadêmico internacional de pesquisas sobre drogas, afirmou repetidas vezes que nenhuma outra pessoa possuía o conhecimento e a consciência sobre tais substâncias em profundidade e abrangência como o *beatnik* autor de *Almoço nu*. Enfim, não chega a ser uma generalização que dá margem a erro afirmar que absolutamente todos os escritores da contracultura tiveram experiências com drogas.

Uma outra manifestação literária da contracultura é o jornalismo gonzo. Esse gênero é uma especialização do *new journalism*, corrente mais revolucionária dentro da comunicação em texto até então. Tendo seus maiores expoentes em Truman Capote¹⁵¹, Norman Mailer¹⁵² e Tom Wolfe, o *new journalism* abolia o mito da objetividade e da imparcialidade, abraçava os relatos em primeira pessoa e procurava se aproximar ao máximo da literatura. O gonzo seguia por essa senda, mas assimilava ainda outras características profundamente contraculturais. Além de se inserir no contexto das drogas para conseguir maior êxito na produção escrita, o jornalista gonzo envolvia-se diretamente com a fonte a que deveria dar voz (o que também era realizado sob estados alterados de consciência) e, muitas vezes, se confundia com ela. Seu maior representante foi Hunter Thompson, que definiu as características do estilo em livros-

¹⁵⁰ REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *Literatura confessional: espaço autobiográfico*. In: REMÉDIOS, Maria Luiza (org). *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

¹⁵¹ Capote costumava dizer que havia inaugurado um novo gênero literário: "o romance de não-ficção" (ou "romance sem ficção"). O título inaugural do *new journalism* (e, conseqüentemente, do jornalismo literário) fora o seguinte: CAPOTE, Truman. *A sangue frio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

¹⁵² Autor de títulos polêmicos, como:

MAILER, Norman. *Um sonho americano*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

MAILER, Norman. *O evangelho segundo o filho*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

reportagem como *Hell's Angels: medo e delírio sobre duas rodas*¹⁵³ e *Medo e delírio em Las Vegas*¹⁵⁴. Fez isso também em sua produção jornalística para diversos tablóides e revistas¹⁵⁵. Merece ainda destaque Lester Bangs¹⁵⁶, responsável por levar o gênero ao campo da crítica cultural.

Não é à-toa que a contracultura se desenvolveu principalmente através da literatura. A estética da recepção fornece algumas pistas sobre o porquê de essa manifestação de dissidência encontrar, na expressão literária, seu veículo ideal de propagação. Vicent Jouve aponta duas dimensões fundamentais do ato de leitura: ela é um processo argumentativo e simbólico. Ou seja, o discurso contém uma intenção ilocutória sobre o receptor — manifestando vontade de agir sobre o destinatário, modificando seu comportamento — e que vai instalar-se e interagir com o contexto cultural do leitor e com os esquemas de seu meio e de sua época¹⁵⁷.

Segundo Jauss, a relação com o texto permite ao leitor ter uma experiência particular chamada de fruição estética, em que o sujeito é libertado, pelo imaginário, de tudo aquilo que torna sua realidade constrangedora. Conforme Sartre, essa consciência “imaginante” leva a uma dupla sensação de liberdade e de criatividade. Nela ocorrem a aniquilação do mundo velho, do qual o sujeito se afasta, e a criação, em seu lugar, de um mundo novo, a partir do objeto contemplado. Então, a leitura é uma experiência de libertação e de preenchimento. O leitor, ao confrontar-se com situações inéditas, modifica o seu olhar sobre as coisas. Ao promover uma entrada insólita na dimensão da leitura, ele volta à realidade nutrido do universo fictício, havendo interiorizado aquele outro proposto pelo autor, perturbando seus esquemas referenciais. Segundo o aspecto psíquico da leitura, assimilar o outro é sair de seus limites.¹⁵⁸

A estética da recepção entende os efeitos concretos de uma obra sob duas maneiras: pelas conseqüências globais na sociedade e pelo efeito particular que produz no indivíduo. Esse impacto pode assumir três formas distintas: a transmissão da norma, a criação da norma e a ruptura da norma.¹⁵⁹

Por suas obras, a fruição estética produzida pela contracultura — portadora de ideais de transformação e ruptura para com o paradigma dominante — assume um impacto que leva

¹⁵³ THOMPSON, Hunter S. *Hell's Angels: medo e delírio sobre duas rodas*. São Paulo: Conrad, 2004.

¹⁵⁴ THOMPSON, Hunter S. *Medo e delírio em Las Vegas*. São Paulo: Conrad, 2007.

¹⁵⁵ Como os compilados em THOMPSON, Hunter S. *A grande caçada aos tubarões: histórias estranhas de um tempo estranho*. São Paulo: Conrad, 2004.

¹⁵⁶ BANGS, Lester. *Reações psicóticas*. São Paulo: Conrad, 2005.

¹⁵⁷ JOUVE, Vincet. *A leitura*. São Paulo: UNESP, 2002. p. 21-22.

¹⁵⁸ Ibidem, p. 107-110.

¹⁵⁹ JAUSS apud JOUVE, Vincet. *A leitura*. São Paulo: UNESP, 2002. p. 125.

à criação ou à ruptura da norma, que, ao invés de afiançar os valores dominantes, legitima novos valores. Provoca, assim, um efeito de *katharsis*¹⁶⁰, levando o espectador a assumir novas normas de comportamento social pela retomada dos valores contraculturais expostos no texto.

Por fim, ressaltando a relevância da contracultura como força transformadora da literatura, vale lembrar que o “valor” é a questão central da crítica moderna¹⁶¹. E, segundo Harold Bloom, o valor universal das manifestações artísticas é a originalidade, um tipo de estranheza que nos assimila de tal modo que deixamos de vê-la como estranha¹⁶². Como promotora de um *pathos* libertador de paradigmas, carregando em si um *ethos* revolucionário, a contracultura se revela um constante tropo no sentido de renovação e em direção à originalidade. Assim, constitui-se, por si mesma, em uma força que confere propriedade à produção literária.

¹⁶⁰ Conforme o conceito exposto em ZILBERMANN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 2004. p. 57.

¹⁶¹ KERMODE, Frank. *Um apetite pela poesia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. p. 14.

¹⁶² BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

II – “Na medida do impossível”: ascensão e queda de um poeta maldito

Todos os poetas são loucos.

— Richard F. Burton

E nem chega a ser charme, mas podem ficar sabendo: tem gente viva pelas redondezas. Ontem, hoje, sempre: brasas, fogo, purgatório, inferno tropical..

— Torquato Neto

O que o relato sobre a vida de um artista pode oferecer a quem deseja compreender sua obra? Nada, seria a resposta dada por parte da crítica que se propõe séria. Afinal, a análise sistêmica deve dar conta, exclusivamente, daquilo que o construto estético revela em si. Em outras palavras: o que importa é o objeto artístico acabado como produto autônomo. Não há mais nada para se apreciar — no caso da literatura — além do texto.

Entretanto, nem todos concordam com esse modo de encarar a arte. No mínimo, o estudo de caráter biográfico poderia situar a obra dentro da trajetória de vida do seu autor que teria sua existência historicamente delimitada. Mas além do óbvio, um trabalho desse tipo pode desvelar pontos interessantes com uma precisão muito maior que a análise exclusiva dos menores fragmentos lingüísticos produzidos pelo escritor. Daria conta, por exemplo, da compreensão de relações que ele teria travado com outros artistas, revelando suas posturas conceituais e estéticas. Também, ao se ter consciência das obras que ele apreciava, pode-se atentar para questões de intertextualidade com uma exatidão indiscutível. Só com essas duas observações poder-se-ia traçar um rico cenário quanto às influências artísticas envolvidas na produção de qualquer escritor e que constituem a base de muitos paradigmas de estudos artísticos¹⁶³.

Antonio Candido defende que a crítica alcança um significado mais rico, adquirindo dimensão real, quando a poesia é concebida como parcela de um todo maior:

Assim como as partes do poema são elementos de um conjunto próprio, o poema por sua vez é parte de um conjunto formado pelas circunstâncias da sua composição, o momento histórico, a vida do autor, o gênero literário, as tendências estéticas do seu tempo etc. Só encarando-o assim teremos elementos para avaliar o significado da maneira mais completa possível (que é sempre incompleta, apesar de tudo).¹⁶⁴

¹⁶³ Como, por exemplo, o método desenvolvido por Harold Bloom, que compreende a história da poesia como indistinguível da história das relações intrapoéticas. Sua teoria da poesia e método de análise é apresentada nos livros: BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

¹⁶⁴ CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 8ed. São Paulo: Ática, 2004. p. 33, 35.

Partindo de tal concepção, apresenta-se, a seguir, uma abordagem teórica sobre as relações que envolvem a biografia e os estudos literários e, depois, um breve relato da vida de Torquato Neto. Nele, o escritor é relacionado com seu período histórico, expõem-se questões pertinentes ao seu modo peculiar de encarar o mundo, apontam-se suas preferências artísticas, revelam-se seus relacionamentos com outros agentes culturais, citam-se diversas de suas experiências marcantes, mostra-se o contexto em que ele produzia e, principalmente, narra-se sua história de vida.

Para a construção desse relato, usou-se como fonte uma bibliografia dispersa. Informações foram coletadas nos estudos acadêmicos já realizados sobre o poeta — os trabalhos de Paulo Andrade, Edwar de Alencar Castelo Branco e Feliciano Bezerra —, em livros biográficos e autobiográficos de indivíduos que conviveram diretamente com ele — como Tom Zé¹⁶⁵, Caetano Veloso¹⁶⁶, Luiz Carlos Maciel¹⁶⁷ e os integrantes de Os Mutantes¹⁶⁸ —, além de ensaios que tratam dos movimentos artísticos a que Torquato pertenceu¹⁶⁹. Sobretudo, três obras foram fundamentais para a narrativa. Uma delas é justamente o primeiro volume das obras completas do poeta: *Torquatália*. Nele, além de uma breve cronologia (que se repete idêntica no segundo volume), há mais de cem páginas com correspondências, cadernos e diários do escritor, com dados e detalhes bem específicos sobre sua existência. Depois, o livro *Tropicália* de Carlos Calado¹⁷⁰, que relata toda a história daquele movimento musical. E, por fim, o mais importante de todos: a biografia de Torquato Neto escrita por Toninho Vaz¹⁷¹. Não por acaso, Vaz é o mesmo biógrafo de Paulo Leminski¹⁷² — poeta de quem Torquato foi o precursor mais direto. *Pra mim chega*: a biografia de Torquato Neto é o fio condutor ao qual se agregam os dados oriundos das demais fontes. Serve de norte, pois é tida como principal referência quando as informações apresentadas se revelam incongruentes por algum motivo.

¹⁶⁵ ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.

¹⁶⁶ VELOSO, Caetano. *Verdades tropicais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

¹⁶⁷ MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe*: memórias do tempo do tropicalismo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

¹⁶⁸ CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

¹⁶⁹ No caso, sobre a Tropicália e sobre Poesia Marginal. Obras como: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália*: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972). São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália*: alegoria alegria. Cotia: Ateliê, 2000.

MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

¹⁷⁰ CALADO, Carlos. *Tropicália*: a história de uma revolução musical. São Paulo: Editora 34, 1997.

¹⁷¹ VAZ, Toninho. *Pra mim chega*: a biografia de Torquato Neto. São Paulo: Casa Amarela, 2005.

¹⁷² VAZ, Toninho. *Paulo Leminski*: o bandido que sabia latim. Rio de Janeiro: Record, 2001.

Enfim, o texto que segue não quer apenas dar a conhecer a figura do autor estudado, mas também revelar dados decisivos na interpretação de sua obra.

1 – O vivido e o poético: relações entre biografia e estudos literários

*Não se pode dizer que o poeta persiga a verdade,
visto que a cria.*

— Ortega y Gasset

*Pois eu vou contar uma história.
Sem pé nem cabeça: você sabe com quem está
falando?*

— Torquato Neto

Dentre as correntes teóricas que orientam os estudos relativos à expressão artístico-literária, algumas escamoteiam do seu horizonte de análise as relações que possam existir entre a obra e a vida do artista. É o caso, por exemplo, do formalismo russo, vertente que concebe a crítica literária como um conhecimento rigoroso, entendendo a arte como mecanismo¹⁷³. Segundo tal concepção, de características positivistas e empiristas — que tem entre seus principais representantes nomes como Viktor Chklovski, Vladimir Propp, Mikhail Bakhtin e Boris Eikhenbaum —, a crítica deve preocupar-se exclusivamente com a obra literária e afastar os enfoques psicológico, filosófico ou sociológico, limitando-se a descrever a arquitetura do texto em termos técnicos, segundo um método imanente¹⁷⁴.

Desconhecer o que hipóteses biográficas podem trazer de conhecimento, em nome da autonomia absoluta do texto, é desumanizar e burocratizar a crítica. Ambos, pessoa e texto, são expressões da identidade. Por trás de cada obra há um autor que faz parte dela como dado contextual e signo do texto, tornando instigante o exame do sentido que esse autor pode dar ao escrito¹⁷⁵. Assim, as relações entre biografia e ficcionalidade ganharam força como parâmetro de estudo no caso de gêneros como a literatura confessional¹⁷⁶. Outras orientações teóricas — como a sociologia da leitura¹⁷⁷ — já haviam contestado a crença de que a arte é

¹⁷³ GINZBURG, Carlo. *Estranhamento: pré-história de um procedimento literário*. In: GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

¹⁷⁴ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 106.

¹⁷⁵ WILLER, Cláudio. *Vida de escritores*. <http://www.secrel.com.br/jpoesia/ag15willer.htm>. 10/08/2007.

¹⁷⁶ Como se pode constatar na coletânea de ensaios sobre o tema, resultante de trabalhos dos doutorandos do Curso de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, no primeiro semestre de 1994, publicado em livro na obra REMÉDIOS, Maria Luiza R. *Literatura confessional*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

¹⁷⁷ Corrente inaugurada em 1923, a partir de textos como *A sociologia da formação do gosto literário*, de autoria de L.L. Schücking. Inicialmente, aparece como um segmento da sociologia, mas desdobra-se em outras disciplinas e passa a influenciar vários trabalhos, inclusive os da estética da recepção. Seu objetivo é estudar o público enquanto fator ativo do processo literário, já que as mudanças de gosto e preferências interferem não

uma entidade autônoma e indiferente aos fenômenos sociais e históricos. Paradigmas que galgaram espaço entre a crítica em períodos mais recentes deram ênfase maior a alvos antes relegados a um segundo plano, ou mesmo desconsiderados. É o caso da estética da recepção — que teve em Hans Robert Jauss seu introdutor e principal representante — que coloca o leitor como eixo a partir do qual se examinam os textos e a história literária.

No caso específico da poesia, as relações que o sujeito-poeta desenvolve com o seu entorno são particularmente preciosas, com reflexos significativos na sua produção. É o que defendem estudiosos do tema, como Carlos Felipe Moisés:

Em matéria de poesia (...) tudo está sempre comprometido com determinadas circunstâncias biográficas ou lingüísticas, culturais ou de época. As palavras convocadas pelo poeta, para este ou aquele poema, vêm sempre impregnadas do espírito peculiar do idioma e sua cultura, do tempo histórico e das contingências, igualmente peculiares, da vida do poeta.¹⁷⁸

É isso que leva o professor e crítico Alfredo Bosi a afirmar que contextualizar um poema não é simplesmente datá-lo: é inserir as suas imagens e pensamentos em uma trama já em si mesma multidimensional. Por isso, é preciso conhecer qual a história peculiar imanente e operante em cada poema¹⁷⁹. Entretanto, não se trata apenas de buscar ligações diretas e lineares, como salienta Santaella:

A dimensão-estrutura cultural, como conjunto das produções sógnicas de uma dada sociedade, configura-se como uma rede intrincada, urdida complexa de manifestações de linguagem que não se deixam capturar nas simplórias e superficiais explicações das influências diretas.¹⁸⁰

Todas essas questões e dimensões relacionadas à vivência e à experiência pessoal do poeta, forjadas em seu contato pessoal com a sociedade em que vive assim como pela sua bagagem de leituras e concepções artísticas, além de sua caracterização anímica, convergem de maneira idiossincrática no ato de criação poética, determinando o modo como se dará a interação de sons, imagens, o tom expressivo e a perspectiva no ser de linguagem. Enfim,

apenas na circulação, e portanto na fama, dos textos, mas também em sua produção. A sociologia da leitura permite compreender o fato literário no cotidiano de sua existência, caracterizado por sua circulação e consumo. (ZILBERMAN, 2004. p. 16-18)

¹⁷⁸ MOISÉS, Carlos Felipe. *Poesia não é difícil*: introdução à análise de texto poético. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996. p.15.

¹⁷⁹ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 7.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p.13.

¹⁸⁰ SANTAELLA, Lúcia. *Convergências*: poesia concreta e tropicalismo. São Paulo: Nobel, 1986.

como bem define Bosi¹⁸¹, trata-se de um processo simbólico delicado, flexível, polifônico, ora tradicional, ora inovador, em uma palavra, não-mecânico.

Tendo em vista todas essas afirmações, há de se concordar com Harold Bloom quando ele diz¹⁸² que é um dogma literário, cada vez mais inútil, afirmar que o “eu” do poema é sempre uma máscara, uma persona, e não um ser humano. Esse ponto é particularmente relevante ao se ter em conta os autores imbuídos de concepções emanadas, de maneira significativa, do Romantismo, que fez progredir uma tendência fortemente individualista: o centro do mundo é o “eu”. Entre esses poetas desenvolveu-se uma noção que vem a ser fundamental para os paradigmas teóricos dedicados a relações biográficas: a questão da indissociabilidade entre arte e vida. Essa fusão se dá nos escritores devido ao fator literário — ou artístico — influir significativamente no biográfico, atado ao seu fio vivencial, e vice-versa. São artistas marcados por se servir da literatura como modelo de vida, fonte de acontecimentos reais, e não só de textos. Pessoas que transpõem para suas próprias existências concepções e ideais presentes na arte, algo realizado pela libertação da consciência e pela redescoberta de si mesmo, de um modo que apenas a fruição artística pode promover ao concretizar um processo de identificação que leva o espectador a assumir novas normas de comportamento¹⁸³. Aproximam-se, assim, de um conhecimento intuitivo, pré-lógico e auroral, que é o que Benedetto Croce definiu como passo primeiro da criação estética¹⁸⁴. Ao promover o caminho inverso, produzindo obras de teor confessional e biográfico, esses escritores estavam transpondo para o universo literário suas próprias experiências, dando-lhes forma artística e influenciando diretamente o desenvolvimento de seu próprio estilo.

Em outras palavras, a biografia desses escritores é fonte de estudo, porque eles concebem sua própria existência como literária, acepção que pode ser entendida de várias formas. A progressão de uma consciência artística integra-se de maneira indissociável à sua cosmovisão. É dito que a poesia há muito não consegue integrar-se, feliz, aos discursos correntes da sociedade¹⁸⁵. Isso ocorre, porque o poeta, dotado dessa concepção diferenciada, passa a ter noção da “má positividade” do sistema. Cientes das tragédias humanas e desencantados com a ordem social reinante, os artistas passam a revelar sua perplexidade ante um mundo cujos valores soam deturpados e inaceitáveis. Como a literatura é vista como

¹⁸¹ Op.cit. p.11-12.

¹⁸² BLOOM, Harold. *Como e por que ler*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p.104.

¹⁸³ É aquilo definido pela estética da recepção como *katharsis* (ZILBERMAN, 2004. p.57).

¹⁸⁴ CROCE, Benedetto apud BOSI, Alfredo. *Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões*. In: BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2003. p.9, 12.

¹⁸⁵ BOSI, Alfredo. *Poesia-resistência*. In: BOSI Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 7.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p.165.

expressão do sujeito, do "eu" em confronto com a sociedade, a resistência se manifesta tanto no âmbito pessoal quanto no poético. Especialmente no que diz respeito aos conhecidos como rebeldes românticos, que traduzem, cada qual a seu modo, a idéia do poeta como "outro", um ser de exceção, uma criatura à parte. Essa alteridade se expressa, quer como provocação pública quer como fuga e isolamento, ao apresentar um comportamento comprometido com toda essa concepção, buscando uma unificação entre vida e arte.

Segundo Hugo Friedrich¹⁸⁶, até o início do século XIX, a poesia achava-se no âmbito da ressonância da sociedade, era esperada como um quadro idealizante de assuntos ou situações costumeiras. A partir da segunda metade daquele século, toda a grande poesia veio a colocar-se em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica da vida, tornou-se lamento pela decifração científica do universo e pela generalizada ausência de poesia. Com base nessas colocações, Paulo Becker demonstra como se deu, historicamente, essa virada paradigmática na produção poética:

Apenas muito recentemente, se considerarmos a extensão de sua história, a poesia veio a se colocar como uma forma de oposição à sociedade, localizando-se no Romantismo o momento em que se inicia a clivagem entre poesia e sociedade. (...) Essa nova poesia não apenas se torna dissonante em relação à sociedade, como também rompe com as tradições de sua própria arte, e ora se apresenta como um grito de desespero solitário, ora como um jogo lúdico e narcisista com as palavras. Não por outro motivo os poetas da modernidade encontram na lírica a forma poética por excelência e abandonam o gênero épico e o dramático, menos adequados para veicular os protestos ou devaneios de uma subjetividade ilhada em si mesma. Mas, se o poeta moderno rompe com a sociedade ou tenta ficar-lhe indiferente, isso não elide o fato de que ele continua a viver nesta mesma sociedade, e dela depende seu reconhecimento público como artista e, muitas vezes, seu próprio sustento.¹⁸⁷

Essa é, pois, outra conclusão que reforça a relevância de paradigmas dedicados a questões históricas e sociológicas sobre a vida dos artistas: por mais que rompam com a sociedade, eles continuam a viver nela. As muitas formas de o romântico revelar sua perplexidade — extrema emotividade, pessimismo, toxicomania, melancolia, valorização da morte, desvarios eróticos, desejo de evasão — mantêm um vínculo indissociável com o modo idiossincrático pelo qual ele se relaciona com o seu entorno.

¹⁸⁶ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p.20.

¹⁸⁷ BECKER, Paulo. *Mário Quintana: as faces do feiticeiro*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS/EDIPUCRS, 1996. p. 31, 32.

Um outro modelo muito tradicional e difundido de estudo e classificação literária é aquele dedicado ao tema “geração”. Apesar de um tanto ultrapassado, fundado em muitos pressupostos positivistas, é o tipo de exame que também busca elementos legitimadores do estético artístico em fundações psicossociais. Os teóricos que se dedicaram ao tema — entre eles Karl Mannheim, José Ortega y Gasset, Wilhelm Dilthey, Jean Pommier, Julián Marías, Claudine Attias-Donfut — concordam que são necessários dois fatores para a sua compreensão: o genealógico e o histórico. O primeiro se baseia na vivência individual; o segundo, na vivência coletiva. Ortega y Gasset define o conceito de geração da seguinte forma:

As variações da sensibilidade vital que são decisivas em História se apresentam sob a forma de geração. Uma geração não é um punhado de homens egrégios, nem simplesmente uma massa: é como um novo corpo social íntegro, com a sua minoria seleta e a sua multidão, que foi lançado sobre o âmbito da existência com uma trajetória determinada.¹⁸⁸

Segundo o estudo e a classificação de Pedro Lyra¹⁸⁹, durante uma mesma simultaneidade temporal existem cinco faixas geracionais¹⁹⁰ relacionadas com etapas vitais vinculadas a configurações biológicas e que corresponderiam a cinco posições dentro da história geracional literária¹⁹¹. A passagem pelas faixas etárias determinaria os papéis assumidos e que seriam marcados pela incorporação das experiências a que os indivíduos foram submetidos¹⁹². Em outras palavras, ainda que determinadas idades se predisponham a certas atitudes pelo estado de espírito (e de corpo), a configuração histórica do momento e a peculiaridade psico-físico-social do indivíduo podem modificar significativamente o condicionamento biológico.

Assim, a todo o momento, a literatura de qualquer país é alimentada por três gerações simultâneas (com indivíduos dos três perfis centrais — revolucionário, pragmático e conservador — em uma contínua disputa pelo poder), que permanecem em constante

¹⁸⁸ ORTEGA Y GASSET, José apud MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 205.

¹⁸⁹ LYRA, Pedro (org). *Sincretismo: a poesia da geração 60*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

¹⁹⁰ As cinco faixas, pela sistematização do autor: adolescência (até em torno dos 20 anos); juventude (daí até em torno dos 40 anos); maturidade (daí até em torno dos 60 anos); velhice (daí até em torno dos 80 anos); e, por fim, senectude (daí até à morte). (LYRA, 1995. p.31)

¹⁹¹ A geração emergente (dentro da faixa de nascimento), a nova (que começa a entrar em cena, na faixa de estréia literária), a dominante (no centro da referência literária, em plena faixa de vigência), a clássica (rematando sua obra, na faixa de confirmação histórica) e a canônica (de tarefa já encerrada, em faixa de retirada). (LYRA, 1995. p.35, 42, 43)

¹⁹² A adolescência teria como atributos o receptivismo, a juventude o revolucionarismo, a maturidade o pragmatismo, a velhice o conservadorismo, e a senectude a remanescência. (LYRA, 1995. p.36)

interação e competição, mesclando-se, provocando-se e quase nunca se excluindo — sendo possível perceber aí uma enorme gama de modalidades de influência. As relações entre novos e dominantes vão sempre além das aparências do conflito. Ambíguas, misturam o literário e o social. Pedro Lyra conclui:

Essa constante sucessividade / simultaneidade de gerações é, dialeticamente, a condição e o resultado da continuidade da espécie humana — a causa e o efeito da marcha ininterrupta de reproduções através da vivência individual em cada uma das etapas existenciais pelas quais passam todos aqueles de vida longa; é o lento caminhar, tanto dos indivíduos, quanto da espécie, na luta pela sua realização pessoal e social — com as práticas, os sentimentos e os ideais típicos de cada estágio, numa correspondência de idades e gerações. É isso tem sido a temática por excelência da literatura de todos os tempos, pois que se trata da totalidade da vida humana, em seu eterno dinamismo.¹⁹³

Entre os agentes determinantes da fisionomia geracional estão aqueles traços comuns que são as marcas históricas mais gerais, inevitavelmente gravadas sobre a individualidade de cada um e que condicionam a personalidade de todos os contemporâneos. Afinal, cada autor forma-se sob o mesmo clima e enfrenta os mesmos desafios de todos os que nasceram na sua época. Por mais que ele apresente certa singularidade e por mais que essa o conduza a posições que se projetem em uma obra diferenciada, o autor apresenta um perfil cultural que, em seus fundamentos e em suas linhas mais gerais, o identifica com seus coetâneos naqueles traços históricos definidores de uma época¹⁹⁴. É nesse sentido que se pode afirmar que dois autores contemporâneos possuem mais em comum do que com qualquer outro indivíduo que tenha vivido em um tempo anterior ou ulterior.¹⁹⁵

Ortega y Gasset solicita dois fatores para a implantação de uma geração Nova: que algo mude no nosso mundo, e que mude o mundo.¹⁹⁶ Afirma ainda que o primeiro “acontece normalmente com toda geração”. O segundo ele deixa em suspenso, por ser mais raro e, por isso, mais importante. Refere-se aí a grandes abalos na estrutura da realidade, com reflexos decisivos em todos os campos de atuação humana, como uma grande guerra, uma revolução, um golpe militar. Ou seja, algo que não afetasse apenas os indivíduos em si, mas toda a sociedade, marcando definitivamente sua história, e simbolizando uma encruzilhada na sua trajetória.

¹⁹³ Ibidem. p.40-41.

¹⁹⁴ Apenas os escritores dotados de individualidade mais marcada, de mais forte originalidade, inauguram estilos, podendo introduzir até mesmo uma nova poética. (LYRA, 1995. p.59).

¹⁹⁵ Ibidem. p. 58-59.

¹⁹⁶ ORTEGA Y GASSET, José apud LYRA, Pedro (org). *Sincretismo: a poesia da geração 60*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. p. 88.

Assim, pode-se concluir que o estudo literário com base nesse paradigma se fundamenta no conflito de gerações (que constitui uma das molas básicas da história humana). E, também, se vale de maneira especial da interdisciplinaridade com outras ciências humanas — como a História e a Sociologia — para fazer suas análises, tirar conclusões e produzir conhecimento.

Mesmo um modelo teórico de avaliação estética que esteja interessado exclusivamente no poético realizado em textos — visto que seu indício superficial apenas se deixa examinar nas palavras em que se inscreve, por meio das quais se comunica e nas quais assume a sua identidade — precisa reconhecer que o processo criativo se dá dentro de um determinado contexto, que influencia significativamente a unidade psíquica do autor. Ainda que o mundo exterior em si não interesse à poesia — já que, como Hegel afirma¹⁹⁷, seu objeto é o reino infinito do espírito —, os elementos que o compõem aparecem no poema quando interiorizados pelo artista.

A poesia, arte de comunicar a emoção humana, é a expressão do “eu” pela palavra. Entretanto, ela se vale do mundo físico — o “não-eu” — por meio de uma relação transmutadora da realidade objetiva em imagens de teor profundamente subjetivo. Por outros termos: a carga de “não-eu” que pode aparecer na poesia sofre um processo transformador provocado pelas vivências do poeta, de modo a se operar entre o “eu” e o “não-eu” uma íntima e indestrutível fusão. O mundo subjetivo e objetivo aderem-se, imbricam-se, formando uma só entidade, subjetivo-objetiva, com a forçosa predominância do primeiro¹⁹⁸.

Segundo Massaud Moisés¹⁹⁹, o “mundo interior” expresso na poesia é constituído de três componentes, três níveis do “eu”:

- o “eu-social”: que entra em contato direto com o mundo exterior, composto por um amálgama de aceitação e rejeição dos moldes e comportamentos determinados pelo meio ambiente;
- o “eu-odioso”: aquele que supomos ser, instável, distorcido, à maneira de nossa imagem na superfície de um espelho;
- o “eu-profundo”: camada íntima na qual se depositam as vivências decorrentes do contato com o mundo exterior transfiguradas pelos outros “eus” e pela imaginação, complexos, etc., reino de caos, anarquia, alogicidade, composto de sensações

¹⁹⁷ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich apud MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. São Paulo: Cultrix, 2003. p.84.

¹⁹⁸ MOISÉS, 2003. p.85.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

vagas, difusas, ainda não verbalizadas, impermeável ao mundo exterior, salvo na medida em que abriga os arquétipos, analogias profundas entre o inconsciente individual e o coletivo.

Dessa forma, a poesia se identifica com a tarefa de exprimir os conteúdos do “eu-profundo”. É aí que reside a problemática do ato criador de poesia:

A consciência, e a faculdade cognoscente que se lhe pode atribuir, entra a desempenhar o papel que lhe cabe. Na verdade, o ato criador pressupõe o consórcio de todas as faculdades, ou estratos mentais, do poeta, num movimento complexo e totalizante que visa a tornar consciente o que antes era subconsciente ou inconsciente, trazer ao nível do “eu-social” a intimidade do “eu-profundo”.²⁰⁰

Desse modo, se o “eu-profundo” resulta das impressões estocadas pelos demais “eus” nos seus reservatórios mais secretos, o que os estudos baseados no biografismo podem oferecer à crítica literária é justamente o descortinar de elementos reveladores das esferas mentais que o comprimem. Ou, visto por outro ângulo: a integração do texto na historicidade concreta dos seus valores e na subjetividade criadora que lhe dera origem. Trata-se de uma cruzada entre análise existencial e histórica que se mostra reveladora dos significantes produzidos pela escrita na sua busca de representação e expressão. Nas palavras de Alfredo Bosi, é necessário entender a riqueza imanente do símbolo poético em uma perspectiva realista pela qual a poesia faz parte do movimento histórico, sendo um dos seus modos de manifestar-se, e não um mero epifenômeno²⁰¹.

2 – “Um poeta não se faz com versos”: um breve relato biográfico

A arte é longa, a vida é curta, e o sucesso fica longe demais.

— Joseph Conrad

*é um sistema que invento
me transforma
e que acrescento
à minha idade*

— Torquato Neto

Torquato Pereira de Araújo, neto (com vírgula e letra minúscula) nasceu no dia 9 de novembro de 1944, em Teresina, Piauí, sob o signo de escorpião. Complicações no momento

²⁰⁰ Ibidem, p.86.

²⁰¹ BOSI, 2003. p. 37.

do parto ocasionaram seqüelas que impediram sua mãe de ter outras crianças. O casal até tentou, mas o resultado foi um aborto involuntário no sexto mês de gestação daquela que seria a irmã do poeta — e que já tinha até nome escolhido, Rosa Maria. O fato de ser filho único foi marcante na formação de Torquato. Era muito mimado, recebendo cuidados exagerados de sua mãe, que nunca o surrou, e nem permitia que o pai o fizesse.

Descendente de duas famílias de origem portuguesa, era filho de Maria Salomé da Cunha Araújo, a dona Saló, e Heli da Rocha Nunes, o doutor Heli. A mãe era professora, o pai fora inspetor de educação e, mais tarde, promotor público. Dentre seus parentes, dois merecem destaque. O primeiro é a avó materna, Maria Cunha Araújo, a dona Sazinha. Uma figura um tanto folclórica, que nutria uma estranha atração por deficientes, como cegos, surdos, mudos, gagos, fazendo-se cercar dessas pessoas, e apesar de ter doze filhos, chegou adotar a um anão. Havia algo de excêntrico no comportamento natural da avó, e Torquato demonstrou um afeto especial por ela durante toda a vida. Outro parente próximo, irmão de uma cunhada de sua mãe, era Mário Faustino²⁰², poeta que exerceria grande influência sobre Torquato.

Desde menino era muito franzino e tímido, sempre preferindo as leituras aos esportes. Era canhoto, para o desgosto de sua mãe, que amarrava talas e saquinhos na sua mão, forçando o uso da outra. Somado a isso tudo, tinha o fato de ser narigudo, ter orelhas de abano, a pele muito branca e a cabeça de formato alongado. Todos esses eram motivos para torná-lo alvo de gozações no colégio. Para equilibrar tais peculiaridades, era muito inteligente e demonstrava grande vivacidade, percebida desde cedo pelos professores. Cursou o primário em uma escola administrada por uma missão religiosa norte-americana e suas aulas começavam muito cedo e terminavam apenas às 16 horas. Quando tinham por volta dos 7 anos, ao ir para a escola, sempre passava no bar Carnaúba — um lugar conhecido como rádio-calçada — onde discutia rapidamente com um boêmio chamado João Mendes, de grande espiritualidade, vasto conhecimento, e que ainda viria a se tornar prefeito de Teresina. Havia algo de magnético naquelas conversas rápidas com os adultos, e Torquato sempre tinha muitas perguntas a fazer. Seu melhor amigo de infância, o colega Wellington Moreira Franco, já deu declarações²⁰³ afirmando que ambos eram muito sérios para a idade que tinham, e que começaram a ler muito cedo.

²⁰² Jornalista, tradutor, crítico literário e poeta. Natural de Teresina (como Torquato), morreu com apenas 32 anos de idade, em 1962, em um desastre aéreo no Peru. É autor de *O homem e sua hora* (1955), e seus poemas foram reunidos em antologias póstumas. Sua obra antecipou experiências estéticas do concretismo.

²⁰³ VAZ, 2005. p.20.

A primeira ambigüidade na vida do pequeno Torquato era localizada especificamente no âmbito da religiosidade e da fé. Seu pai pertencia a uma família espírita, e além de kardecista estudioso do assunto, era também membro da maçonaria local. Já sua mãe era uma católica fervorosa, identificada como uma beata típica do norte do Brasil. Naquela época, num país predominantemente católico, enraizado em sua tradição apostólica e romana, não era incomum adeptos de outros credos serem alvo de constrangimentos. Segundo o amigo Wellington, os boatos eram de que o doutor Heli mantinha diálogos com o além e colocava fogo pelos cabelos, e que mesmo sendo freqüentador assíduo da casa, temia o pai de Torquato em virtude de tudo o que diziam. As divergências de ordem religiosa se manifestavam também na escola, mas Torquato — que já fizera a primeira comunhão — tinha suas crenças insufladas pela mãe, e há relatos de que em determinada ocasião teria gritado para *miss* Sharlene, a diretora do Colégio Batista: “Sou católico apostólico romano, e não gosto que mexam com minha religião”.

Aos 9 anos de idade, escrevera seu primeiro poema:

O meu nome é Torquato
O de meu pai é Heli
O da minha mãe Salomé
O resto ainda vem por aí

E, desde então, não parou mais. No segundo domingo de maio, presenteava a mãe com versos compostos com métrica e rima. Era muito interessado em literatura e línguas em geral e adorava redação, matéria obrigatória naqueles tempos de português quase vernáculo. Quando adulto, costumava dizer que sua matéria preferida na escola era aquela que o obrigava a escrever. Aos 11 anos, pediu ao pai, como prêmio pelo sucesso no exame de admissão ao ginásio, uma coleção das obras completas de Shakespeare, “especialmente com a peça *Rei Lear*”. Dona Salomé, surpresa, sugeriu que ele escolhesse um autor “mais fácil”, um título apropriado para a sua idade. O assunto foi encerrado quando ele argumentou: “Basta ler com atenção que a gente entende tudo”.

Desde moleque demonstrava vocação para se indispor com autoridades, e inúmeros são os relatos de problemas envolvendo professores, diretores de escola, e mesmo certas traquinagens, como quando atravessou a ponte sobre o rio Poti, correndo de braços abertos, assim que o prefeito e o padre descerraram a faixa vermelha da inauguração em evento solene, antes que eles sequer dessem o primeiro passo. Foi nas águas desse mesmo rio que ele arremessou o relógio recém ganho de sua mãe, em um Natal. A engenhoca obrigava-lhe a

cumprir encontros e obrigações. Era demais para o espírito inquieto de Torquato. Por volta dos 13 anos, teria tomado o primeiro porre em uma festa junina, e terminado a noite num cabaré barato.

Na escola, revelava grande interesse pelos poetas apresentados no currículo: Luís Vaz de Camões, Castro Alves, Olavo Bilac, Fagundes Varela, Casimiro de Abreu e Gonçalves Dias. No início da adolescência, mostrava aos colegas letras de músicas que transcrevia no caderno, como a da canção “My prayer”, do grupo The Platters. Gostava de conversar com diversos adultos, como o jornalista e radialista José Lopes dos Santos, demonstrando desde cedo o interesse por música e artes. Aos 14 anos (1958), na terceira série do ginásio, Torquato pediu de presente ao pai as obras completas de Machado de Assis, autor que pretendia “estudar mais profundamente”. Sua paixão pela leitura já era fato consumado, ele teve seu desejo atendido. Na mesma época, decide estudar inglês em carga extra e passa a ter aulas particulares.

Como futuro compositor e jornalista musical, é interessante notar como se deu seu primeiro envolvimento com profissionais do meio musical. Após assistir um show de Luiz Gonzaga na praça principal de Teresina, fez amizade com músicos e membros da equipe técnica, e seguiu viagem com o grupo — surpreendentemente, com o aval da mãe, superprotetora — em apresentações pelas cidades da região. A partir de então, se declararia fã daquele gênero musical — o baião —, vertente autêntica do mais puro regionalismo.

O ano de 1959 seria marcante na vida de Torquato. Na época, lia muito Somerset Maughan e Edgar Alan Poe, também havia devorado a obra *E a Bíblia tinha razão*, de Werner Keller. Em poesia, começava a renegar os românticos e passara a se dedicar aos simbolistas e modernistas. Concluiu o ginásio e optou por cursar o científico em Salvador, seguindo, em certo sentido, os passos do tio Mário Faustino e H. Dobal²⁰⁴. Antes, porém, aproveitava as férias de final de ano para passar uma temporada no Rio de Janeiro com o amigo e ilustrador João Viana, o Jota. O marcante nessa breve estada em Ipanema foi o modo como se encantou pela cidade e com a amizade feita com um vizinho que, futuramente, viria a ser um de seus parceiros em composições famosas: Jards Macalé, malandro boêmio que bebia diretamente na fonte da musicalidade carioca. Mesmo retornando em seguida para Teresina, a amizade entre os dois se manteria sólida até o final. Outro ponto digno de nota nessa viagem é o fato de ter

²⁰⁴ Hindemburgo Dobal Teixeira, nascido em Teresina no ano de 1927. Poeta, cronista e Doutor Honoris Causa pela Universidade Federal do Piauí. Imortal da Academia Brasileira de Letras, pertence também à Academia Piauiense de Letras, é considerado o maior poeta vivo daquele estado. Entre suas obras destaca-se a estréia *O tempo conseqüente* (1966) e *O dia sem presságios* (1969), com a qual foi vencedor do Prêmio Jorge de Lima de poesia, conferido pelo Instituto Nacional do Livro. É autor também de *A viagem imperfeita* (1973), *A província deserta* (1974), *A cidade substituída* (1978), *Os signos e as siglas* (1986), entre outros.

composto a primeira letra para uma canção, executada pelo amigo Jota, intitulada “Quem dera”.

Torquato Neto entra o ano de 1960 indo estudar em Salvador. Pelo seu perfil artístico e postura atuante, é quase possível dizer que fora predestinação ou, no mínimo, uma relação de sincronicidade jungiana. Como bem sintetizou Luiz Carlos Maciel²⁰⁵, citando uma surpreendente profecia de Glauber Rocha, a Bahia seria o berço da nova cultura brasileira. Algo definitivo estava para acontecer e aconteceria na Bahia. Não no Rio, muito menos em São Paulo: a transformação sairia dali. A cidade vivia uma saudável e estimulante efervescência cultural, concentrando o esforço e o talento de diversos artistas e intelectuais que despontavam com uma arte agressiva e de vanguarda. Em diversos sentidos, se pode existir um responsável por isso, ele é o reitor da Universidade Federal da Bahia, Edgard Santos. Conforme demonstrado por Carlos Calado²⁰⁶, o reitor investia pesado no avanço cultural da instituição e da cidade, idealizando uma espécie de choque intelectual na tentativa de reverter a marginalização cultural da Bahia dos anos 1940. Em sua concepção, a Universidade — necessariamente livre para criar e refletir — deveria desempenhar a função de ponta-de-lança da sociedade. Assim, em vez de contratar professores retrógrados, ou incentivar artistas convencionais, Santos preferiu apostar na inteligência. Ao implantar um programa cultural de caráter vanguardista, acabou ganhando vários adversários e desafetos. Além da esquerda mais populista, os próprios alunos das escolas ligadas às áreas científicas reclamavam da suposta predileção do reitor pelas escolas de arte. Embora também tivesse sido o responsável pela criação do Instituto de Física e da Escola de Geologia, Santos realmente não economizava recursos para conseguir os melhores professores para as escolas de arte²⁰⁷.

Espetáculos e eventos culturais não faltavam na cidade: *happenings*; um número considerável de salas de cinema, com uma grande variedade de filmes em cartaz; concertos, como o do pianista David Tudor, executando obras conceituais do iconoclasta John Cage; atrações programadas para museus da Universidade; a Escola de Teatro, dirigida na época por Eros Martim Gonçalves, promovia a montagem de peças de autores contemporâneos, como

²⁰⁵ MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. p.55.

²⁰⁶ CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed.34, 1997. p.34-35.

²⁰⁷ Levou para Salvador artistas e pensadores de peso, como o maestro e compositor alemão Hans Joachim Koellreutter (que dirigiu os Seminários Livres de Música), os músicos suíços Anton Walter Smetak e Ernst Widmer, a arquiteta italiana Lina Bo Bardi (para a direção do Museu de Arte Moderna da Bahia), a bailarina e coreógrafa polonesa Yanka Rudzka (diretora da Escola de Dança), o antropólogo e fotógrafo francês Pierre Verger e o escritor português Agostinho da Silva (criador do centro de Estudos Afro-Orientais). Ao se radicarem na cidade, essas figuras acabaram injetando boas doses de modernidade e vanguarda na vida cultural da Bahia.

Tennessee Williams, Albert Camus, Bertold Brecht, Paul Claudel. Como se não bastasse — ou, na verdade, também em função disso —, diversos artistas que viriam a ser muito atuantes na história cultural brasileira circulavam por esse meio, vivendo e ajudando a promover esse renascimento cultural: o *Jornal da Bahia* tinha como diretor de redação João Ubaldo Ribeiro e produzia ricos suplementos culturais; os futuros maestros Júlio Medaglia, Isaac Karabtchevsky e Tom Jobim eram bolsistas da Sinfônica; Rogério Duarte já despontava como um mito das artes gráficas; o gaúcho Luiz Carlos Maciel estudava teatro na cidade, e passaria um ano nos Estados Unidos pesquisando a contracultura, até voltar para tornar-se professor; Glauber Rocha começava a produzir o que viria a ser uma revolução no cinema; além de toda a trupe que tomaria de assalto a música popular brasileira ainda naquela década: Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa, Gilberto Gil, Tom Zé...

Matriculado na 1ª série do curso científico, em fevereiro de 1960 Torquato tinha acomodações no alojamento coletivo do Colégio Nossa Senhora da Vitória. Imediatamente se incorpora ao grupo de teatro e seu talento como redator o conduz ao posto de editorialista na revista *Apamema*, que dava voz aos pais, mestres e alunos da escola. Recebia regularmente da mãe, junto com a mesada, um embrulho contendo itens de higiene pessoal, roupas e outros agrados. Seus pais, no intuito de oferecer-lhe um ponto de apoio na nova cidade, aproximaram-no de Luiz Machado, um teresinense amigo da família. E foi uma agradável surpresa para Torquato descobrir que o filho de seu Luiz, o franzino Duda Machado²⁰⁸, e ele tinham muito em comum: até o ano anterior, Duda estudara no mesmo colégio em que ele estava matriculado; também era amigo de João “Jota” Viana, a ponto de já ter ocupado o mesmo quarto em que Torquato havia se hospedado no apartamento da família, no Rio; e também se interessava por poesia e cinema. Ambos tinham a mesma idade e desenvolveram fortes laços de amizade. Desde esse primeiro dia, manteriam o ritual de ouvir música juntos, com preferência para jazz e clássicos.

Envolvendo-se com o cenário da cidade, no ano seguinte, Torquato já se incorporaria à equipe de *Barravento*, um *cult*, e primeiro longa-metragem de Glauber Rocha — que ele conhecera nas rodas dos cineclubes —, chegando a trabalhar diretamente como assistente de direção e efetivamente exercendo o cargo de diretor em algumas tomadas. Esse seria o

²⁰⁸ Carlos Eduardo Lima Machado, o Duda Machado, nascido na Bahia em 1944. Poeta, redator e compositor, é também tradutor de Anthony Burgess, Gustave Flaubert, Rudyard Kipling, Ford Madox, Jean-Paul Sartre, Robert Louis Stevenson, Mark Twain, Émile Zola, entre outros. Dos seus livros de poesia se destaca *Zil* (1977), *Crescente* (1990), *Margem de uma onda* (1997), e alguns títulos de poesia para crianças, como *Histórias com poesias, alguns bichos & cia* (1997). Doutor em Teoria da Literatura, é professor na Universidade Federal de Ouro Preto.

primeiro grande filme brasileiro do Cinema Novo, e o poeta teresinense estava entrelaçado diretamente com sua feitura.

Nos seus estudos literários, Torquato passaria a privilegiar a leitura dos modernos Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto — a quem ele se referia como “o agreste”, “a faca seca”, ou ainda “a secura do engenho”. Problemas com indisciplina o levaram a se mudar para uma pensão. Por aquela época relata-se que já incorporava uma porção de melancolia ao seu comportamento cotidiano, adotando uma postura de poeta cerebral, introspectivo. No centro literário dos alunos do colégio — espaço batizado de Academia Ruy Barbosa —, iria produzir um grande volume de material escrito, sendo que grande parte permanece inédito por decisão de sua viúva, Ana, que os considera infantis e amadores, sem relevância para o pensamento e a obra do artista. Tratam-se de textos em prosa e poesia, além de crônicas, que eram apresentadas ao microfone da Rádio Excelsior. No final de 1961, durante uma sessão oficial, pediria seu afastamento da diretoria da Academia Ruy Barbosa — e conseqüentemente da coordenação da biblioteca da escola. Os motivos, dizem, seriam questões de natureza disciplinar com colegas e funcionários do colégio. Volta a estudar inglês, freqüentando as turmas da Associação Cultural Brasil-Estados Unidos, onde, sistematicamente, por um longo período, afanou uma grande quantidade de livros que lhe interessavam.

É nesse período que Torquato conhece Caetano Veloso e, em seguida, todo um núcleo que viria a se constituir no embrião da Tropicália. A paixão pelo cinema o aproximaria também do diretor Alvinho Guimarães, participando junto com Duda como ator de *Moleques da rua*, curta-metragem experimental em 16mm, com trilha sonora de Caetano.

Quando volta para Teresina, durante as férias, insiste com os pais para ir morar no Rio de Janeiro. Cientes das diversas crises que promovia por indisciplina no ambiente escolar e também pela distância, doutor Heli e dona Saló negaram veementemente. Torquato revidava promovendo verdadeiros dramas. Os amigos relatam que, nessa temporada em casa, estava muito inquieto, cheio de idéias. Andava lendo *Frutos da terra*, de André Gide²⁰⁹, e *Cartas a um jovem poeta*, de Rainer Maria Rilke²¹⁰. Já considerava *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, a principal obra do movimento modernista, mas apontava *Menino de engenho* (1932), de José Lins do Rego, e *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, como igualmente fundamentais. Ainda em Teresina, escreveu para um jornal local o ensaio “Arte e cultura

²⁰⁹ André-Paul-Guillaume Gide (1869-1951), francês, Nobel de Literatura em 1947, conhecido por produzir uma obra que evidencia o desprezo pelas convenções sociais, sexuais e religiosas de sua época.

²¹⁰ Rainer Maria Rilke (1875-1926), poeta austríaco, sua obra é conhecida como uma celebração da vida interior. É aclamado como uma das maiores expressões da poesia mundial nas primeiras décadas do século XX.

popular”. Importante apontar que Torquato possuía uma imensa coleção de títulos de literatura de cordel, sendo um dedicado colecionador. Também, era notório seu interesse por frases de pára-choque de caminhão.

Até o final dessa temporada em Teresina, consegue convencer os pais e, aos 17 anos, desembarca no aeroporto Santos Dumont para morar e estudar no Rio de Janeiro. Inicialmente, Torquato morou com o seu tio Jonathan na praia de Botafogo, num dos endereços de pior fama em todo o bairro, o edifício Rajah, ocupado por prostitutas, rufiões e agregados, além de famílias e trabalhadores de baixa renda. Matriculou-se no 3º ano do científico do Colégio Ruy Barbosa, escola que era considerada uma “boate”, cujos alunos estavam interessados apenas em receber o diploma, pouco ligando para a qualidade de ensino. Ainda assim, Torquato se identificaria com o professor Geraldo França de Lima, amigo de Guimarães Rosa e futuro integrante da Academia Brasileira de Letras. Entre seus colegas, havia alguns amigos de Teresina. Um deles, Nacif Elias, recorda que logo se tornariam dados à boemia. Em conversas profundas, em torno de mesas de bar, o grupo chegaria à conclusão de que “a melhor forma de suicídio era com gás”. Dez anos depois, seria o modo com que Torquato daria fim à própria vida.

Nesse período, o poeta se envolveria com as coisas da rua, cinema, política estudantil, bares, embora, apesar das algazaras, continuasse lendo muito: livros, revistas, obras políticas, clássicos da literatura e títulos como *História da riqueza dos homens*, de Leo Huberman, espécie de cartilha dos revolucionários brasileiros. Sua paixão pelo cinema o tornaria um privilegiado observador da cena, em um ano particularmente favorável para as produções nacionais: chegava às telas *Cinco vezes favela*²¹¹, Ruy Guerra realizava o independente *Os cafajestes* e *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte, ganhava a Palma de Ouro em Cannes.

No final do ano, aprovado com mérito na escola, Torquato teria que convencer a família de que precisava continuar morando no Rio. Como fator complicador, havia o fato de que os pais esperavam que ele seguisse carreira como diplomata ou advogado. Afirmando que sua real vocação era escrever, o jovem passou a insistir que queria prestar vestibular para o curso de Jornalismo, e que o Rio de Janeiro era o melhor campo de trabalho para a profissão. Para convencer os pais, lembrou que seu tio João Souza Lima era jornalista da Rádio Nacional e continuava com alguma influência no mercado. Os pais, que sempre acabavam

²¹¹ Produção do CPC — Centro Popular de Cultura, da UNE — composto de cinco curtas-metragens dirigidos por cineastas engajados politicamente: Carlos Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Miguel Borges e Marcos Farias.

acatando suas vontades, concordaram. Torquato não teve problemas para passar no vestibular. Assim em 1963 iniciou os estudos no curso desejado. Seus amigos conterrâneos, entretanto, não voltariam para a capital carioca.

Decidido a se aproximar das questões estudantis, passa a freqüentar a UNE e se aproxima dos dirigentes do CPC, na época dividido em duas correntes: os radicais, liderados pelo dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha; e os moderados, ligados ao compositor Carlos Lyra. Em um encontro de poesia promovido pelo CPC, Torquato conheceria Hélio Silva, secundarista e poeta. Juntos, mais o amigo Duda Machado, recém-chegado ao Rio, conheceriam a irmã de Hélio, Ana, num show no Teatro da UNE. A partir desse dia Torquato e Ana começaram a namorar. Na época, o casal passou a freqüentar assiduamente o cinema Paissandu, que tinha uma programação que privilegiava filmes europeus. O poeta apontava, entre suas preferências, os filmes de Luchino Visconti, Luis Buñuel, Jean-Luc Godard e o americano Nicholas Ray, entre seus atores prediletos, Toshiro Mifune e Marcelo Mastroianni.

Não demorou para que ele efetivamente passasse a morar na sede da UNE, cujo prédio abrigava ainda outras duas entidades estudantis: a AMES (Associação Metropolitana de Estudantes Secundaristas) e a UBES (União Brasileiras de Estudantes). Costumava dormir num velho sofá, no andar superior, ou mesmo sobre as mesas de pingue-pongue. Entre seus pertences, todos guardados num armário com chave, estavam uma máquina de escrever Remington portátil e uma pasta na qual guardava diversos originais, inclusive o de um livro que vinha construindo desde a adolescência, que ele chamava de *O fato e a coisa*, constituído por longos poemas. Composta de uma série de fragmentos, a obra ficou inconclusa, sendo que apenas alguns trechos chegaram a ser publicados postumamente. A maior parte do material permanece inédita. Esse seria um período muito profícuo, com Torquato escrevendo muito, tanto na sede da UNE quanto em mesas de bar.

Caetano Veloso e Alvinho Guimarães chegaram de Salvador para passar uma temporada no Rio e foram calorosamente recebidos por Torquato, que tratou de promover o lançamento do curta *Moleques de rua* no Rio. Os três se aproximariam bastante, articulando novos filmes e músicas. Jards Macalé e Caetano se conheceriam através de Torquato. Na época, o poeta estava impressionado com *Cantos*, de Ezra Pound, que se tornara seu livro de cabeceira, e o deixaria receptivo ao trabalho dos concretos Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, tradutores da obra. Também impressionava positivamente os amigos ao disseminar a poesia do tio Mário Faustino, falecido no ano anterior.

Durante as férias, na metade do ano, Torquato aproveitaria uma breve passagem por Teresina para conseguir um documento que lhe garantisse, diante do Ministério do Trabalho,

o direito de exercer a profissão de jornalista. Estando matriculado na faculdade, e com uma declaração forjada da Rádio Pioneira lhe oferecendo um contrato, conseguiu a emissão de uma carteira de trabalho.

No início de 1964, ele participou de mais uma película, como figurante. O filme era *Canalha em crise*, do cineasta piauiense Miguel Borges. A cena com o poeta foi rodada em um lugar que ele já freqüentava assiduamente, o café Lamas — um ambiente de clima existencialista. O longa-metragem foi apreendido pela censura e liberado apenas dois anos depois, com vários cortes.

A situação política do país fervilhava naquela época e resultaria em fatos que marcariam para sempre sua história e toda aquela geração. No dia 31 de março, às nove da manhã, Torquato acordou no sofá da UNE com alguém gritando pelo seu nome da rua. Era o cunhado Hélio, pedindo para que ele descesse imediatamente. Chegando à calçada, ainda sonolento, ficaria sabendo que os militares tomavam conta do país, que a cidade estava paralisada, sem transportes e sem comunicações. Consigo, carregava apenas a pasta com seus originais. Juntos, iriam para a casa de Hélio e Ana, atravessando a paisagem desoladora da cidade. Horas depois, a sede da UNE seria incendiada por tropas militares, em um ato comandado pelo civil reacionário Flávio Cavalcanti, apresentador de televisão, de nada adiantando a resistência por parte de alguns estudantes (que, inclusive, relutavam em abandonar o prédio, mesmo em chamas). Nem a chuva impediu a destruição completa do edifício, junto com praticamente todos os pertences de Torquato. Durante a noite, os dois amigos ficaram trancados em casa, lendo *O auto da compadecida*, de Ariano Suassuna, interpretando todos os personagens. Seguiu-se o período mais negro da história recente do país. No dia 11 de abril, o Congresso Nacional conferia a Presidência da República ao general Castelo Branco, consolidando o golpe. Tudo em nome da família, tradição e propriedade. Os dias seguintes foram de desconsolo e ressaca cívica, com a censura se impondo com força total, sindicatos sendo neutralizados e ocorrendo demissões em massa no funcionalismo público. Em virtude de todos esses acontecimentos, o pai de Torquato, doutor Heli, vai pessoalmente ao Rio e o leva de volta para Teresina. Lá, o poeta mantém por três meses um programa de rádio sobre música popular.

O fechamento da UNE e o desmantelamento da política estudantil teria sérias conseqüências na sua vida. Estava decidido a trancar a matrícula na faculdade, que ele só vinha freqüentando esporadicamente. Mas precisava encontrar um motivo para permanecer no Rio. O jeito seria começar a trabalhar. Antes de voltar para a capital carioca providencia uma carteira “fria” da UPE — União Piauiense de Estudantes — para continuar pagando meia-

entrada em cinemas e teatros. Com a ajuda do tio João (cassado na Rádio Nacional, estava trabalhando no jornal *Última Hora*), Torquato foi contratado pela recém-criada agência de notícias de Natalício Norberto, a Empresa Jornalística Eniservice, que produzia textos para diversas revistas e jornais. Ao se relacionar com outros profissionais, as leituras do poeta iriam se sofisticando, e seu diferencial como redator seria justamente pelo fato de recorrer a citações de diversos autores em seus textos: Souzaândrade, Maiakovski, Drummond, Vinícius de Moraes. O trabalho lhe garantiu condições de morar sozinho e ter algum conforto.

O ano de 1965 seria um dos mais marcantes de sua trajetória. Escrevia poemas em profusão, com a intenção de serem musicados. É nesse período que desponta como letrista. O reencontro com Caetano Veloso, que fora ao Rio garantir suporte técnico para a irmã — Maria Bethânia — que substituía Nara Leão no musical *Opinião*, renderia a primeira parceria da dupla: “Nenhuma dor”. Logo Torquato passaria a integrar definitivamente o embrião do que viria a ser o grupo tropicalista, encontrando-se com os parceiros musicais no legendário Solar da Fossa²¹². São desse período também suas primeiras parcerias com Gilberto Gil, em canções como “Louvação”, “Minha Senhora” e “Zabelê”, que se revelariam importantíssimas para o próprio reconhecimento do grupo entre o meio artístico no eixo Rio-São Paulo. Inclusive, o teste de fogo que permitiu Gil integrar o time do programa televisivo *O Fino da Bossa* — na TV Record, por onde passariam todos os grandes artistas da MPB — era convencer Elis Regina de seus dotes como músico, o que foi feito com a apresentação da então inédita “Louvação”. A “Pimentinha” teria gostado tanto da parceria entre o baiano e Torquato que gravou a canção com Jair Rodrigues. A música se tornaria um grande *hit* nas paradas de sucesso, dando título ao primeiro LP de Gil.

²¹² O Solar Santa Terezinha era um casarão branco (...) em estilo colonial. Originalmente (...) serviu de residência para o Vigário-Geral do Rio de Janeiro. Mais tarde, dirigido por freiras, foi transformado em asilo para idosos e pensionato para moças, até virar uma espécie de apart-hotel. (...) Pra se ficar com um apartamento, nem mesmo fiador era exigido pela proprietária, dona Jurema (...). Já a responsável pela portaria e tesouraria, dona Lourdes, mostrava um respeito incomum pela vida boêmia de seus hóspedes. (...) Entre os 85 apartamentos que compunham os vários corredores do Solar, era difícil encontrar um que não tivesse um violão pendurado na parede. Exceto por alguns jornalistas, professores ou mesmo aeromoças que ajudavam a compor a fauna local, os artistas eram maioria. Em temporadas mais ou menos extensas, passaram por lá compositores e músicos como Toquinho, Gutemberg Guarabira, Zé Kéti e os integrantes do grupo vocal MPB-4, e atores, como Maria Gladys, Cláudio Marzo, Betty Faria e Miriam Pérsia. (...) O artista gráfico Rogério Duarte (...) tinha uma boa definição para o lugar: “O Solar é uma festa móvel, onde só é proibido o que não é proibido”. (CALADO, 1997. p.89-90). Além dos citados, o casarão também abrigaria muitos outros artistas e personalidade: Caetano Veloso, Rogério Duarte, Paulinho da Viola, Abel Silva, Mariel Mariscot, Darlene Glória, Lenine Dale, Paulo Diniz, o poeta Abel Silva. E havia todos aqueles que circulavam constantemente pelo local: Gil, Bethânia, Gal Costa... O solar também seria imortalizado numa das parcerias mais marcantes de Caetano e Gil, a emblemática “Panis et circencis”, gravada pel’Os Mutantes no disco-manifesto do movimento tropicalista, que faz alusão à maconha — muito consumida pelos moradores e freqüentadores do local — nos versos: *Mandei plantar / folhas de sonho / no jardim do solar...*

Além do Solar da Fossa, o poeta também circulava entre outros meios artísticos, como o Teatro Jovem, de Cléber Santos — que em diferentes épocas disporia de atores como Wanda Lacerda, Roberto Bomfim, Renata Sorrah, Carlos Vereza ou José Wilker. Pouco depois também iria às reuniões na casa de Vinicius de Moraes, freqüentadas por intelectuais engajados como Ênio Silveira, Paulo Francis e Flávio Rangel.

Nessa época, Torquato já consumia bebidas alcoólicas em excesso. Além de cerveja, alternava cachaça com conhaque. Também estava fumando muito, consumindo uma carteira de cigarros por noite. Sofria de uma constante angústia existencial, demonstrando sempre estados psicológicos depressivos. Não há registro de quando, exatamente, ele começaria a fazer uso de psicotrópicos, mas nessa fase fumava maconha regularmente.

Por um curto período, Torquato firmaria amizade com Edu Lobo, o que renderia mais três parcerias: “Lua nova”, “Veleiro” e “Pra dizer adeus” — outro sucesso estrondoso registrado por Elis Regina. Torquato conquistaria repercussão entre o meio artístico e na própria mídia como letrista. A revista *Realidade*, na edição do mês de novembro, o apontava como um dos novos talentos, em uma matéria de mais de dez páginas intitulada “Os novos donos do samba”. Seria essa reportagem que chamaria a atenção dos concretistas para o embrião tropicalista, devido às palavras de Caetano sobre a “retomada da linha evolutiva da música popular brasileira”. As parcerias de Torquato iam se sucedendo, dando origem a mais e mais músicas: “Viramundo”, “Minha namorada”, “Mamãe, coragem”... Sobre a metodologia de trabalho, o poeta afirmava: “Não existe nenhum esquema rígido. Eu sempre faço uma letra que chamamos de ‘monstro’ e, a partir daí, a gente discute junto, trabalhando sobre ela. A música, entretanto, é sempre de Gil ou Caetano”.²¹³

Com toda a agitação no período dos grandes festivais de música, a partir de meados de 1966, o grupo baiano — do qual Torquato era integrante — viu sua popularidade aumentar. Mas apesar de toda repercussão, fama, e algum dinheiro extra por conta dos direitos autorais, Torquato tinha crises freqüentes de depressão. Amigos próximos o ouviam falar em suicídio. Continuava trabalhando como jornalista e exagerando no cigarro e na bebida. Junto com Caetano e Capinam, atravessaria madrugadas escrevendo o espetáculo musical *Pois é*, que contava com Gil, Bethânia e Vinicius de Moraes.

A verdade é que, talvez em função da desilusão com o panorama do país, as escolhas culturais do poeta, que antes eram marcadamente regionais, passam a tomar uma dimensão maior, planetária. A busca por identidade não encontrava mais sustentação nas raízes, mas em

²¹³ VAZ, 2005. p.20.

valores que lhe conferissem segurança aos sonhos e utopias. A aproximação com a música, os ideais e a arte da contracultura já começavam a dar alguns indícios. É marcante a noite em que Caetano, Gil e ele passaram com Luiz Carlos Maciel, discutindo justamente a cultura alternativa, a contracultura. O gaúcho se converteria no “guru da contracultura” no Brasil graças a sua coluna *Underground*, no *Pasquim*, no qual publicava textos justamente sobre as manifestações dessa expressão de dissidência em todo o mundo. Mas isso seria no futuro. Ainda assim, naquela época Maciel já era um verdadeiro *expert* no assunto, sintonizado com o que acontecia nesse campo. O trio proto-tropicalista já estava, sem dúvida, alinhado com toda essa postura e forma de pensamento, e o encontro serviu para firmar as convicções de que deveriam se banhar naquela vertente, incorporando em seus trabalhos as novas influências internacionais, a partir de sua base inevitavelmente nacional. Além das leituras e dos filmes, passaram a ouvir rock com muito mais atenção — sobretudo Beatles. E estavam abertos às questões estéticas que permeavam essas escolhas. A partir de então, a produção musical e artística do grupo não seria obra do acaso ou do improvisado. Pelo contrário, havia a intenção assumida e deliberada de promover uma mudança radical nos valores estabelecidos. A idéia não era apenas lançar um novo estilo musical ou difundir uma nova atitude crítica. Eles já tinham voz e autonomia para deflagrar as diretrizes uma nova estética. Quando os álbuns de estréia de Gilberto Gil e de Caetano Veloso e Gal Costa foram lançados — contendo um total de cinco letras de Torquato²¹⁴ —, a sonoridade que traziam já não condizia com os novos rumos que eles estavam tomando.

Em 11 de janeiro de 1967, Torquato e Ana se casaram. A cerimônia foi bem comportada, com o padre tendo proibido previamente qualquer cantoria ou roupa extravagante. O padrinho fora Gilberto Gil. Outros artistas próximos compareceram à cerimônia, como Caetano e a namorada Dedé Gadelha, Chico Buarque e Marieta Severo. Jornais e revistas chegaram a noticiar o enlace matrimonial, já que o poeta era um artista que despontava com significativo relevo no cenário nacional. Quem não aprovou muito foram doutor Heli e, principalmente, dona Saló. Para eles, a moça era tão extravagante e desregrada quanto ele: freqüentava bares, tomava cerveja e fazia parte da turma afinada com a nova atitude liberal da mulher nos anos 1960.

A casa deles passou a ser ponto de encontro dos muitos amigos. Maria Bethânia chegou mesmo a passar uma temporada instalada no sofá da sala, assim como Caetano.

²¹⁴ O disco de Gil, *Louvação* (Philips, 1967), trazia, além da faixa título, mais duas composições de Torquato Neto: “A Rua” e “Rancho da Rosa Encarnada” (essa escrita a três: Torquato, Gil e Geraldo Vandré). No álbum *Domingo* (Philips, 1967), lançamento em conjunto de Caetano Veloso e Gal Costa, havia versões de “Minha Senhora” e “Zabelê”, de Torquato e Gil.

Capinam, Gal Costa, Chico Buarque, Gilda Grilo e Norma Bengell eram as figuras habituais a circular pelo recinto. Nana Caymmi, que na época era namorada de Gil, se sentia à vontade, acolhida e protegida na residência. Afirma que sofria com o preconceito racial por ser divorciada, mãe de três filhos, envolvida com um afro-descendente. Declarou, posteriormente, que a presença de casais “entendidos” (leia-se, homossexuais), como Maria Bethânia e Duda Cavalcanti, e a sensibilidade e cabeça aberta de Torquato a ajudaram a sentir-se confortável com a idéia de rompimento das tradições. Outras figuras de renome apareciam esporadicamente por lá: João Bosco, Alzira Cohen, o sambista Ismael Silva, a atriz Odete Lara, o cineasta Antônio Carlos Fontoura. A decoração era criativamente artística, com objetos convencionais formando verdadeiras instalações pelo pátio e interior da residência.

Na época, Torquato se dividia entre dois empregos. Trabalhava como diretor de relações públicas da gravadora Philips — uma das mais importantes do mercado fonográfico —, preparando textos de divulgação dos álbuns que eram lançados, e exercia também uma função semelhante no setor de propaganda da Editora Abril. Estava então totalmente envolvido com o meio musical.

Em março de 1967, Torquato fazia nova incursão no jornalismo, em um formato que até então não havia praticado. Seu prestígio como escritor lhe garantiu o convite para assumir a coluna *Música popular* em *O Jornal dos Sports* — famoso pelas suas páginas em cor-de-rosa, inspiradas no jornal italiano *La Gazzetta dello Sport*. Com periodicidade (quase) diária, permitiu ao poeta abandonar os outros empregos e se dedicar totalmente ao jornalismo cultural. Ainda que a publicação não fosse das principais na época, nem tivesse o prestígio do *Jornal do Brasil* ou *Correio da Manhã*, tinha grande penetração popular. Ele se valeria do espaço conquistado para dar maior repercussão ao trabalho dos amigos, promovendo shows, elogiando discos, chamando a atenção para os artistas que ele considerava relevantes. Em contrapartida, dava vazão a sua verve agressiva, atacando aqueles a quem se opunha, como a indústria fonográfica brasileira e as sociedades arrecadadoras de direitos autorais (o que ocasionou sua expulsão da Sociedade Brasileira de Autores, à qual era inscrito como compositor). Além dos artigos, sempre encerrava a coluna com notas rápidas sobre novidades do universo musical. Aos domingos seu espaço era maior: uma página inteira no suplemento *O Sol*. Caetano Veloso iria referenciá-lo na quarta estrofe da marchinha “Alegria, alegria” com os versos: *o sol nas bancas de revista / me enche de alegria e preguiça / quem lê tanta notícia / eu vou...*

A atividade jornalística não impediria Torquato de desenvolver suas parcerias musicais nem de continuar se articulando e produzindo culturalmente. Desde meados de 1966,

ele e o grupo baiano estavam em constante trânsito entre Rio e São Paulo, onde a turma se hospedava no Hotel Danúbio. Preparavam-se para os próximos festivais musicais, como o da TV Record que aconteceria no segundo semestre de 1967. É o momento de gestação da tropicália, marcado pela arregimentação dos artistas necessários, troca de informações, discussões de caráter teórico e definição de princípios estéticos. O poeta estaria próximo àquela efervescência, relacionando-se diretamente com os envolvidos, produzindo conjuntamente e, como jornalista, cobrindo os principais eventos. Com Gilberto Gil, produziria clássicos do tropicalismo, como “Domingou” e “Marginália II”.

Um evento curioso, nessa época, foi o fato de Torquato receber créditos equivocadamente por uma canção presente no primeiro disco solo de Caetano Veloso. A faixa “Soy loco por ti, América” havia sido composta no exato momento em que Capinam, Gil e Torquato ficaram sabendo da morte de Ernesto Che Guevara, pela televisão. Prontamente, Capinam resolvera homenagear o ídolo escrevendo uma longa letra em “portunhol”, já que Caetano havia manifestado o desejo de gravar algo envolvendo a mescla pouco ortodoxa dos dois idiomas. Gil criou a melodia e Torquato, apesar de estar presente no ato de criação, não esteve envolvido no processo. Porém, foi ele que levou até a gravadora o envelope com a letra datilografada. Na sede da Philips, confundiram-no com o autor e na primeira tiragem do álbum seu nome constava nos créditos. Ele próprio solicitaria, várias vezes, que o excluíssem, o que veio acontecer nas prensagens seguintes. Entretanto, em regravações e coletâneas seu nome voltaria a parecer. Foi mais um fato que ajudou a construir seu mito como artista boicotado.

Em janeiro de 1968, Torquato, Capinam e Gil trabalhavam no roteiro de uma série de três programas televisivos sobre o tropicalismo, que seria transmitida pela TV Globo. Entretanto, o projeto sofreria um forte abalo com a censura dos textos de Torquato e o afastamento de Zé Celso Martinez, diretor convidado pelos autores, por exigência do patrocinador, Rhodia. Somente após a metade do ano que um programa único seria finalizado, com vários cortes no roteiro e sem praticamente nenhum dos radicais *happenings* idealizados.

O jornalista Nelson Motta, aproveitando o lançamento do disco de Caetano, batizou o movimento cultural nascente em sua coluna *Roda Viva*, no jornal *Última Hora* de 5 de fevereiro de 1968. Com o título “A cruzada tropicalista”, o texto afirmava que um grupo de artistas buscava reconhecimento nacional e internacional ao fundar um novo movimento. As pessoas citadas não gostaram, e coube a Torquato se manifestar oficialmente com o artigo “Tropicalismo para os iniciantes”.

Foi nessa época que Torquato convocou os amigos e propôs um trabalho coletivo, um disco-manifesto, misturando os talentos e as influências de todos os membros do grupo tropicalista. Começava a gestação do álbum *Tropicália ou Panis et circencis*. Torquato seria o responsável, junto com Caetano, pelo texto da contracapa. Ele também faria duas parcerias com Gil, sendo que uma das letras acabou transformada em uma espécie de hino das causas do movimento, ao lado de “Tropicália” de Caetano: era “Geléia geral”. O álbum, que só apresentava composições inéditas, não trazia a canção-título de Veloso. Na emblemática capa, Torquato posa de dândi ao de Gal Costa. Em julho o disco foi lançado e se revelaria um sucesso de público e crítica. A revista *Realidade* o aclamou como álbum do ano, e Augusto de Campos escreveu artigos e ensaios referendando a inovação e a coragem do grupo.

Vale ressaltar que, pouco antes, Torquato participou do evento no centro do Rio que ficou conhecido como a “Passeata dos Cem Mil”, que convergia para a igreja da Candelária. O poeta estava na primeira fila, junto com outros artistas. Na época, também, teria duas letras suas no LP de Nara Leão: “Mamãe, Coragem” (também presente no disco-manifesto) e a inédita “Deus vos salve esta casa santa” (parceria com Caetano).

Já fazia um tempo que estava fora do *Jornal dos Sports*, quando começou a trabalhar na redação do *Jornal da Tarde*. O salário era pequeno e por isso continuava a receber uma ajuda financeira do pai. Através da cantora Zezinha Duboc, Torquato conheceria Ciro Junqueira, que se tornaria um grande amigo. Ativista do movimento estudantil, membro do PCB, Ciro aproximaria Torquato da atividade revolucionária, envolvendo-o ativamente em estratégias de defesa e fuga de vários estudantes clandestinos. Houve um momento em que seu apartamento foi transformado em aparelho, com o consentimento de Ana. Ainda assim, tudo aconteceria em moldes próprios do anarquismo, já que o poeta não era filiado a nenhum partido e nem tinha interesse em engajar-se. Entretanto, fazia questão de resistir de todas as formas à ditadura.

No plano emocional, Torquato estava tendo novas crises depressivas. Não raro ele sumia por até dois dias. Há evidências de que fora uma paixão interrompida que o levou a tentar suicídio, ingerindo um frasco inteiro de comprimidos Valium. Foram momentos dramáticos, Ana encontrou-o prostrado e providenciou sua remoção até um hospital. Todos os amigos foram acionados e aguardavam ansiosos na sala de espera enquanto ele era submetido a uma lavagem estomacal. Nana Caymmi comentaria posteriormente: “Todos ficaram preocupados por que o estado de saúde dele era grave. Havia um clima de paixão no ar, coisa de poeta. Para mim, ficou claro que era uma paixão pelo Caetano. Todos ali falavam

disso”²¹⁵. Vários amigos e pessoas próximas confirmam que existia um envolvimento de ordem sentimental e sexual entre os dois. Já Caetano afirma veementemente que não. Garante que, na época, Torquato era o seu melhor amigo, que eram muito íntimos, mas que nunca haviam sido namorados ou amantes. Entretanto, Aderbal, um amigo homossexual que diz ter se relacionado várias vezes com Torquato (e possui cartas que atestariam tal envolvimento), garante ter surpreendido os dois durante uma madrugada.

Enfim, o evento não seria a única tentativa de suicídio do poeta. A verdade é que a partir desse momento, ele se distanciaria bastante de Caetano e, em seguida, também de Gilberto Gil. Torquato permaneceria ainda dez dias internado no hospital, tendo as despesas custeadas por Gil, e depois seguiria para uma internação voluntária de quase um mês na Clínica Granja Flora. Aí, quem arcaria com os custos seria seu pai.

Após tais acontecimentos, Torquato iria estreitar sua amizade com o artista gráfico Rogério Duarte e com o artista plástico Hélio Oiticica. Conheceria também o candidato a cineasta maldito Ivan Cardoso e, algum tempo antes, o poeta Waly Salomão. Seria pela solicitação de Ivan que Torquato escreveria, para publicação em um jornal estudantil, o texto “Torquatália III”, já revelando certo desânimo com o movimento.

Em outubro, nascia na TV Tupi o programa tropicalista *Divino, maravilhoso*. O roteiro era concebido por Caetano e Gil, e a banda de palco eram Os Mutantes. Na época, o grupo e o poeta já não eram mais amigos, ainda que os motivos exatos do rompimento nunca tenham ficado muito claros. Capinam também havia se afastado de todos — ainda que sem brigas —, e afirmaria posteriormente que havia uma certa disputa velada entre ele e Torquato: ambos eram poetas e escreviam letras, não eram intérpretes, e parecia não haver espaço para os dois no grupo. Aos poucos, se afastou, firmando parcerias com outros músicos, pouco antes de Torquato também se distanciar dos tropicalistas.

Nesse período, Sérgio Mendes e o seu grupo, o Brazil’66, lançaria nos EUA o álbum *Look Around*. Uma das faixas do disco era “To say goodbye”, a versão em inglês de “Pra dizer adeus”. Entretanto, os créditos saíram para Edu Lobo e a vocalista Lani Hall. Torquato levou a questão aos tribunais e acabou recebendo uma indenização em dinheiro pelo acontecido.

As crises de depressão do poeta estavam sendo cada vez mais constantes, e ele iria se afastando mais e mais dos antigos amigos. Na época, sua companhia preferida e constante passou a ser Hélio Oiticica. O artista estava se preparando para inaugurar uma exposição na

²¹⁵ VAZ, 2005. p.113.

Galeria *Whitechapel*, em Londres, no início de 1969, e iria viajar de navio junto com dezoito caixotes contendo seus trabalhos. Deprimido e isolado, Torquato havia sido aconselhado por pessoas próximas a deixar o país. Coincidentemente, Oiticica o convidou para acompanhá-lo até Londres. Então, o poeta procurou Augusto de Campos, explicando a situação e solicitando ajuda para traduzir para o inglês algumas de suas letras e poemas. Anos depois, o concretista declararia: “Eu não faço isso pra ninguém, mas fiz para ele, sentindo sua aflição e desamparo depois da partida dos baianos. Foi a última vez que o vi. Diferentemente de Caetano e Gil, ou Tom Zé, ele era só letrista, não era compositor nem intérprete, não cantava nem tocava instrumento algum. Isso limitava a sua atuação e acabaria faltamente por marginalizá-lo”²¹⁶.

Como bem demonstra Toninho Vaz²¹⁷, a viagem marcada às pressas, sob forte pressão e sem planejamento, conferia ao momento um grande sabor de aventura. Além das obras de arte e suas malas, levavam consigo um tijolo de maconha que deveria durar toda a travessia e ainda provê-los nos primeiros tempos da temporada na Inglaterra. Quando o presidente Costa e Silva assinou o Ato Institucional nº 5, em dezembro, legalizando a repressão em sua força máxima e instaurando o período mais terrível de toda a ditadura militar, Torquato e Oiticica já estavam cruzando o Atlântico havia dez dias. Ao todo, ficariam catorze dias em alto mar, fazendo uma escala em Vigo, na Espanha, e em Rotterdam, na Holanda, onde ficaram sabendo do decreto AI-5, que fora batizado pelos dois de “*blitz facista*”.

Naquele mesmo mês, a revista *Realidade* publicava um balanço da tropicália, referindo-se a Torquato como o “lírico poeta que (...) tem hoje, talvez, a posição mais radical entre os letristas brasileiros”. Também de 1968, é digno de nota o lançamento do filme *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla. A película iria inaugurar o movimento chamado de Cinema Marginal, que comporia a estética cinematográfica da contracultura, em oposição ao Cinema Novo de Glauber Rocha — que a essa altura já chamava atenção de nomes como Jean-Luc Godard e Michelangelo Antonioni. Torquato ainda se converteria em um dos grandes defensores desse movimento, forjando-lhe a alcunha de cinema udigrúdi — uma dicção pejorativa para o termo *underground*.

Desembarcando em Londres, foram recepcionados por Guy Brett, curador da exposição e um verdadeiro *lord* inglês, que os tratou com todas as honras possíveis. Os brasileiros iriam se envolver com o *Exploding Galaxy*²¹⁸, uma comunidade idealizada pelo

²¹⁶ *Ibidem*, p.122-123.

²¹⁷ *Ibidem*, p.124.

²¹⁸ Consistia em um prédio em que um grupo heterogêneo de artistas, chamados por ele de “exploradores transmídia”, pudessem viver e trabalhar enquanto encenavam trabalhos e realizam performances pela cidade. No *Exploding Galaxy* ninguém pagava aluguel, em compensação, viviam sem luz e calefação.

artista filipino Daniel Medalla — que estava em viagem mística pela Índia. Mantendo um bom relacionamento com o administrador da comunidade — um sujeito chamado Paul Keeler — Torquato passaria vários dias instalado por lá.

Enquanto trabalhavam na montagem das obras na Galeria *Whitechapel*, Torquato se mostraria muito preocupado com a situação de Ana. Haviam combinado que, assim que ele estivesse devidamente instalado, a esposa seguiria para encontrá-lo na Europa. Quando ficou sabendo, através do empresário e produtor Guilherme Araújo, que Caetano e Gil haviam sido presos pelo regime militar — algo que não fora divulgado na mídia nacional — inclusive com os detalhes de que os músicos tiveram seus cabelos e barbas cortados, o poeta passou a temer que Ana fosse detida para fornecer informações sobre seu paradeiro. Estava apenas aguardando o recebimento de direitos autorais para enviar a passagem à companheira, enquanto ia se correspondendo com o Brasil através de cartas.

O curador da exposição de Oiticica, Guy Brett, estava articulando através do crítico Paul Overy um encontro para Torquato entrevistar John Lennon e Yoko Ono, que estavam lançando o álbum vanguardista *Two Virgins*²¹⁹. A intenção do poeta era vender a pauta para publicações no Brasil, mas o encontro nunca ocorreu. Mesmo assim, criou-se o mito de que ele realmente havia estado com o beatle.

Em um esbarrão casual nas escadarias do metrô, Torquato encontraria o amigo e líder estudantil Ciro Junqueira. Ele informou o poeta de que, nos últimos dias, estivera escondido no seu apartamento, e que Ana o ajudara a fugir do país, pois estava sendo perseguido pelo regime. Imediatamente, foi providenciado para que ele se alojasse na YMCA²²⁰. A dupla passaria a circular por Londres, e Ciro se especializaria em roubar supermercados e moedas das cabines telefônicas — que ele estourava com uma grande chave de fenda.

É no início de 1969 que Torquato conheceria o guitarrista Jimi Hendrix²²¹, num grande apartamento em Kensington. O contato foi feito através de Carlo, um porto-riquenho que apresentou ao guitarrista as credenciais de Torquato como um poeta-letrista brasileiro e revolucionário. Hendrix estava em primeiro lugar nas paradas com seu álbum *Electric Ladyland*, e seis meses depois seria consagrado como a maior atração do festival de Woodstock. Convidou Torquato para fumar haxixe, que aceitou a oferta, e juntos ouviram o álbum branco dos Beatles. Seria o único encontro dos dois, e Torquato diria para diversas

²¹⁹ Polêmico por trazer na capa uma fotografia do casal nu e um vinil com apenas duas faixas, uma de cada lado, com mais de 28 minutos de colagens de sons, compondo uma curiosa peça de música experimental.

²²⁰ Young Men Christian Association, a Associação Cristã de Moços — ACM.

²²¹ Com uma carreira efêmera e apenas três discos de estúdio — *Are You Experienced* (1967), *Axis: Bold as Love* (1967) e *Electric Ladyland* (1968) —, Hendrix seria aclamado por público e crítica como o maior guitarrista de toda a história da música. Título que ele mantém até hoje.

pessoas — inclusive logo ao voltar para o Brasil — que tivera uma visão, enxergando a morte no rosto do lendário músico. O comentário ficaria muito conhecido ao se revelar uma previsão certa, quando o guitarrista veio a falecer cerca de um ano e meio depois de cruzar com o poeta.

Em meados de fevereiro, Ana chegou a Londres ainda em tempo de conferir a vernissage de Oiticica, que vinha sendo incensado pela crítica européia como um artista dos novos códigos. O casal conseguiria alugar um pequeno apartamento na região sudeste da cidade e, ainda que vivesse em constante contenção de despesas, aproveitava a riqueza cultural da cidade, freqüentando alguns shows, exposições, teatro e cinema. Em carta ao cunhado Hélio, Torquato afirmaria que a retrospectiva de Van Gogh, com mais de 300 quadros, já teria valido a viagem. Ficara emocionado, também, com *Teorema*, filme de Pier Paolo Pasolini, e com uma trilogia de Roman Polanski²²². Quando volta ao Brasil, passou a manifestar o desejo se envolver com cinema autoral.

Após a temporada na Inglaterra, Torquato e Ana se mudam para Paris na metade do ano. De início, ficariam hospedados no detestável hotel Excelsior, até trocarem para o Stella, um pouco melhor e próximo à Sorbonne e aos Jardins de Luxemburgo. Ali, conviviam com uma vizinhança heterogênea, composta por exilados, músicos, poetas, desertores da Guerra do Vietnã e militantes dos Panteras Negras. Na França, encontrariam muitos brasileiros: Hugo Carvana e a jornalista Martha Alencar e amigos, como Ronaldo Bastos, Alzira Cohen e João Alberto Saldanha. Ronaldo, que estava hospedado na casa de Ruy Guerra, ficara encantado com o hotel Stella — que apesar de mal conservado, era uma festa diária — e teve o privilégio de ficar num quarto cujo teto continha um poema escrito de próprio punho por Allen Ginsberg. Correspondências posteriores revelariam que Torquato era também um leitor dos *beatniks*.

Alzira Cohen havia conhecido um padre francês que era fã ardoroso de música brasileira, conhecido de Chico Buarque. Ele identificava Torquato como um compositor importante nesse contexto e o convidaria para trabalhar num bar, uma cave, que funcionava na casa paroquial (!). O lugar então recebeu decoração com as cores verde e amarela e registrou um aumento de freguesia. O poeta brincava que aquela era “a única boate do mundo habitada por freiras”.

O cotidiano deles em Paris era recheado de programas baratos e interessantes. Frequentavam os cafés dos bairros boêmios, e deliravam imaginando *Paris é uma festa*, de

²²² Composta pelos filmes *Cul-de-Sac* (1965), *Repulsion* (1965) — no Brasil chamado de *Repulsa ao Sexo* —, e *Rosemary's Baby* (1968).

Hemingway. Certa vez, Torquato e Alzira Cohen encontraram Jean-Luc Godard em um bar, um ídolo do poeta. Não se atreveram a puxar conversa. Como faziam visitas freqüentes à cinemateca do Museu de Arte Moderna, nos finais de tarde, viram-no pessoalmente uma segunda vez.

Ainda que os ares parisienses fizessem bem ao poeta, e os bons momentos na cidade tornassem seu cotidiano mais leve, ele novamente seria acometido de crises depressivas. Em julho, Ana faria uma revelação marcante: estava grávida. A notícia foi muito festejada por ele e amigos. Torquato tratava com muito carinho a idéia de Ana ser mãe, mais do que a dele ser pai.

Desde que saíra do Brasil, estava deixando o cabelo crescer. Certa noite acompanhou uma amiga até o metrô e, na volta, fora abordado pela polícia, junto com outros cabeludos. Como não carregava documentos, acabou espancado. A situação não era tão tranqüila na capital francesa, e também pelo desejo de que o filho nascesse no Brasil, o casal começou a planejar sua volta. Procurando aproveitar ao máximo o que o velho mundo tinha a oferecer, tomaram um trem até Madri, onde passaram alguns dias. Conheceram também Toledo, e seguiram para Lisboa. Ficariam na cidade portuguesa por quase quarenta dias. Quando o dinheiro deles foi terminando, passaram os dias lendo no hotel. Em 5 de dezembro, embarcaram em um vôo da Varig com destino ao Rio de Janeiro.

No Rio, foram morar no apartamento da família de Ana. O intenso período de praticamente um ano na Europa serviu como divisor de águas na vida de Torquato. Seus parâmetros, agora, eram outros. Os conhecidos estranharam-no, estava mais “louco”, atrevido, cabeludo, agressivo e afetado. Na volta, reencontrou vários amigos, como Waly e Jorge Salomão, Ivan Cardoso e Jards Macalé. Também firmaria novos relacionamentos com pessoas interessantes: Luís Otávio Pimentel, Luís Melodia, Nonato Buzar...

Começou a trabalhar como *copydesk* no jornal *Correio da Manhã*. Gozava então de enorme notoriedade pelas suas parcerias do tempo da tropicália. O secretário de redação do jornal, Fernando Lemos, relata que o poeta tinha uma concepção profunda da resistência como arma política e ideológica. Era um *outsider* autêntico, um corpo estranho na redação. Também confirmaria que ele faria diversas vezes a previsão da morte de Jimi Hendrix, ainda antes do sinistro se concretizar. Muito falado e pouco conhecido, já que sua imagem fora pouco divulgada pela imprensa, a curiosidade em torno de Torquato era recorrente.

No dia 27 de março, seu único filho nasceu: Thiago Silva de Araújo Nunes. A amiga Alzira Cohen registra que o poeta se sentia desconfortável com a paternidade. Ele, um iconoclasta incorrigível, não conseguia assumir o papel de chefe de família, com regras a

cumprir. A partir de então, as crises de depressão se acentuariam e o alcoolismo sairia do controle. A seqüência de excessos e longas noites de depressão levaram a um estado insustentável. No início de outubro, Torquato decidiria se internar em uma clínica de repouso, no bairro Engenho de Dentro. Por se tratar de uma internação voluntária, ele podia circular livremente pelas dependências do sanatório. Recebia doses diárias do calmante Mutabon D, injetável. Tinha a sua disposição uma máquina de escrever, com a qual iria criar relatos impressionantes, produzindo um marcante diário. Logo receberia a visita da família, que viria de Teresina. Ele não via os pais há quase três anos. Jards Macalé também apareceria com certa freqüência, praticamente obrigando o poeta a escrever novas letras. Sua namorada, Giselda, era estagiária de psicologia na instituição, e fora alertada pelo médico responsável da possibilidade de novas tentativas de suicídio. No final do mês, oprimido pela falta de liberdade, fugiu do hospital pela porta da frente. Mais tarde, seria encontrado longe dali, bêbado e sujo. Duas semanas depois, muito deprimido, tentaria o suicídio novamente, tomando de uma só vez Mogadon, Amplictil ampola e Diempose. Não se sabe o motivo — talvez a ingestão excessiva de álcool — mas o coquetel não surtiu efeito. Fragilizado, retornou ao sanatório por um período de mais dez dias. O diagnóstico dos médicos apontava para esquizofrenia, além do alcoolismo.

Permaneceria no Rio, com Ana e Thiago, até a virada do ano. Na primeira semana de janeiro de 1971, seguiria para uma temporada de três meses em Teresina, na casa dos pais. Sua chegada chamou a atenção de imprensa local, e ele concedeu entrevistas para vários veículos de comunicação, falando dos antigos parceiros e da temporada no exterior. Declarou também que seu envolvimento com música tinha se reduzido significativamente e que se voltara para o cinema. Deslizes por conta do alcoolismo lhe renderiam incômodos com a família, que ficava envergonhada por ele ser visto naquele estado numa cidade pequena como Teresina. Torquato teve alguns textos publicados em jornais locais, e no carnaval classificaria um samba-enredo em parceria com Silizinho, antigo companheiro de serestas.

No dia 24 de março, retorna ao Rio com a intenção de dar a volta por cima. As portas do trabalho se abriam novamente no *Correio da Manhã*, onde se dedicaria à criação de um efêmero suplemento cultural, o *Plug*. Integravam a equipe desse caderno o amigo Waly Salomão e a repórter Scarlet Moon. Com o editor Luís Carlos Sá — que em breve formaria um trio com Zé Rodrix e Guarabira — iria compor uma nova música: “Toada”. E com Jards Macalé escreveria uma canção muito significativa e famosa: “Let’s Play That”.

Uma nova publicação alternativa, de caráter profundamente contracultural, iria surgir: era o jornal *Flor do Mal*. Fora idealizado por Luiz Carlos Maciel enquanto estava na prisão,

com o restante da equipe do *Pasquim*. Para a concepção gráfica, ele chamou Rogério Duarte e Ana para cuidar da diagramação. Torquato iria apoiar e divulgar essa produção “maldita”, mas nunca contribuiria com textos, seja para não entrar no espaço da esposa, seja por já se revelar dissidente do Cinema Novo, cujos integrantes eram próximos da equipe editorial.

Quando o jornal *Correio da Manhã* foi fechado, Torquato imediatamente passou a trabalhar no *Última Hora*, de propriedade do mesmo grupo de mídia. Então, se dedicaria a uma coluna diária, batizada de *Geléia geral*, que se converteu em um verdadeiro marco do jornalismo cultural brasileiro ao mesclar texto noticioso com práticas artísticas, resultando numa consistente prosa-poética. O poeta converteu o espaço em veículo de notícias para aficionados no formato super-8, o chamado Cinema Marginal, criando polêmicas com a turma do Cinema Novo — criticando ferrenhamente a distribuição de verbas oficiais para cineastas “qualificados” —, o que acabou repercutindo em outras publicações (*Pasquim*, *Domingo Ilustrado*). Também seria um grande divulgador de publicações alternativas, como *Flor do Mal* e *JA*, revista de Tarso de Castro, criada posteriormente ao *Pasquim*. O trabalho iria conferir um novo dinamismo em sua vida. Ele circulava pela noite com desenvoltura, sendo identificado como crítico mordaz e implacável. Seus editores ressaltariam o cuidado profissional que mantinha, com destaque para a alta produtividade, a pontualidade na entrega dos textos e o esmero gramatical. Demonstrava rigor no que fazia e tratava o jornalismo cultural com extrema seriedade.

Através do cineasta Ivan Cardoso, viveria sua primeira grande experiência com o Cinema Marginal: interpretaria o papel principal de vampiro no longa-metragem *Nosferato no Brasil*. Tecnicamente precário, era uma produção totalmente independente, com uma linguagem extremamente peculiar, que não era entendida por todos os espectadores. Foi transformado em objeto *cult* pela intelectualidade paulistana, especialmente pelo trio dos poetas concretos. Depois desse, haveria outros ao longo de 1971 e 1972: *Helô e Dirce* (trocadilho com a expressão “falou e disse”), de Luís Otávio Pimentel, polêmico pelas referências andróginas; *A Múmia volta a atacar*, de Ivan Cardoso, inacabado em virtude de problemas técnicos; *Adão e Eva, do paraíso ao consumo*, de Noronha e Alberto Albuquerque, rodado em sua terra natal, Teresina.

No segundo semestre de 1971 começaria a idealizar e arregimentar escritores para participar do projeto *Navilouca*. Consistiria em uma grande revista, um almanaque, de edição única, traçando um panorama da poesia marginal e experimental produzida no Brasil naquela época. Teria um projeto gráfico arrojado e o conceito todo partiria de Torquato, mas Waly Salomão ajudaria definir os parâmetros editoriais e a escolher os convidados. Entre os nomes

que integrariam a publicação estavam Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari, Duda Machado, Hélio Oiticica, Chacal, Waly Salomão, Torquato Neto e uma série de outros artistas performáticos. O título era inspirado na embarcação que percorria a Europa, na Idade Média, recolhendo e afastando das cidades as pessoas que sofriam de alguma patologia mental. O subtítulo era *Almanaque dos aqualoucos*. Torquato até conseguiu reunir patrocinadores para financiar o projeto, mas a produção se estenderia por todo o ano seguinte.

Dessa época até o final de sua vida, Torquato passaria a consumir muitas drogas, inclusive quantidades abusivas de LSD — um psicodélico fortíssimo. Faria uma experiência tomando ácido lisérgico diariamente por um mês, anotando os “resultados” em um caderno, que foi perdido (ou destruído). Também, continuava a beber em excesso. Com a chegada do final de ano, dona Saló e doutor Heli receberiam notícias desagradáveis sobre o poeta: ele e Ana estavam saindo do apartamento por falta de pagamento e indo morar com os pais dela. Somado isso às bebedeiras, o pai do Torquato decidira cancelar a remessa da mesada ao filho, tentando atraí-lo de volta para casa, mas o fato apenas traria mais dificuldades ao casal.

Foi convidado pelo editor José Álvaro a produzir um livro de poesias. A obra iria integrar a coleção *Na corda bamba*, e se chamaria *Pezinho pra dentro, pezinho pra fora*. Ele chegou a escrever vários poemas para o livro, mas morreu antes de terminá-lo. Já em 1972, voltaria a se envolver com teatro e música. Participaria ativamente do grupo Oficina, atuando na peça *Gracias, Señor*, de José Celso Martinez. Com Roberto Menescal, Nonato Buzar e Carlos Pinto, cria novas músicas, escrevendo as letras de canções como “Que película!”, “Quase adeus”, “Três da madrugada” e a marcante “Todo dia é dia D”.

Junto com o jornalista Tarso de Castro produz um show da cantora Lena Rios. Tendo gostado do resultado, resolver promover também um espetáculo de Luiz Melodia. Ele escreveria algumas letras para o cantor e compositor, de quem já vinha falando regularmente na sua coluna. O show seria realizado no Teatro Opinião, mas um incidente atrapalharia a apresentação. Antes de subir ao palco, toda a banda — que incluía o músico Piau, parente de Torquato — beberia além da conta. Um dos músicos chegou a desmaiar no palco, e os demais tiveram uma atuação pouco louvável. O poeta ficaria indignado, e brigaria com toda a equipe.

Em março, decide acabar com a coluna *Geléia geral*. Argumentava que não tinha mais nada para tirar dela e, pessoalmente, achava que era um ciclo que havia se encerrado. Passa a frequentar um restaurante natural, e teria tentado uma dieta macrobiótica. Nessa época, andava sempre vestido de preto. Enredado em um círculo vicioso de álcool e drogas, além do isolamento, fruto de seus desentendimentos e das críticas que escrevia, Torquato resolve

passar uma temporada em Teresina. Mas não antes de cortar o longo cabelo, que mantinha desde a ida para a Europa.

Na cidade natal, encontraria velhos amigos editando um jornal alternativo, o *Gramma*. Logo escreveria alguns textos para a publicação e ajudaria os companheiros — envolvidos com jornalismo — a criar suplementos culturais para os jornais locais: o *A Hora* ganharia o caderno *A Hora Fatal*, e *O Estado* produziria *O Estado Interessante*. No dia 30 de maio faria uma internação voluntária no Sanatório Meduna, onde permaneceria por dez dias. Passaria o tempo lendo e preparando o material que seria publicado em *Navilouca*. Com o amigo Noronha, fez fotos nos corredores do manicômio para ilustrar a revista. Nelas, aparece com metade do rosto pintado de vermelho. Também, escreveria ali o roteiro de *O terror da vermelha*, um filme mudo, cheio de eventos poéticos, que iria rodar imediatamente, em Teresina. Era a história de um assassino em série, e todas as vítimas da película eram interpretadas por parentes de Torquato, incluindo aí seus próprios pais. O último a ser assassinado era ele próprio. Antes de voltar ao Rio, concederia duas longas entrevistas para jornais locais.

Quando retorna para a capital carioca, em julho, não foi para a casa de Ana. A separação se configurava, então, em termos físicos. Passaria a dormir na casa de amigos ou em uma pensão. Os relatos dessa época eram de que ele andava tomando muitos ácidos, ficando até três dias sem dormir, tendo crises constantes de pânico. Produziria alguns poucos artigos para jornais. Ademais, vagaria pela cidade e escreveria em profusão. Os amigos notavam que ele estava visivelmente transtornado. No mês de outubro, queimou uma grande quantidade de papéis, que incluíam anotações, poemas e vários textos desconhecidos. Ana conseguiu salvar algumas coisas desse material. Também se desfez de toda sua coleção de literatura de cordel, além de vários livros do seu acervo pessoal.

Novembro chegaria com a notícia da morte de Ezra Pound. As pessoas próximas até estranharam como Torquato aparentou uma rápida volta por cima, envolvendo-se em várias atividades, finalizando a produção de *Navilouca*. No dia 9, aniversário do poeta, era a estréia do longa-metragem *Copacabana, mon amour*, de Rogério Sganzerla, com exibição na cinemateca do Museu de Arte Moderna. Sua presença era praticamente obrigatória, já que aquele era um marco na consolidação do Cinema Marginal como foco de resistência cultural. Depois da exibição, ele iria comemorar o aniversário com alguns amigos próximos no bar Pombas. Estavam presentes, Ana, a cunhada Ângela e seu namorado José Carlos, Luís Otávio Pimentel e João Rodolfo do Prado, editor do jornal *Última Hora*. Especula-se que o poeta estivesse sob efeito de LSD e cocaína. Verborrágico e messiânico, dava conselhos e distribuía

tarefas aos amigos, falando muito sobre o que devia ser feito e a necessidade da resistência política e ideológica. Por volta das 4h30, saíram do bar e foram para casa.

Naquela noite, o pequeno Thiago estava no berço e, quando Ana caiu no sono, Torquato foi ao banheiro. Vedou todas as passagens de ar com jornais e panos. Ligou o chuveiro e, junto, o gás. Passou os últimos momentos de sua vida escrevendo o poema derradeiro, que terminava com o aviso: “Vocês aí, peço o favor de não sacudirem demais o Thiago. Ele pode acordar”. Pela manhã, quando foi encontrado, era tarde demais. Não havia sido apenas mais uma tentativa.

Torquato Pereira de Araújo, neto foi dado oficialmente como morto às 9 da manhã do dia 10 de novembro de 1972. De avião, o corpo seguiu para Teresina. Ana não acompanhou a missa e nem o enterro — decidira que não veria o marido morto. O cortejo fúnebre foi acompanhado por uma grande multidão. Os principais jornais do país estampavam a tragédia na capa do dia 11. E com apenas 28 anos, tendo vivido intensamente e produzido uma obra de inestimável valor artístico, o precoce poeta Torquato Neto encerrava sua saga, tal qual um personagem de literatura de cordel.

III – “Toda palavra guarda uma cilada”: uma poética de resistência

A poesia não responde, mas questiona.

— Pavel Antokolski

*Só quero saber
do que pode dar certo
não tenho tempo a perder*

— Torquato Neto

Para um autor com uma vida tão breve, e que nunca teve um livro publicado, a obra de Torquato Neto revela-se deveras vultosa. Desde aproximadamente os vinte anos, já escrevia poemas em profusão e, logo em seguida, começou a realizar inúmeras parcerias como letrista de música popular brasileira e, em seguida, rock. Sua produção jornalística — mais especificamente na editoria de cultura — também tomou proporções consideráveis e conquistou repercussão, por promover uma inusitada fusão entre texto noticioso e prosa de características literárias. Isso além de incursões um tanto efêmeras em outras formas de arte: teatro, cinema autoral, televisão, fotografia.

Essa constante experimentação em diversas linguagens se deu em função da profunda compreensão que Torquato tinha do fazer poético, entendendo-o como uma espécie de essência artística, aplicável as mais diversas manifestações. E, também, devido à liberdade conferida pelo espírito contracultural de transitar livremente pelas formas mais diversas possíveis. Toda a constante mutação de expressão e as variações de estilo se revelam um obstáculo para aqueles que buscam compreender a obra desse artista. Mas um envolvimento íntimo com o todo de sua produção permite focar peças que se revelam significativas no conjunto.

Inicialmente, na análise do trabalho de Torquato, será abordada sua atuação na fusão entre poesia e música popular, tendo como objeto de estudo as produções mais conhecidas e aclamadas em que esteve envolvido, realizadas durante o período tropicalista. Não se trata de uma abordagem estanque, mas sim situada no próprio desenvolvimento da carreira do artista, e sempre relacionada com o contexto da época e as possíveis vinculações com o cenário cultural eferescente do período. Serão interpretadas as principais letras-poesias, como a emblemática “Geléia geral”, e mesmo o disco-manifesto *Tropicália ou panis et circencis*, obra conjunta idealizada pelo poeta e de autoria de todo o grupo tropicalista.

Em seguida, analisar-se-á uma série de poemas. Na escolha dos textos optou-se tanto por aqueles construtos significativos em função do lirismo acentuado — extremamente marcantes por se tratar de um artista que concebia como indissociáveis as relações entre arte e

vida — como também por aquelas composições oriundas da sua fase de maior radicalização artística. Trata-se de obras de pendor vanguardista, constituídas como antiliteratura.

Por fim, será abordada a peculiar produção no campo do jornalismo cultural, em que Torquato demonstra uma atuação consciente de seu papel social como escritor. Além de representar uma porção considerável de sua obra, sua prosa jornalística carrega características marcadamente literárias. E talvez seja ali que o poeta conjugue com maior intensidade o caráter de resistência de sua poética contracultural.

1 – A pureza é um mito: da juvenília à tropicália.

*um poeta desfolha a bandeira
e a manhã tropical se inicia*
— Torquato Neto

*Vai bicho desafinar
O coro dos contentes*
— Torquato Neto

Dentre toda a obra fragmentária de Torquato Neto, a fase tropicalista é constantemente apontada — pela crítica, mídia e público — como sendo aquilo que o artista produziu de mais significativo e relevante. Os motivos de tal aclamação são facilmente identificáveis. Amalgamando elementos de vanguarda erudita com a cultura popular e compondo-se em um formato *pop* tão rico em expedientes expressivos, aquele movimento conjugou propriedades para atingir alcance e proporcionar uma fruição estética — e possível reflexão sobre seus temas — em indivíduos receptores dos mais diversos níveis culturais, faixas etárias, classes e grupos sociais. Estendendo sua influência até os dias de hoje e conquistando inclusive reconhecimento internacional, o tropicalismo é tido como uma indiscutível revolução na história artística e cultural brasileira.

Se o poeta é aquele artista que ajuda a fundar culturas inteiras como nos diz Décio Pignatari²²³, a máxima se aplica com perfeição a Torquato no que concerne à tropicália. Com sua sensibilidade profunda e incomum, ele conjugou uma “essência artística” aplicável a todas as espécies de manifestações — música, cinema, literatura, teatro, artes plásticas, etc. — a que se pode aplicar o rótulo de tropicalista. Ele foi o principal ideólogo e organizador do movimento, definindo suas propostas estéticas, produzindo manifestos e escrevendo letras que estão entre as mais emblemáticas daquela cruzada artística.

²²³ PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. Cotia: Ateliê, 2004. p.10.

Na verdade, o volume de trabalhos dessa fase específica na produção do poeta não é tão vasto quanto se pode supor. São oito letras de músicas: “Domingou”, “Marginália II”, “Geléia geral”, “A coisa mais linda que existe”, “Mamãe, coragem”, “Ai de mim, Copacabana”, “Deus vos salve a casa santa” e a inédita “Capitão Lampião” (respectivamente, quatro parcerias com Gilberto Gil e outras quatro com Caetano Veloso); os artigos “Tropicalismo para principiantes” e “Torquatália III”; o roteiro do programa/happening televisivo “Vida, paixão e banana do tropicalismo: 1967/1968”; um diálogo com Rogério Duarte, registrado em São Paulo pela jornalista Dedé Gadelha — na época, esposa de Caetano Veloso — cuja transcrição é apontada como um documento tropicalista devido ao seu conteúdo estético-ideológico; e, por fim, o mais importante, a própria concepção do disco-manifesto *Tropicália ou panis et circensis*. Tudo isso produzido em um período específico: entre o segundo semestre de 1967 e todo o ano de 1968.

Porém, a importância de Torquato acaba se estendendo para além das obras que produziu. Isso se dá devido ao caráter aglutinador conjugado pela sua proposta, abarcando produções artísticas emergentes no cenário nacional, com ideais e uma roupagem calcada na explosão da contracultura — que na época atingia proporções gigantescas, de caráter internacional — e, de modo decisivo, também ao caráter antropofágico postulado em manifesto por Oswald de Andrade²²⁴.

Antes de se analisar especificamente a obra tropicalista do poeta, é importante apontar que essa fase marca uma mudança nas concepções artísticas e ideológicas de Torquato. Algo que irá se integrar aos seus procedimentos, perdurando até o fim de sua carreira. Para compreender tal virada paradigmática, promover-se-á uma breve retomada da sua trajetória artística, valendo-se da fortuna crítica existente e atentando para a eclosão dessa nova sensibilidade, pós-moderna e contracultural.

Para o historiador Edwar de Alencar Castelo Branco²²⁵, a atividade intelectual do poeta se inicia com o conjunto de artigos intitulado “Arte e cultura popular”, editado em um jornal local de Teresina. Ainda que tenha cometido equívocos, inclusive de ordem metodológica, que comprometem parcialmente sua interpretação²²⁶, Castelo Branco levanta corretamente pontos significativos ao identificar elementos de permanência na trajetória de

²²⁴ O *Manifesto antropófago* de Oswald de Andrade foi publicado originalmente na *Revista de antropofagia*, ano 1, n.1, mai. 1928.

²²⁵ BRANCO, Edwar A. C. *Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005.

²²⁶ Apesar de afirmar que *Arte e cultura popular* foi produzido na adolescência do poeta, o historiador indica repetidas vezes o ano de publicação como sendo 1964 (Torquato teria, então, 20 anos). Entretanto, o ensaio foi escrito e publicado em 1961 (o autor estava com 17 anos), e apresenta posturas antagônicas ao que ele defenderia em 1964 e posteriormente.

Torquato. O ensaio do poeta é uma mescla de crítica histórica e literária, propondo uma aliança com o pensamento de Gilberto Freire no sentido de reformar a cultura nacional. Nessa intenção, sim, há algo que irá perdurar até o tropicalismo: a consciência da necessidade de se repensar, revisar criticamente, a cultura brasileira. Mas nesse período, o articulista aponta em uma direção contrária àquela que irá defender no futuro.

Uma das marcas detectáveis na juvenília torquateana²²⁷, especialmente naqueles textos que antecedem sua mudança para o Rio de Janeiro (em 1962), é a busca de uma pureza cultural no regionalismo, em valores familiares, num arcaísmo e provincianismo que levam a um movimento de retração e fechamento. É o que se depreende de poemas como “Patriotismo”²²⁸, apesar da ironia e o tom de paródia já serem sensíveis nos meios empregados. Outro procedimento marcante, desde essa fase, é o modo como o autor dedica-se a exercícios que incorporam elementos de intertextualidade na sua produção. É o que revelam poemas como “Tema” e “Bilhetinho sem maiores conseqüências”²²⁹. No primeiro, dialoga com “E agora, José?”, de Carlos Drummond de Andrade, já o segundo é explicitamente destinado a Vinícius de Moraes.

Em “Arte e cultura popular” Torquato já se vale de um eclético universo referencial literário, que vai do “Manifesto regionalista” à Semana de Arte Moderna, indicando ainda obras de José Américo de Almeida, Jorge de Lima, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Mário e Oswald de Andrade. Critica a poesia concreta e defende Ferreira Gullar por romper com o movimento, buscando influências em uma aproximação com a literatura de cordel²³⁰.

Enfim, como Castelo Branco bem nota, muitos dos pontos expressos no artigo serão revistos, posteriormente, pelo poeta. Se ali ele avalia o Concretismo como “um movimento híbrido, horrível”, no final da sua vida ele encontrou em Décio Pignatari e nos irmãos Augusto e Haroldo de Campos os seus principais interlocutores. Mas, além de expressar o desejo de repensar a cultura brasileira — ainda que Torquato trabalhe com um conceito de cultura um tanto estreito nesse ensaio — já existe nessa estréia intelectual um caráter

²²⁷ Parte desse material só veio a público recentemente, em 2004, no capítulo *Inéditos da juventude*, no primeiro volume da obra completa do poeta.

²²⁸ Escrito em Salvador, datado de 15 de setembro de 1961.

²²⁹ Escritos respectivamente em Salvador, em 10 de novembro de 1961, e no Rio de Janeiro, em 7 de julho de 1962.

²³⁰ Após o período em que produziu poemas concretos e neoconcretos (1957-1958), a obra de Ferreira Gullar entra na fase batizada — posteriormente — de Romances de cordel, que se estende até 1967. Dessa época, destacam-se *João Boa-Morte: cabra marcado pra morrer* e *Peleja de Zé Molesta com Tio Sam*. A produção desse período pode ser conferida em: GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. 14.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004. p.109-152.

programático que também vem a ser uma marca na sua produção. Nas mais diferentes formas que ele encontrou para se expressar, seus produtos artísticos sempre deixam transparecer que há um conceito idealizado servindo de sustentáculo teórico e que garante integridade para a obra.

Toda essa fase inicial, de transição para a maturidade artística do poeta, se dá entre os anos de 1960 e 1962. É o período em que ele sai da casa dos pais, em Teresina, e se estabelece em Salvador para concluir seus estudos. Tanto que os originais de vários desses textos encontram-se datilografados em folhas de papel timbrado da Academia Ruy Barbosa — centro literário dos alunos do Colégio Nossa Senhora da Vitória —, da qual o poeta integrava a diretoria e era editorialista da revista *Apamema*. A aura artística e o espírito vanguardista que pairavam sobre a cidade naquele momento vão influenciar Torquato. Quando chega ao Rio de Janeiro para concluir os estudos do curso científico, em 1962, passa a produzir poemas melhor desenvolvidos, de um lirismo marcadamente profundo e utiliza uma gama maior de recursos estéticos. São peças como “Cidadão comum”, “O fato e a coisa” — em três partes —, “Poema do aviso final: panorama visto da ponte”.

Tais textos já representariam uma segunda fase na sua trajetória, iniciando-se aí sua maturidade artística. Nota-se que o tom intimista revela-se mais intenso, junto com o agravamento de um pessimismo que vai se constituir em marca do autor. Tais indicações são fruto de uma sensível desterritorialização, que resultam em um estilhaçamento identitário. E é sintomático que esses atributos surjam no momento em que a realidade social brasileira se revela cruel e tirânica. Não é a intenção, agora, se debruçar sobre tal produção, mas apenas levantar o aspecto de resistência que nasce a partir do sofrimento provocado por esse dilaceramento diante de uma realidade nova que procura lhe dobrar. Nasce aí uma característica que será marca constante na vida e obra do poeta: o caráter de oposição, enfrentamento do meio que se configura opressor.

Esse período pré-tropicalista, em que Torquato se estabelece no eixo Rio—São Paulo, compreende os anos que antecedem a instauração da ditadura militar no país e se estende até o despontar do poeta como letrista de sucesso no cenário da música popular brasileira (1965-66), seu verdadeiro batismo de fogo entre o meio artístico, a mídia e grande público. Suas parcerias com nomes como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo, entre outros, resultariam em canções como “Pra dizer adeus”, “Louvação”, “Minha senhora”, “Zabelê”, “Rancho da rosa encarnada”, “A rua”, que seriam gravadas por vários nomes da MPB, como Sérgio Mendes, Nara Leão e Elis Regina.

O ano de 1967 surge como um verdadeiro marco na arte pop ocidental — sobretudo na música — sendo também o momento de eclosão da tropicália. O cenário da música popular brasileira — em que Torquato estava inserido como poeta — encontrava-se dividido e em franca guerra. Um conflito que era alimentado pelos grandes festivais promovidos por redes de TV e, também, como consequência do regime militar. Havia dois segmentos antagônicos: os puristas da MPB de um lado e a bossa nova e o iê-iê-iê (ainda que ambos tivessem pouco ou nada em comum) do outro.

Os primeiros eram os responsáveis pelo embate. Politicamente engajados, compunham canções de protesto, transmitindo um conteúdo doutrinário através de letras simplórias e diretas, com temática social. Seu público era constituído de estudantes universitários e intelectuais de esquerda. Acusavam a bossa nova de burguesa e o iê-iê-iê de imperialista e criticavam essas manifestações como sendo inferiores, escapistas, alienadas e evasivas. Essa vertente exaltada era representada por artistas como Edu Lobo, Elis Regina e Geraldo Vandré. Promovendo um nacionalismo populista, revelavam-se profundamente conservadores e xenófobos, dedicando-se a episódios caricatos como a burlesca “passeata contra as guitarras elétricas”. Ainda que representasse um autêntico foco de resistência ao regime militar, a MPB soava velha e preconceituosa ao grande público. Valia-se de expedientes parcos e desinteressantes ao privilegiar um conteúdo panfletário em detrimento do esmero estético. Se a mensagem era o que importava, a forma era praticamente desprezada para não obscurecer o que era comunicado. Na verdade, em sua esquizofrênica prepotência missionária — preparando o povo para a “revolução” —, a MPB dedicava tamanho ímpeto na anulação dos gêneros musicais “adversários” que não percebia o quanto acabava assemelhando-se ao regime que procurava combater.

É nesse contexto que a tropicália vai emergir, ciente das contradições em cena, aguçando sua consciência e sacando estratégias de uma profunda sintonia com seu tempo. Desde o início de 1967, uma célula embrionária do movimento — composta mais precisamente por Caetano Veloso, Torquato Neto e, principalmente, Gilberto Gil — vinha propondo para diversos compositores de MPB — nomes como Dori Caymmi, Edu Lobo, Chico Buarque, entre outros — uma ação conjunta no sentido de injetar o universalismo e a modernidade da sonoridade *pop* nas manifestações musicais mais típicas da cultura popular brasileira. As sugestões dos proto-tropicalistas eram tratadas com descaso, ou mesmo combatidas, principalmente quando explicavam que pretendiam alcançar uma síntese entre a Banda de Pífaros de Caruaru — uma autêntica representação da música regional brasileira — com os rumos que os Beatles apontavam em seu lançamento mais recente, o compacto

intitulado “Strawberry Fields Forever”²³¹ — talvez a peça sonora mais vanguardista daquele tempo, cheia de efeitos, mudanças de andamento e alterações no tempo de reprodução das gravações.

O crítico literário Silviano Santiago demonstra como o golpe militar de 1964 e o constante recrudescimento de sua força irão abrir campo para uma crítica radical e fulminante de toda e qualquer forma de autoritarismo, determinando ainda o aparecimento de um novo período na história artística-literária do país, chamado de pós-modernista. Segundo ele, não se trata de lutar apenas contra o poder burguês, sob a sua forma de centralização burocrática, legislativa e jurídica; a luta torna-se mais ampla, pois o poder toma as mais inusitadas formas no cotidiano do cidadão, sub-repticiamente gerando — a partir da negação da diferença — forças repressoras que visam à uniformidade (racial, sexual, comportamental, intelectual, etc)²³².

Busca existencial por liberdade fundada no primado da individualidade, negação do princípio de autoridade, reação à cultura hegemônica e subculturas contemporâneas: aí estão as rotas de fuga que conduzirão os tropicalistas a uma sintonia com as explosões libertárias que são as marcas próprias da contracultura naquele período. Christopher Dunn demonstra como o movimento está intimamente relacionado com aquela revolta contra os valores ocidentais, constatando:

[A] irrupção de uma contracultura jovem brasileira, profundamente informada por movimentos semelhantes na Europa e nos Estados Unidos, centrada na afirmação individual, na liberação do corpo, na celebração da diferença sexual e racial, no humor iconoclastico em face à autoridade. A contracultura brasileira emergiu durante um período de sublevação política aguda em resposta ao endurecimento do governo autoritário e inspirado por movimentos jovens análogos nos Estados Unidos e na Europa. Setores da oposição de esquerda optaram pela luta armada, enquanto outros adotavam uma política de não-conformidade pacifista conhecida como “desbunde”, que descrevia uma sensibilidade aparentada ao *dropping out* no contexto dos Estados Unidos.²³³

²³¹ Composta por John Lennon, foi editada como compacto em fevereiro de 1967, pela Parlophone. O outro lado do disco apresentava “Penny Lane”, de Paul McCartney. As canções retomavam a sonoridade singular “Tomorrow Never Knows”, faixa derradeira do último disco lançado pelo quarteto de Liverpool — *Revolver*, de agosto de 1966 — que mesclava referências musicais indianas com *acid-rock*, antecipando a estética psicodélica de *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, de junho de 1967.

²³² SANTIAGO, Silviano. *Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64 — reflexões*. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p.13-27.

²³³ DUNN, Christopher. *Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura*. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 71.

No estudo mais clássico existente sobre a tropicália²³⁴, o filósofo Celso Favaretto demonstra como a eclosão dessa vanguarda *pop* surgiu mais como uma preocupação entusiasmada pela discussão do novo do que propriamente como um movimento organizado.

O primeiro integrante realmente inserido naquele meio a se manifestar publicamente sugerindo uma atuação conjunta deliberada é Torquato, em fevereiro de 1968, através do (anti)manifesto “Tropicalismo para iniciantes”²³⁵. Era na verdade uma reação ao texto “A cruzada tropicalista”, de autoria do jornalista Nelson Motta²³⁶, aproveitando o gancho de lançamento do primeiro álbum solo de Caetano Veloso²³⁷, cuja faixa título era, justamente, “Tropicália”. Alguns membros citados por Motta não gostaram da matéria — Gil sequer se compreendia como integrante de uma tendência organizada — que afirmava que um grupo de músicos, cineastas e intelectuais buscava reconhecimento nacional e internacional ao fundar um novo movimento. Ali ainda eram definidas as propostas de moda, filosofia e arte dos tropicalistas. Logo outros jornais como a *Tribuna da Imprensa* e o *Correio da Manhã* repercutiram a novidade.

A resposta torquateana é carregada de ironia. A forma escolhida pelo poeta é uma paródia de “A cruzada tropicalista”, sacando longas citações do texto de Nelson Motta, completando satiricamente algumas passagens. A definição de tropicalismo era apresentada da seguinte maneira:

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

Alfredo Bosi, ao teorizar a paródia como uma forma poética de resistência²³⁸, afirma: a paródia parodia antes o pastiche que o original. E atenta para a questão que o procedimento suscita: o que se nega na pseudo-afirmação que é o texto paródico? Torquato escarnece do caráter pretensioso e tom presunçoso de Nelson Motta e aproveita ainda para desdenhar do aspecto especulativo que a mídia estava promovendo quando revela descrença no futuro e na seriedade do suposto movimento ao concluir da seguinte maneira o documento:

²³⁴ FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria alegria*. Cotia: Ateliê, 2000.

²³⁵ Reproduzido em NETO, 2004, p.59-60.

²³⁶ A matéria fora publicada na coluna de Motta, intitulada *Roda viva*, no jornal *Última Hora* de 5 de fevereiro de 1968.

²³⁷ O disco anterior, *Domingo*, lançado pela Philips em 1967 e que marcou sua estréia, era em dupla com Gal Costa.

²³⁸ BOSI, Alfredo. *Poesia-resistência*. In: BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p.163-227.

(...) no fundo, é uma brincadeira total. A moda não deve pegar (nem parece estar sendo lançada para isso), os ídolos continuarão os mesmo — Beatles, Marilyn, Che, Sinatra. E o verdadeiro grande tropicalismo estará demonstrado. Isso, o que se pretende e o que se pergunta: como adorar Godard e *Pierrot le fou* e não aceitar Superbacana? Como achar Fellini genial e não gostar de Zé do Caixão? Porque Mariaaschi Maeschi é mais místico do que Arigó?

O tropicalismo pode responder: porque somos um país assim mesmo. Porque detestamos o tropicalismo e nos envergonhamos dele, do nosso subdesenvolvimento, e nossa mais autêntica e imperdoável cafonice. Com seriedade.

Era um posicionamento necessário, pois não havia tal constelação artística sugerida por Motta unida em torno de um projeto ordenado. O que acontecia desde 1967 era o surgimento de uma série de manifestações de ruptura, desarticuladas entre si, que se comunicam em vários aspectos enquanto se negam em outros. Em março, Torquato havia estreado a coluna *Música popular n'O Jornal dos Sports* — de grande penetração popular — desenvolvendo um jornalismo cultural de teor radicalmente crítico e, por vezes, agressivo, mas sempre muito informativo e em total sintonia com o espírito da época. Também em março, o artista plástico Hélio Oiticica — neto de Josué Oiticica, um dos teóricos do anarquismo no Brasil — publica o artigo “Nova objetividade”, que precedia em um mês o lançamento da exposição *Nova objetividade brasileira*, em que pela primeira vez apareceria seu trabalho intitulado *Tropicália*²³⁹, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em maio, o longa-metragem *Terra em transe*²⁴⁰, de Glauber Rocha, chega aos cinemas, e logo é recolhido pela censura. Em junho, José Agrippino de Paula publica seu romance *PanAmérica*²⁴¹, ressaltando a representação mítica das relações de domínio cultural através de objetos de consumo. Em setembro, o Teatro Oficina estréia um novo espetáculo com a

²³⁹ Consistia de duas instalações, chamadas pelo autor de penetráveis, nas quais o público devia atravessar um labirinto até chegar a um ambiente em que havia areia e brita espalhadas pelo chão, araras, vasos, plantas tropicais e outros elementos do cotidiano. No interior da tenda principal, quase às escuras, havia um aparelho televisor que permanecia ligado o tempo inteiro. A arquitetura das favelas do morro da Mangueira, com suas construções espontâneas, serviram de modelo e inspiração para a forma dos penetráveis.

²⁴⁰ A película trazia imagens carnavalizadas de um país imaginário e caótico — Eldorado — na América Latina, e contava a saga do anti-herói Corisco. O filme se vale de uma concepção de linguagem e procedimentos cinematográficos inovadores, em total sintonia com a vanguarda mundial da sétima arte.

²⁴¹ Na obra se sucedem, em fluxo incessante, quadros urbanos e multidões caóticas e ferozes, personagens literários e mitos de massa, imagens de guerrilheiros, famílias, policiais, órgãos sexuais alados, helicópteros, telas de televisão, facas, navalhas, foices, martelos, bazucas, tacapes. Tudo sob a perspectiva por vezes panorâmica, por vezes perigosamente próxima, de um olho-câmera, de um movimento narrativo em fuga, violento, sem fim. E marcado pelo rastro exasperado da modernização perversa, do crescimento urbano desordenado e espetacularizado e da brutalização da política que caracterizariam a vida brasileira pós-golpe militar de 1964. (SÜSSEKIND, 2007, p.32)

direção de José Celso Martinez Corrêa: *O rei da vela*²⁴². A peça trazia tamanha carga de violência que chocava muitos espectadores, sendo comum ver a platéia dividida, quando parte do público não se retirava escandalizado. Em outubro, no *III Festival da Música popular Brasileira*, promovido pela TV Record de São Paulo, Gilberto Gil e Caetano Veloso apresentam “Domingo no parque” e “Alegria, alegria”²⁴³, e sequer se apresentavam como porta-vozes de qualquer movimento.

Em comum, todas essas obras artísticas — e outras mais, como as de Lygia Clark, Jomard Muniz, Ivan Cardoso — propunham uma revisão crítica da cultura brasileira, e mesmo uma volta às origens nacionais, sem virar as costas para a questão presente da internacionalização da cultura, inerente ao pós-modernismo e à difusão da cultura *pop* — como conjunto das produções sígnicas das sociedades — pelos meios de comunicação de massa, lidando com a questão da dependência econômica e do consumo. Não se tratava de um movimento no sentido de inventar uma tradição, mas os esforços daqueles agentes culturais

podem ser iguados no aspecto de romperem com os códigos tradicionais de reconhecimento da arte, particularmente redefinindo a questão da relação entre política e arte. Estes sujeitos adotaram como dicção a ambigüidade, ousando mergulhar em experimentos de comunicação que, embora não tenham vencido sempre, nem todos, ajudaram a revolucionar os critérios reconhecidos e sancionados pelo público brasileiro para a arte nacional. A introdução do corpo na arena da política, assim como o rompimento com o lirismo, puramente, ou com o engajamento político, em moldes tradicionais, contribuíram para que o próprio público, consumidor de arte, se redefinisse também, em termos de gostos e conceitos.²⁴⁴

É nesse sentido que o tropicalismo, até então, se releva muito mais como uma tendência profundamente marcada pelo estilo de época do que como um movimento organizado. Entretanto, não foi à toa que se fixou a idéia de que se trata de uma atuação conjunta, mais precisamente no campo da música popular. O chamado grupo baiano²⁴⁵ promovia sim discussões com os demais artistas — desenvolvendo um relacionamento e

²⁴² A anárquica peça teatral de 1933, do escritor modernista Oswald de Andrade. O impacto do texto aumentou mais ainda com a montagem delirante de José Celso Martinez Corrêa, que misturava elementos do teatro de revista, circo, teatro convencional, com doses cavalares de ironia, deboche e pornografia.

²⁴³ Eram suas primeiras peças inspiradas na contracultura e em vanguardas artísticas como a *pop art*, de características estéticas agressivas, com guitarras fortemente amplificadas e distorcidas, típicas do rock ácido e psicodélico.

²⁴⁴ BRANCO, 2005, p.144.

²⁴⁵ Como era conhecido o conjunto representado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, Capinam e, apesar de não provir daquele estado, Torquato Neto. Inclusive, o poeta piauiense ganhava apelidos depreciativos como o de “falsa baiana” (dado pelo cartunista Jaguar, do semanário *O Pasquim*) ou “aquele coitado iludido pelos baianos” (a frase é atribuída a Geraldo Vandré).

debates com Hélio Oiticica, Glauber Rocha, entre outros — e dialogava com as obras do período. Também, através da repercussão conferida pelas atuações nos festivais de música — entrevistas em jornais, apresentações veiculadas por redes de TV do centro do país —, numa época em que vaiar ou aplaudir uma música era tido como assumir e defender uma postura política, eles eram a principal referência daquela nova sensibilidade perante o grande público. E, claro, souberam encontrar e integrar ao seu empreendimento outros talentosos gênios de vanguarda que foram fundamentais para conferir a forma desejada ao construto artístico que idealizavam. Para acompanhá-los nas gravações dos discos e apresentações ao vivo recrutaram o grupo de rock Os Mutantes²⁴⁶, para os arranjos musicais e orquestrações convocaram o maestro Rogério Duprat²⁴⁷ e para produzir as capas dos discos e parte da identidade visual da tropicália, escolheram ninguém menos que o designer e amigo Rogério Duarte²⁴⁸.

²⁴⁶ Apesar de serem tão jovens — Rita Lee e Arnaldo Baptista tinham 18 anos, e Sérgio Dias apenas 15 — a musicalidade do trio roqueiro simplesmente assombrou os prototropicalistas desde o momento em que eles se conheceram. O grupo já tinha percorrido muita estrada no mundo da música. Seus integrantes haviam tocado em várias bandas — como The Wooden Faces, Teenage Singers, Six Sided Rockers e O’Seis —, registrado um compacto pela gravadora Continental, e se apresentado em programas televisivos como *Jovem Guarda* e *O pequeno mundo de Ronnie Von*. Os irmãos Arnaldo e Sérgio eram filhos da pianista e compositora clássica Clarice Leite Dias Baptista, e cresceram ouvindo-a tocar Bach, Beethoven e Chopin diariamente. Isso além dos concertos, óperas e balés a que assistiam, ao lado dos pais, no Teatro Municipal de São Paulo. A banda chegou até mesmo a se aventurar num projeto cuja sonoridade batizaram de *clássico-beat*: criavam arranjos para peças como a “Marcha turca” de Mozart ou a “Ave Maria” de Schubert, utilizando guitarra, baixo e bateria. Seus instrumentos eram fabricados pelo irmão mais velho de Arnaldo, o *luthier* Cláudio César Dias Baptista, que produzia vários experimentos eletrônicos de onde resultavam efeitos que, ainda hoje, são exclusivos da sonoridade do grupo, não sendo reproduzidos por nenhuma outra banda no mundo. Se não bastasse tudo isso, ainda dominavam todo o repertório dos Beatles. Irreverentes, debochados e brincalhões, aceitaram o convite para acompanhar o grupo baiano só para invadir a praia dos emepelistas portando instrumentos elétricos, por farra e provocação.

²⁴⁷ Inovador e vanguardista, havia estudado em Darmstadt (Alemanha) com medalhões da música contemporânea como Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez. Lá, acabou sendo colega do irreverente e anárquico roqueiro Frank Zappa. De volta ao Brasil, lançou em 1963 o manifesto *Música nova*, ao lado de compositores e maestros como Júlio Medaglia, Damiano Cozzela, Gilberto Mendes, Sandino Hohagen, Willy Corrêa de Oliveira, Régis Duprat e Olivier Toni. A ambiciosa plataforma do grupo propunha, em seus pontos básicos, a compreensão do fenômeno artístico como parte da indústria cultural, a releitura do passado como instrumento para entender o futuro (em vez da costumeira nostalgia) e a necessidade de uma arte participante. Em 1964, renuncia ao cargo de professor da Universidade de Brasília — junto com centenas de profissionais do ensino — quando o campus foi invadido pelo Exército. Em 1965, Duprat se liga ao poeta concretista Décio Pignatari para fundar o irreverente Marda (Movimento de Arregimentação Radical em Defesa da Arte), que se divertia prestando “homenagens” aos monumentos e estátuas de mau gosto de infestavam a cidade de São Paulo. Quando foi procurado por Gilberto Gil, Duprat já se considerava um antimúsico, tendo perdido o interesse em simplesmente fazer combinar as sete notas musicais. Criação sonora nos moldes tradicionais já não o interessava mais. Vinha se dedicando a inúmeras experiências com música eletrônica, música serial ou mesmo aleatória, e mesmo *happenings* anarco-vanguardistas. Para fugir do tédio, estava trocando a música erudita pela música popular. Era simplesmente o maestro perfeito para compor os arranjos que os prototropicalistas sequer eram capazes de sonhar. Não por acaso, ficou conhecido como o “George Martin brasileiro”, uma referência ao produtor e arranjador de todos os álbuns dos Beatles.

²⁴⁸ O artista, que de tão anárquico era chamado pelos amigos de Rogério Caos, se dedicava a produzir capas de livros e discos, anúncios, embalagens de produtos e, principalmente, cartazes. É dele o marcante pôster de *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha — com o cangaceiro segurando o sabre em e meio a um sol estilizado, com as cores vermelho e amarelo em tons vivos. Defensor radical da cultura de massa, a encarava

É a partir do artigo “Tropicalismo para iniciantes” que Torquato vai idealizar a obra que consagrou aquela vertente artística como um movimento: o disco-manifesto *Tropicália ou panis et circencis*. Seria um álbum conceitual, de autoria coletiva²⁴⁹, no qual todas as influências, pesquisas estéticas e o ideário daquela ebulição cultural estariam atando um feixe de canções que simbolizassem a síntese poética da tropicália.

Ao bolar uma teoria aglutinadora daquelas tendências para endossar não só a obra, mas a todo o movimento, promovendo uma síntese poética²⁵⁰ daquela cultura, Torquato conferia um caráter de literariedade²⁵¹ à tropicália. É isso, essa consciência e posicionamento que conferem a ele o título de “poeta” do movimento, não só no sentido de artista, mas também de ideólogo, organizador, instituidor, e não a Capinam (também um poeta-letrista, não-músico), Caetano Veloso, ou mesmo Hélio Oiticica (o primeiro a produzir segundo aquela tendência, e criador do termo tropicália).

O crítico Harold Bloom afirma que a história poética é indistinguível da história das relações intrapoéticas. Poetas fortes escreveriam a história da poesia distorcendo a leitura uns dos outros de forma a abrir para si mesmos um espaço imaginativo. Essa teoria encontra sua essência na relação que o escritor trava com a tradição literária, encarnada na figura de um precursor agonístico²⁵². Bloom postula o primeiro movimento revisionário promovido por um poeta forte como *Clinamen*²⁵³, um complexo ato de forte má leitura — já que qualquer posição que alguém assuma em relação a uma obra metafórica será, ela própria, metafórica —, uma interpretação criativa que resulta em uma apropriação poética em que o poeta desvia-se do precursor num movimento corretivo.

O autor que será retomado como precursor dos ideais tropicalistas é o modernista Oswald de Andrade²⁵⁴. O *Manifesto antropológico* vai ser posto em prática na atitude de deglutir todos os bens culturais oferecidos sem preconceitos, permitindo um processo de revisão crítica — histórica, ideológica e artística — através de uma operação desmistificadora

como um veículo de socialização da arte moderna. Afirmava que o contato mais íntimo entre sujeito e objeto é o uso, e que o design acabaria por enterrar a arte tradicional, feita para ser contemplada friamente.

²⁴⁹ Estão reunidos no trabalho coletivo: Gilberto Gil, Caetano Veloso, Torquato Neto, José Carlos Capinam, Nara Leão, Gal Costa, Tom Zé, Rogério Duprat, Os Mutantes e Rogério Duarte.

²⁵⁰ Relativo à poesia, do grego *poiesis*, de *poiein*: criar, no sentido de imaginar. Com o que, o rótulo “poético” ganha um sentido de uma “essência artística”, aplicável a todas as artes, dadas suas características comuns (MOISÉS, 2003, p.81, 83).

²⁵¹ Conforme o sentido empregado em WOLFE, Tom. *A palavra pintada*. Porto Alegre: L&PM, 1987. Ou, “o que faz de uma determinada obra uma obra literária” (MOISÉS, 2004, p.263).

²⁵² No sentido de vencedor do agon com o tempo, conquistando por méritos artísticos o direito de integrar o cânone, alcançando a imortalidade literária.

²⁵³ O termo vem da obra do poeta latino Lucrécio (96a.C.–50a.C.) e significa um “desvio” dos átomos para possibilitar a mudança no universo.

²⁵⁴ Através do qual os tropicalistas aproximam-se mais das vanguardas históricas européias, incorporando elementos do Dadaísmo e do Surrealismo.

em que se superam os antagonismos de elementos contraditórios — tais como nas oposições entre arcaico-moderno, local-universal — ao interiorizá-los (degluti-los), esvaziando-os através dessa descentralização cultural. Bezerra sintetiza a intenção da ação antropofágica ao afirmar que a

(...) maneira híbrida de agir permitia aos tropicalistas uma visão simultaneísta da realidade cultural brasileira, em que os valores se colocavam em amplo relativismo. O interesse se manifestava com igual intensidade tanto por alguma manifestação tipicamente folclórica, regional, quanto por algo extraído do universo da arte *pop*, internacional, sem que nenhuma das manifestações prevalecesse sobre a outra. O interior e o exterior, para os tropicalistas, eram instâncias que se interligavam. A idéia de aglutinação sem xenofobia, na busca de novos conceitos e novas formas de pensar, deixava os tropicalistas à vontade para o experimento, sem arrogar-se o papel de guardiões dos bens culturais ligados à tradição. As realizações tropicalistas estão definitivamente imersas na indústria cultural; acontecem na televisão, no rádio, no disco, no teatro universitário, em bares e boates, meios considerados menos “nobres” para a arte. O espaço é redimensionado, atinge uma dimensão de massa, ampliando o aspecto puramente produtivo-expressivo da arte à idéia de consumo. A favor da devoração constante, os tropicalistas buscaram na *pop art* uma abertura significativa para o tratamento dado a seus produtos.²⁵⁵

Hélio Oiticica já se valia do *Manifesto antropófago* no artigo “Nova objetividade”, em março de 1967. Oswald de Andrade também era retomado por de José Celso Martinez Corrêa na montagem de *O rei da vela*. Mas os demais tropicalistas não conheciam o modernista. Caetano teve o primeiro contato com o autor ao assistir a peça do Teatro Oficina. Gilberto Gil afirma que era Torquato quem conhecia a obra completa do escritor, sendo seu dedicado leitor, e também o responsável por recuperá-lo e introduzi-lo aos demais integrantes do grupo baiano.

Uma das principais características dos procedimentos artísticos do tropicalismo é o diálogo que promove entre diversas espécies de linguagem. A atuação de Torquato vai ser marcada por promover a fusão entre poesia e letra de música. Ainda que se pressuponha uma distinção dessas manifestações — uma estaria ligada à tradição letrada, enquanto a outra a cultura popular —, ambas estão intrinsecamente relacionadas.

Grande parte dos conceitos acerca da poesia insiste na especificidade “musical” dessa arte. Décio Pignatari a caracteriza como mais próxima da música e das artes plásticas e visuais que da própria literatura²⁵⁶. Alfredo Bosi cita²⁵⁷ a equação sugerida por

²⁵⁵ BEZERRA, Feliciano. *A escritura de Torquato Neto*. São Paulo: Publisher Brasil, 2004. p.30.

²⁵⁶ PIGNATARI, 2004, p.9.

Schleiermacher, e acolhida por Leo Spitzer, de que *poesia = música + lógica*. René Waltz define poesia como a arte de comunicar a emoção humana pelo verbo musical²⁵⁸, e Hegel assinala seu parentesco com a música e o distanciamento das artes plásticas²⁵⁹. Ezra Pound afirma haver três modalidades de poesia, sendo a primeira delas a melopéia, aquela em que as palavras são impregnadas de propriedades musicais²⁶⁰. Armindo Trevisan lembra que, até o século XIII, nenhuma poesia era desacompanhada de melodia²⁶¹. Ou seja, desde sua origem, texto poético e música são inseparáveis. Hakin Bey garante que a poesia é feita para ser musicada e cantada, criticando o modo distante como os ocidentais se portam diante dessa espécie de manifestação²⁶². Para Octavio Paz, o ritmo constitui o próprio núcleo do poema, de modo que se pode até defender a idéia de uma poesia sem métrica, mas nunca sem ritmo²⁶³.

Paulo Andrade já definiu²⁶⁴ a especificidade dos textos que Torquato produziu para funcionarem como letra de música, manifestando-se numa tendência à oralidade e pela dependência da música. São características como repetições — de palavras e, às vezes, versos inteiros —, paralelismos — muitas vezes acompanhados de rimas —, refrões, linguagem direta e simples. Esses elementos todos conferem ritmo ao texto. Assinala-se, também, a carência de recursos gráficos significativos, dos quais o poeta se vale em profusão nos poemas claramente destinados à página impressa. Enfim, as letras de música são poemas que ganham força não ao serem lidos em voz alta, mas ao serem cantados. Augusto de Campos atenta para o quão visceral algumas letras do poeta, frágeis na página escrita ou na declamação, se revelam ao serem cantadas²⁶⁵.

Feliciano Bezerra atesta²⁶⁶ que Torquato não promove distinção de inferioridade entre poesia e letra de música popular. E realmente, o autor demonstra total consciência dos recursos poéticos ao manejar com competência a mesma gama de procedimentos em ambas manifestações, alcançando semelhante nível de densidade.

²⁵⁷ BOSI, 2003, 15.

²⁵⁸ MOISÉS, 2003, p.17.

²⁵⁹ Ibidem. p.110.

²⁶⁰ As outras duas seriam a fanopéia, em que as palavras promoveriam um lance de imagens sobre a imaginação visual, e a logopéia, que se refere à dança do intelecto entre as palavras. Essa sistematização encontra-se na obra: POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.

²⁶¹ TREVISAN, Armindo. *A poesia: uma iniciação à leitura poética*. Porto Alegre: Uniprom, 2000. p.47.

²⁶² (...) a ligação entre poesia e corpo morreu junto com a época dos bardos — lemos sob a influência de um gás anestesiante cartesiano. (...) ouvimos poesia como um daqueles cérebros de ficção científica em um pote de vidro — na melhor das hipóteses, um sorriso amarelo ou uma careta, vestígios dos rituais símios — o restante do corpo longe, em algum outro planeta. (BEY, 2003. p.31).

²⁶³ PAZ, Octavio apud ANDRADE, Paulo. *Torquato Neto: uma poética de estilhaços*. São Paulo: Annablume / Fapesp, 2002. p.48.

²⁶⁴ ANDRADE, 2002, p.48.

²⁶⁵ CAMPOS, Augusto de apud ANDRADE, 2002, p.50.

²⁶⁶ BEZERRA, 2004, p.45.

É o que se pode comprovar ao analisar uma letra como “Geléia geral”. A canção, presente no disco-manifesto, é tida como a definidora dos princípios filosóficos do tropicalismo e reconhecida como um dos maiores feitos artísticos de Torquato, sendo apontada como programa estético e uma composição conscientemente literária. É um texto que, conforme depoimento do parceiro Gilberto Gil, já lhe foi entregue pronto, “eletificado”, não cabendo a ele alterar uma única vírgula daquilo que o poeta havia escrito²⁶⁷, dedicando-se exclusivamente ao arranjo musical. Já no título pode-se detectar o uso estratégico dos elementos de intertextualidade. A expressão foi tomada emprestada do texto de Décio Pignatari, quando esse “expulsou” da revista *Invenção* os poetas Cassiano Ricardo e Mário Chamie. A frase em questão, que inspirou o poeta, era “Na geléia geral brasileira alguém tem que exercer as funções de medula & osso”.

Não é a única alusão textual presente na letra, que se revela uma verdadeira máquina de processar citações, como bem define Paulo Roberto Pires²⁶⁸. Aliás, em toda a obra de Torquato são encontrados esses trechos extraídos do seu universo de referências que, ao serem transpostos, servem como células para sua ação poética. Feliciano Bezerra sintetiza a prática:

Trata-se do uso na poesia de técnicas de colagem, de intercomunicação com outros textos, com outras poéticas arregimentadas em cumplicidade. Aplica-se, nessa operação, um grande agenciamento de idéias, uma apropriação dos dados encontrados em outros ambientes escriturais. Esse transporte textual tem a ver com as afinidades de Torquato. As escolhas recaem sobre formas estéticas de sua preferência e que terão interesse para os seus mecanismos de criação. A reposição adquire características de uma espécie de “atualização”, pois recoloca em movimento eventos poéticos que estavam fixos em certa tradição, trazendo-os para o presente, numa investida dialógica sempre em prol de novas possibilidades estético-criativas.²⁶⁹

A primeira estrofe da canção é uma sextilha, composta totalmente por versos eneassílabos, de ritmo ternário, em que a ação de um poeta proclama um novo tempo, numa referência quase que literal ao desabrochar do tropicalismo.

Um poeta desfolha a bandeira
E a manhã tropical se inicia
Resplandecente cadente fagueira
Num calor girassol com alegria

²⁶⁷ VAZ, 2005, p.97.

²⁶⁸ PIRES, Paulo Roberto. *À margem da margem da margem*. In: NETO, Torquato. *Torquatália: do lado de dentro*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p.18.

²⁶⁹ BEZERRA, 2004, p.53.

Na geléia geral brasileira
Que o *Jornal do Brasil* anuncia

O que se segue é o refrão, uma quadra em que a suma antropofágica justapõe elementos contraditórios ao inventariar uma manifestação cultural tipicamente regional (o bumba-meu-boi) e um estilo musical proveniente do universo *pop*, disseminada pelos meios de comunicação de massa (o iê-iê-iê):

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

As imagens se interpenetram constituindo um conjunto plurissignificante, em que o caráter de ambigüidade expresso pela relação arcaico/moderno, passado/futuro, reiterado ainda pelo verso “Ano que vem mês que foi”, são conciliados como componentes da mesma cultura tropicalista (“É a *mesma* dança meu boi”). Assim como Caetano Veloso em “Tropicália”, Torquato vai montando um painel do país. A diferença é que “Geléia geral” sugere uma possibilidade de síntese.

O procedimento se segue, e a sextilha seguinte inicia com uma citação textual de Oswald de Andrade, extraída diretamente do *Manifesto antropófago*, para em seguida parodiar as hipérboles ufanistas de Gonçalves Dias, na sua “Canção do Exílio”.

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

Interessante notar que o ritmo é retomado em um verso eneassílabo justamente na passagem que afirma: “A alegria é a prova dos nove”. No fechamento, a contradição temporal é novamente levantada ao citar o mito indígena de Pindorama (portanto, pré-colonial), com o qual os ando-peruanos e pampianos se referiam às terras brasileiras, o que é acompanhado de uma locução adjetiva tipicamente estereotipada, que aponta ao futuro.

O deboche e o humor, efeitos que o tropicalismo transforma em prática construtiva, de resultado crítico, surgem com intensidade num interlúdio musical e poético no meio da canção. São inventariados uma série de ditos populares, clichês e objetos *kitsch* da cultura brasileira, anunciados como “reliquias do Brasil”.

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 elepê 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

Torquato utiliza a redondilha maior em cada verso dessa passagem mais longa. Trevisan afirma que, além do setissílabo ser o verso mais manejável do ponto de vista da métrica, é o usado na maioria das cantigas de cordel²⁷⁰, uma influência indiscutível na poética do autor, e mais um elemento da cultura regional interiorizado na canção. As duas frases finais são novamente exercícios de bricolagem que ironizam a situação política do país, assustado com a violência organizada promovida pelo regime militar. Enquanto “Hospitaleira amizade” evoca a cordialidade brasileira descrita por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* (1936), se segue “Brutalidade jardim”, sacado de *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), outra referência ao anárquico precursor Oswald de Andrade.

A sextilha seguinte é composta por dois versos octossílabos iniciais. É interessante notar que esse “pária das nossas formas poéticas” — fora empregado por Machado de Assis e Olavo Bilac apenas duas vezes — foi reabilitado por João Cabral de Melo Neto²⁷¹, outro poeta por quem Torquato demonstrava franca predileção. Os quatro versos seguintes da sextilha são novíssílabos.

Plurialva contente brejeira
Miss Linda Brasil diz “bom dia”
E outra moça também Carolina
Da janela examina a folia
Salve lindo pendão dos seus olhos
E a saúde que o olhar irradia

²⁷⁰ TREVISAN, 2000, p.166.

²⁷¹ *Ibidem*, p.168.

A intertextualidade é detectada em todos os versos da sextilha: “Plurialva contente brejeira / Miss Linda Brasil diz ‘bom dia’”, outra paródia de samba-exaltação (“Resplandecente cadente fagueira”, nos versos iniciais, também seria uma citação satírica desse gênero), enquanto “E outra moça também Carolina / Da janela examina a folia” se refere à canção de Chico Buarque. Já “Salve o lindo pendão dos seus olhos / E a saúde que o olhar irradia” é um extrato burlesco do *Hino à Bandeira*, e liga-se organicamente à bandeira desfolhada pelo poeta no primeiro verso.

O tropicalismo associava-se claramente ao movimento psicodélico. Uma tendência que pode ser comprovada até mesmo visualmente, ao se analisar as imagens dos artistas naquele período: a indumentária, os adereços que portavam, o modo como usavam o cabelo, a atitude comportamental e até mesmo a própria postura corporal. Silviano Santiago interpreta da seguinte forma as opções e tendências do movimento:

A felicidade (...) parece-me próxima da lição dionisíaca e nietzschiana do que se deve entender pelo grito de alegria na cultura brasileira pós-64, grito dado no momento mesmo em que o corpo do artista era dilacerado pela repressão e a censura. (...) A alegria foi o que permitiu que se alicerçasse a possibilidade de o artista afirmar — sempre em oposição às forças do terror, do dilaceramento e da dor — pelo sim, ainda que, para isso, precisasse chegar ao “dérèglement de tous lês sens”, ou abrir “as portas da percepção”.²⁷²

O último verso antes do refrão final de “Geléia geral” é carregado de referências cifradas (outras nem tanto), sacadas da estética e do ideário em voga no cenário contracultural internacional. A alusão ao desregramento dos sentidos (Rimbaud) para promover a “abertura das portas da percepção” (Huxley) de que fala Santiago, expressando o uso de substâncias psicodélicas, é o tema da sextilha:

Um poeta desfolha a bandeira
E eu me sinto melhor colorido
Pego um jato viajo arrebento
Com o roteiro do sexto sentido
Faz do morro, pilão de concreto
Tropicália, bananas ao vento

A descrição de efeitos provocados na consciência por psicotrópicos de uso habitual pelos jovens do período (como o haxixe, a maconha ou o ácido lisérgico) é manifestada em “E eu me sinto melhor colorido”. Tais substâncias, além de produzir uma espécie de satisfação, intensificam a percepção das cores ao embaralhar os sentidos do usuário. Daí o adjetivo

²⁷² SANTIAGO, 2002, p.25-26.

psicodélico — utilizado para caracterizar as artes e, especialmente, a música daquela época — carregar significados etimológicos relacionados ao uso de drogas e a manifestações de cores vibrantes²⁷³. A conjunção aditiva “e”, no início do verso, o une com o anterior, em que o “desfolhar a bandeira” promovido pelo poeta dá indícios que permitem uma interpretação denotativa de manipulação de folhas, folhas verdes (cor predominante na bandeira nacional e a mesma matiz da maconha ou do haxixe). O terceiro verso intensifica e sustenta tal possibilidade de leitura, contendo inclusive o principal verbo indicativo de que alguém está sob influência de drogas alucinógenas: viajar²⁷⁴.

Como já foi apontado no primeiro capítulo, tal “abertura das portas da percepção” promove uma distorção de percepção da realidade, possibilitando uma visão do horizonte cultural e axiológico do indivíduo por outros ângulos, ao descondicionar a fantasmagoria psíquica que normalmente rege suas concepções filosóficas e existenciais. Poeticamente, poder-se-ia dizer que as drogas psicodélicas promovem o desenvolvimento de um sexto sentido. Com o que Torquato verseja: “Pego um jato viajo arrebento / Com o roteiro do sexto sentido”. Sucede-se uma alucinação visual típica em “Faz do morro, pilão de concreto”, em pleno cenário cultural brasileiro, promovida pelos seus mais notórios contraculturalistas: “Tropicália, bananas ao vento”.

Sob tais considerações, o próprio início da canção vincula a eclosão do tropicalismo (“Um poeta desfolha a bandeira / E a manhã tropical se inicia”) com o despertar da consciência psicodélica que a conclusão sugere. Até mesmo o título estabelece uma relação com uma sensação provocada pelo ácido lisérgico: a de que o próprio sujeito e o universo estão derretendo, virando *geléia*. O caráter onírico promovido pela poética do movimento, sugerido por muitos estudiosos do tema, tem origem em outra fonte de fenômenos psíquicos, configurando-se, na verdade, como alucinógeno.

Há de se notar que o grande paradigma para a elaboração do disco-manifesto é a principal obra da estética psicodélica, o elepê *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles. O álbum que carrega inúmeras referências ao despertar da consciência psicodélica, como a sigla de LSD nas iniciais da canção “Lucy in the Sky with Diamonds”, entre tantas outras. Os tropicalistas aproximavam-se ao máximo de todos aqueles ideais, e inseriam outras

²⁷³ Os significados do adjetivo psicodélico segundo o dicionário Aurélio:

1. Relativo a, ou que se caracteriza por alucinações visuais, aumento de percepção e, eventualmente, comportamento parecido com o observado em psicoses.
2. Diz-se de droga que provoque manifestações psicodélicas.
3. Diz-se de decoração, roupas, objetos, etc., de cores muito vivas, e totalmente fora dos padrões costumeiros.

²⁷⁴ O segundo sentido atribuído ao verbo viajar no dicionário Aurélio é o seguinte:

2. Estar sob a influência de droga(s) [v. droga (4)] que causa(m) alucinação ou alucinações.

indicações cifradas sobre substâncias psicodélicas nesse mesmo álbum, como na faixa executada pelo Os Mutantes, “Panis et circensis”, que contém versos sobre maconha (“Mandei plantar / Folhas de sonho / No jardim do Solar”).

Musicalmente, a canção possui uma sonoridade ímpar, pioneiramente mesclando rock com baião. Os Mutantes afirmavam que a precursora dessa forma híbrida seria “I Want to Hold your Hand” (1963), dos Beatles em início de carreira, devido à marcação característica no bumbo. Após os tropicalistas, apenas Raul Seixas, cerca de cinco anos depois, voltaria a promover algo do gênero, em faixas como “Mosca na sopa”. No arranjo orquestral, Rogério Duprat inclui citações musicais — um procedimento de bricolagem idêntico ao de Torquato — sacando trechos de “All the Way”, de Frank Sinatra (que surge textualmente na letra), e de “O Guarany”, de Carlos Gomes. Timbres típicos do rock psicodélico também são sentidos, devido ao uso de órgão *hammond* e guitarras ácidas.

Celso Favaretto afirma que “Geléia geral”

(...) pode ser considerada o interpretante do disco; ela é a matriz que condensa todos os paradigmas redistribuídos na combinatória das outras músicas, da capa e contracapa. Nela 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).²⁷⁵

Enfim, “Geléia geral” é a síntese da tropicália, o composto poético fundamental, cerne do manifesto. Nela se processam todas as condições e expedientes criativos propostos pelo movimento: o caráter antropofágico — deglutindo igualmente diferentes bens culturais —, a paródia satírica — como forma velada de crítica —, o procedimento cafona — justapondo anacronismos e elementos contemporâneos —, a linguagem carnavalesca — elencando imagens caoticamente —, a figuração alegórica — aludindo a uma realidade despedaçada — e a estética psicodélica — uma poética contracultural. Por meio do distanciamento irônico promovido pelo discurso ambíguo, a peça desconstrói a ideologia nacionalista-ufanista pela montagem *ready-made*²⁷⁶ do mundo desenvolvimentista.

Muitos estudiosos do tema já se dedicaram a explicar o uso que os tropicalistas fazem da alegoria²⁷⁷ como instrumento de crítica corrosiva acerca das contradições culturais e

²⁷⁵ FAVARETTO, 2000, p.86.

²⁷⁶ *Ready-made*: expressão criada em 1913 pelo artista francês Marcel Duchamp para designar qualquer objeto manufaturado de consumo popular, tratado como objeto de arte por opção do artista.

²⁷⁷ A alegoria moderna, tal como conceitualizada por Walter Benjamin [em *A origem do drama barroco alemão*], é um modo de representação que, ao contrário do símbolo, resiste a categorias totalizadoras transcendentais. Enquanto a representação simbólica busca capturar tudo no particular e universalizar a cultura

políticas num momento em que questões como modernidade e industrialização foram centrais nos debates. A figuração alegórica refere-se à modernidade como expressão do mundo em declínio, de uma realidade sem liberdade, despedaçada. Como Paulo Andrade já expressou, o tropicalismo exclui qualquer idéia de totalização e de totalidade; daí o caráter subversivo do movimento, ao entender o mundo pelos seus estilhaços e pela descontinuidade²⁷⁸.

Em outro poema/letra de Torquato presente no disco-manifesto, a melancolia irônica, desencantada, alude à ruptura dos jovens com os valores familiares, com a tradição, em busca de liberdade. Seus versos desdenham de um dos ícones mais venerados da sociedade. A canção é “Mamãe, coragem”, parceria com Caetano Veloso, que musicou os versos, e gravada no álbum por Gal Costa. O título remete à *Mãe Coragem e seus filhos* (1914), uma peça do poeta e dramaturgo alemão Bertolt Brecht, famoso por estimular o senso crítico do público ao desvelar os valores ideológicos dos textos. A primeira estrofe é uma novena:

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

O eu lírico expressa que a ruptura e o abandono são uma opção consciente, negando a estabilidade de um meio fechado. A décima seguinte é uma justaposição de duas quintilhas. Na primeira são expostas situações cotidianas que refletem o conforto do lar típico de classe média como uma imposição do poder instituído²⁷⁹, ao aludir que a rotina alienante desvia o foco da problemática suscitada pela ruptura:

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

por meio da transcendência religiosa ou “aurática”, a alegoria, segundo Benjamin, representa uma relação entre arte e história que revela os aspectos fragmentados, residuais e suprimidos da realidade. Para Benjamin, “as alegorias são, no domínio do pensamento, o que as ruínas são no domínio das coisas”. (DUNN, 2007, p.66).

²⁷⁸ ANDRADE, 2002, p.61.

²⁷⁹ A questão do Poder, compreendido como a soma das coações, é abordada pelos teóricos situacionistas: Guy Debord e Raoul Vaneigem. Ver VANEIGEM, Raoul. *A arte de viver para as novas gerações*. São Paulo: Conrad, 2002.

Os corações dos filhos
Seja feliz
Seja feliz

Já na segunda quintilha, Torquato faz uma de suas típicas citações intertextuais. Sacando um fragmento do poema “Ser mãe”, de Coelho Neto²⁸⁰ — dono de um estilo reconhecidamente conservador e antiquado, em certa medida representante daquilo que é tradicional — subverte seu sentido conferindo uma crueldade sarcástica ao verso. Com a despedida, o poeta demonstra querer se distanciar do que os laços familiares representam e — conhecendo a biografia do autor — do provincianismo.

A própria estrutura da letra denota uma corrupção das formas, uma sublevação do ritmo. Enquanto a primeira novena alterna hexassílabos e quadrissílabos (a exceção é um único decassílabo, situado exatamente no meio da estrofe, justamente no verso que expressa ruptura), a segunda estrofe — uma décima — não mantém padrão algum: tetrassílabos, hexassílabos, redondilha menor, redondilha maior, octossílabo e bissílabo se entremeiam. A estrofe seguinte é polimétrica, com 13 versos, exprimindo uma verdadeira necessidade por liberdade formal, afastando totalmente quaisquer convenções.

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

²⁸⁰ Henrique Maximiano Coelho Neto (1864-1934), natural de Caxias, no Maranhão. Abolicionista e republicano, colaborou em quase todos os jornais cariocas de seu tempo e foi figura de proa na boêmia literária da *belle époque*, tendo firmado amizade com escritores como Olavo Bilac, Alberto de Oliveira e Humberto de Campos. Sua obra é de proporções gigantescas, ultrapassando cem volumes, entre romances, contos, crônicas, memórias, conferências, teatro, crítica, poesia e o roteiro do que seria o primeiro filme brasileiro em série, *Os mistérios do Rio de Janeiro*, do qual só foi terminado e lançado o primeiro episódio. É um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, que chegou a indicá-lo, em 1932, para o Prêmio Nobel. Herdeiro do regionalismo romântico, sofreu influências do realismo e do naturalismo, embora suas preocupações estilísticas o caracterizem como parnasiano. Passou a ser desconsiderado após o modernismo, em parte pela sua linguagem rebuscada, exageradamente preocupada com efeitos sonoros, em detrimento da clareza. De seus diversos títulos, se apontam como destaque: *Rei negro* (1914), *Miragem* (1895), *Sertão* (1896), *Inverno em flor* (1897), *O morto* (1898), *A tormenta* (1901), *O turbilhão* (1906), *A esfinge* (1908), *O jardim das oliveiras* (1908), *Banzo* (1913), e os autobiográficos *A capital federal* (1893), *A conquista* (1899), *Mano* (1929) e *Fogo fátuo* (1930).

Mesmo produzindo metáforas de profundo lirismo (como em “Eu tenho um beijo preso na garganta / Eu tenho jeito de quem não se espanta”), o poeta, ser antinatural e antitético, expressa que a rebelião é uma decisão e um direito seu (“Eu quero eu posso eu fiz eu quis”). O tom de crueldade e desdenho já identificado anteriormente é reiterado por certa despreocupação em consolar a figura materna. O que ele sugere são leituras populares, de matizes novelescas, (*Elzira, a morta-virgem* e *O grande industrial*) já identificadas por outros estudiosos como romances de cordel²⁸¹, e que legitimam a cosmovisão interiorana da mãe.

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

Na sétima final a ruptura é justificada como uma escolha que confere felicidade. As opções são assumidas e revelam possibilidades infinitas, como um mundo inteiro que se oferece a ser desbravado, a ser vivido. Relaciona-se, assim, diretamente com a percepção contracultural do *outsider*, ou do *Waldganger*: abandonar as origens, se desterritorializar, optar pelas linhas de fuga, o *drop out hippie*, o “pé na estrada” *beatnik*. A noção de identidade passa a ser percebida como processo, ao estabelecer parâmetro com a experiência do próprio indivíduo, aferrando-se a sua história pessoal, e não aos valores ligados ao físico e ao territorial, que exprimem imobilidade, rigidez, estagnação.

Assim, o som de sirene existente no início da canção, que poderia ser interpretado como um sinal ameaçador à “mamãe”, que precisaria demonstrar “coragem”, revela-se policiamento, tanto por parte dos valores familiares, tradicionais, quanto à vigilância regulamentada do regime, atento ao cidadão que já não pode se arrogar livre.

Apesar de figurar com apenas essas duas letras no disco-manifesto, Torquato é o grande poeta da tropicália. Foi ele o definidor dos princípios filosóficos e dos procedimentos estéticos do movimento, dão debatidos em (como lembra Caetano Veloso) “reuniões noite adentro” pelo grupo. Também, teve a compreensão intuitiva que a obra máxima daquela cruzada artística seria um elepê. E esteve presente na idealização de cada peça do álbum, desde a capa até ordem das canções. Celso Favaretto aponta:

²⁸¹ ANDRADE, 2002, p.65.

O disco é estruturado, musicalmente, como uma polifonia, ou longa suíte; as faixas sucedem-se sem interrupção, com a abertura recapitulada no final. Esta concepção é a de *Sergeant Pepper's*, dos Beatles. Por sua vez, cada música mantém uma relação dialógica com as demais e é estruturada, letra, música, arranjo, como montagem de fragmentos (referências musicais, sonoras, literárias, diálogos, manipulações eletroacústicas etc.). Compostos segundo a linguagem de mistura, cada música e o conjunto levam à metáfora terminal, que alegoriza o Brasil.²⁸²

Na contracapa do álbum, aparece um longo texto de Torquato envolvendo a ficha técnica e o *setlist* de canções. Na verdade, são extratos do roteiro do que deveria ter sido uma série de três programas televisivos tropicalistas. A linguagem é claramente cinematográfica, com descrições de seqüências, planos, cenas, e indicando diálogos que seriam proferidos por cada um dos artistas integrantes do álbum. O documento promove uma espécie de remate final ao produto, caracterizando-o como um todo previamente idealizado e definido.

Por fim, há de se lembrar que *Tropicália ou panis et circensis* converteu-se em sucesso de público e crítica. A proposta e a estética tropicalista se estenderiam ainda pelas obras dos outros integrantes do movimento. O disco lançado por Gilberto Gil em 1968 é outro trabalho totalmente imerso naquela nova sensibilidade, contando inclusive com a participação de vários integrantes do álbum-manifesto: Os Mutantes o acompanham em todas as faixas, Rogério Duprat foi o responsável pelos arranjos e regência, Rogério Duarte fez a capa — em que o músico baiano figura de fardão, exatamente como os Beatles na capa de *Sgt. Pepper's* — e Torquato escreveu duas letras.

“Marginália II”, datada de 1967, já faz uso de praticamente todos os expedientes encontrados em “Geléia geral”. Entretanto, além da sátira crítica, o que se sobressai é o claro desencanto com o momento histórico. A primeira estrofe é uma décima, composta pela justaposição de duas quintilhas, ao que se segue o refrão:

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

²⁸² FAVARETTO, 2000, p. 83-84.

Ou lá

Cada quintilha é formada por uma quadra em redondilha maior seguida de um verso em redondilha menor. Se uma das intenções do tropicalismo era a de compreender as contradições — históricas e culturais — do país subdesenvolvido, a canção expõe a condição marginalizada, seja do Brasil no contexto internacional, seja da sua massa de habitantes em relação ao contexto econômico e cultural. O *ethos* do cristianismo é expresso logo no início (“Eu, brasileiro, confesso / Minha culpa meu degredo”), justificando moralmente a condição subalterna de submissão como uma auto-imposição, em que se aceita o papel de inferioridade. A questão da pobreza e da fome (“Pão seco de cada dia”) é reconhecida como compulsória. O poeta se identifica com o brasileiro e entrega-se ao estado depressivo de abandono que a situação delinea (“Tropical melancolia / Negra solidão: / Aqui é o fim do mundo”).

“Marginália II” possui uma estrutura formal mais regular e tradicional que outras parcerias de Torquato dessa fase. A décima seguinte, que também justapõe duas quintilhas, é isométrica, com todos os versos em redondilha maior:

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

Mais que em qualquer outra composição, é nítida em “Marginália II” a prática tropicalista de justapor imagens e referências literárias de maneira paródica, criticamente subvertendo seu real sentido pela desconstrução de cenários romanticamente ufanistas. Nessa décima, desmancha-se o *pathos* promovido pelas riquezas naturais (“Entre cascatas palmeiras / Araçás e bananeiras”), que passam a ser apenas o cenário do fim do mundo. O verso “Ao canto da juriti” já foi identificado como um extrato da obra de Casimiro de Abreu²⁸³. A cultura popular e a postura de humildade condescendente é referendada na alusão da dependência do Terceiro Mundo, submetendo-se servilmente.

²⁸³ ANDRADE, 2002, p.58.

A décima seguinte volta a ser heterométrica, mantendo a mesma forma da primeira estrofe em que cada quintilha é composta de uma quadra em redondilha maior, arrematada com um verso em redondilha menor:

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

Os extratos intertextuais são da “Canção do exílio” de Gonçalves Dias (“Minha terra tem palmeiras”) e da consagrada marchinha carnavalesca de Braguinha e Alberto Ribeiro (“Oh yes: nós temos banana / Até pra dar, e vender”). O Brasil se converte na terra da fome, do medo e da morte, em que o cidadão comum, além de assumir sua culpa, se submete à pressão social e psicológica daqueles tempos. E se algo chegasse a acontecer no contexto internacional, marcado pela Guerra Fria e pela Guerra do Vietnã, questiona-se: qual será a nova ameaça a que o país deverá se submeter amedrontadamente?

Enfim, “Marginália II” é uma das canções mais críticas dentre as produzidas pelos tropicalistas. A contestação se dá tanto diretamente quanto em nível dos expedientes empregados. Demonstra também que as práticas conjugadas no disco-manifesto já vinham sendo apuradas e esmeradas há mais tempo.

Nas demais músicas em que esteve envolvido, nessa fase específica, podem ser identificados procedimentos poéticos experimentais relacionados com aquela estética. Como, por exemplo, o diálogo com a linguagem cinematográfica nas fanopéicas “Domingou” e “A coisa mais linda que existe”, a exaltação contracultural do anti-herói na inédita “Capitão Lampião”, a subversão das tradições em “Deus vos salve a casa santa”, e a intertextualidade paródica de “Ai de mim, Copacabana”²⁸⁴.

O tropicalismo teria permitido também a Torquato exercitar a sua porção de diretor cinematográfico — uma paixão e desejo que ele carregou a vida inteira. Entretanto, a experiência revelou-se frustrante. Desde janeiro de 1968, vinha trabalhando junto com Capinam e Gil no roteiro de uma série de três programas televisivos que seriam patrocinados

²⁸⁴ Que além de prestar homenagem à famosa crônica “Ai de ti, Copacabana”, de Rubem Alves, saca versos dos Beatles, como “*Você olha nos meus olhos e não vê nada*”.

pela Rhodia e que deveriam ir ao ar pela TV Globo. O primeiro se chamaria “Vida, paixão e banana do tropicalismo”, o segundo “A utopia tropical” e, por fim, “O poder jovem”. Para a direção, convocaram ninguém menos que José Celso Martinez Corrêa, e, além de todos os tropicalistas, haveria incontáveis convidados especiais: Chacrinha, Nelson Rodrigues, travestis, a *miss* Brasil, Vicente Celestino, a banda do Corpo de Bombeiros, a Academia Brasileira de Letras, a escola de samba vencedora do carnaval, turistas americanos, índios, entre outros. Tudo deveria ser um grande espetáculo visual. Fragmentos poéticos e *happenings* permeariam as gravações. Cartazes e faixas com frases extraídas do manifesto antropofágico, slogans nacionalistas e até ditos populares (como “Tupi or not tupi, that’s the question”, “O petróleo é nosso”, “A teoria na prática não dá certo”) fariam parte do cenário. O texto de abertura era quase didático, com o locutor avisando: “O tropicalismo é uma forma antropofágica de relação com a cultura, senhoras e senhores. Devoramos a cultura que nos foi dada para exprimirmos nossos valores...”.

Entretanto, o programa sofreria um grande abalo com a censura dos textos e o afastamento de Zé Celso Martinez por exigência do patrocinador Rhodia. As sessões de gravação seriam suspensas pelo menos quatro vezes até o mês de agosto. “Vida, paixão e banana do tropicalismo” foi finalizado, mas com cortes drásticos no roteiro e no orçamento, convertendo-se em apenas um especial televisivo que foi ao ar²⁸⁵ com o título de “Tropicália ou panis et circensis”. Apesar de Torquato ter assumido a direção do programa, a proposta encontrava-se tão dilacerada que ele próprio recusou-se a proferir algumas falas que havia idealizado, ao concluir que o conceito havia se esfacelado. A intenção do poeta era fazer do evento o decreto de morte do tropicalismo, colocando um fim ao movimento: “ele vai se autodestruir antes que algum mal lhe aconteça”.

Aos poucos, por motivos ainda hoje desconhecidos, Torquato iria se afastar dos colegas tropicalistas. A cisão seria lenta e gradual, tornando-se mais severa a partir de episódios depressivos que culminaram na primeira tentativa de suicídio do poeta. Tom Zé interpreta que a falta de perícia vocal obscurecia as possibilidades para o piauiense:

Não cantar apagava a visualidade de Torquato, na fase em que se instaurava com mais força o cantor-imagem: seu silêncio vocal retirava-o dos registros de comportamento e performances que caracterizaram o Tropicalismo. Esse apagamento de Torquato é uma das possíveis raízes fundadoras para a maneira como ele saiu da vida.²⁸⁶

²⁸⁵ A exibição se deu no dia 27 de setembro de 1968, pela TV Globo, tendo sido gravada ao vivo na gafeira Som de Cristal.

²⁸⁶ ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003. p.116.

Em outubro, quando o programa semanal de TV *Divino, maravilhoso* — comandado por Caetano e Gil — estreou na TV Tupi, Torquato já não integrava mais a célula musical do movimento. Aproximara-se de outras figuras fundamentais, como Rogério Duarte e Hélio Oiticica, com quem viajaria para a Europa antes do final daquele ano.

A pedido do cineasta Ivan Cardoso, o poeta produziu o que veio a ser seu último documento tropicalista. “Torquatália III” é o manifesto derradeiro. Foi publicado como artigo em um jornal estudantil²⁸⁷ e apresenta um balanço do movimento, relacionando-o com o período histórico e usando elementos textuais daquela estética, associa-se ao ideário da contracultura e decreta o fim daquela cruzada. Rompia-se, aí, o relacionamento entre o poeta Torquato Neto e a tropicália:

(...)

4 - na geléia geral brasileira, a repressão é um fenômeno muito mais amplo do que geralmente se vê. (...) é preciso virar a mesa.

(...) por detrás dos vidros e do vídeo somos vistos e julgados. tropicalia/marginália. mas você não vê que o buraco fica mais embaixo e por isso estamos aí, bicho. a tropicália é a medida mais justa do possível, no coração surrealista do Brasil. (...)

6 - escolho a tropicália porque não é liberal, mas libertina. a antifórmula superabrangente. o tropicalismo está morto, viva a tropicália. todas as propostas serão aceitas, menos as conformistas (seja marginal). todos os papos, menos os repressivos (seja herói). e a voz do outro Brasil canta para você.

(...) e não me vista de bom moço, porque o mundo é muito novo em latino América.

A posteridade tratou de apontar a tropicália como um dos maiores feitos na carreira do poeta. Sua arte e argüição intelectual significam a essência artística e síntese poética do movimento, ajudando a caracterizá-lo como a vanguarda mais influente e expressiva surgida no Brasil na segunda metade do século XX. Em sua trajetória, representa não só o alcance de uma maturidade e inovação estética a ponto de convertê-lo em vulto histórico, mas, principalmente, denota a conformação paradigmática do *ethos* libertário e contracultural que vai converter-se no símbolo de sua natureza artística.

2 – “O poeta é a mãe das artes & das manhas em geral”

As regras e os modelos destroem o gênio e a arte.
— William Hazlitt

²⁸⁷ No periódico *O estudo*, jornal do Colégio São Fernando.

Acredite na poesia e viva. E viva ela. Morra por ela se você se liga, mas, por favor, não traia. O poeta que trai sua poesia é um infeliz completo e morto. Resista, criatura.

— Torquato Neto

Já foi declarada a dificuldade de se encontrar gêneros literários “puros” na obra de Torquato Neto²⁸⁸. Na sua produção, são tênues os limites entre os estilos diversos e, muitas vezes, torna-se complicado separar o que seria poesia — pela sua concepção mais tradicional — de letra de música, de texto em prosa — jornalístico ou artístico —, ou mesmo de experimentos de linguagem.

Dentre as teorias literárias, foi o formalismo russo que reintroduziu, no século XX, a idéia de gênero como um fenômeno dinâmico, em incessante mudança, caracterizando a literatura como uma constante função histórica. Mikhail Bakhtin demonstrou como os gêneros apresentariam mudanças, em sintonia com o sistema literário, a conjuntura social e os valores de cada cultura.²⁸⁹

A palavra poesia (do grego *poiesis*, de *poien*) teve desde o início um significado muito amplo de “criação”, no sentido imaginativo, ou de “arte”²⁹⁰. Para Torquato, um artista dotado daquilo que Décio Pignatari chamou de “nova sensibilidade dos não-especializados”, a poesia era entendida como um gênero de escrita e criatividade que, via linguagem, se estendia às mais diversas artes. Uma essência que se manifestava em formas mutantes, através de uma produção extremamente errática e irregular.

Torquato não deixou livros. Seus únicos construtos deliberadamente conclusos são as letras de canções — e apenas as registradas quando ainda em vida —, o disco-manifesto tropicalista e os experimentos de linguagem fotografados e veiculados — esses sim, postumamente — na edição única da revista *Navilouca*. E nada mais, ao menos segundo a concepção de que sua obra se comporia exclusivamente daquelas execuções autorizadas por ele em vida a se transformar em produtos de consumo pela indústria cultural. Desconsiderar-se-ia também a produção jornalística, pois, tradicionalmente, é algo visto como “não-literário”. Todo o restante, que se encontra disponível ao grande público, nada mais são do que fragmentos dispersos. Poucos se revelam, a priori, como indiscutivelmente acabados.

Sabe-se que o poeta chegou a idealizar, e começar a escrever, pelo menos dois livros. O primeiro seria composto de uma série de poemas longos, em que ele vinha trabalhando

²⁸⁸ PIRES, Paulo Roberto. *A poesia é a mãe das artes & das manhas em geral*. In: NETO, Torquato. *Torquatália: do lado de dentro*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p.153.

²⁸⁹ SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 2005. p.17-18.

²⁹⁰ MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1981. p.12.

desde meados da adolescência até aproximadamente os vinte anos. O título da obra deveria ser *O fato e a coisa* — algumas versões encontradas apresentam o nome de *A explicação do fato* — e se constituía de dois segmentos: o primeiro em três partes (designadas apenas como “I”, “II” e “III”) e o segundo que incluía “Poema do aviso final: panorama visto da ponte”, “Bilhetinho sem maiores conseqüências”, e “Um cidadão comum”. O livro nunca foi lançado, e supõe-se que esteja inconcluso, apesar de alguns textos (talvez versões, não se sabe) terem sido publicados postumamente na revista *Pulsar*²⁹¹ e com a biografia do poeta²⁹². Alguns extratos desses textos também aparecem transcritos, e analisados, na obra do historiador Edwar de Alencar Castelo Branco²⁹³. O segundo livro começou a ser produzido por volta de 1971, programado para ser o quarto título da coleção *Na corda bamba*²⁹⁴ e, segundo entrevistas com o poeta, seria chamado de *Pezinho pra dentro, pezinho pra fora*. Também não foi terminado, e os trechos produzidos acabaram destruídos pelo próprio Torquato quando, no mês que antecedeu seu suicídio (outubro de 1972), ele queimou uma enorme quantidade de papéis, que incluíam anotações, poemas e vários textos desconhecidos (sua esposa, Ana, conseguiu salvar apenas uma pequena parte desse material).

Entretanto, por ser um autor que, como já se demonstrou, estava inserido numa tradição romântica que concebia como indissociável a relação existente entre arte e vida, sua escritura era um constante ato literário. Não fazia do processo criativo uma ação mecânica, burocrática, com hora e lugar para ser manifestada, como um produto intelectual de gabinete. Sempre que se expressava textualmente, cogitava códigos e imprimia um conteúdo emocional ao manuscrito, carregando sua linguagem de significado anímico profundo. Por isso, examinar criticamente sua obra, em grande parte, é justamente analisar e interpretar textos dispersos, escritos íntimos oriundos de cadernos, diários, correspondências.

Não se trata de mera opção por conta das conseqüências. Em vida, ele próprio já havia manifestado, inclusive em uma carta a Hélio Oiticica²⁹⁵, que pretendia reunir seus escritos num livro que batizaria como *Do lado de dentro*. Ao se agrupar o material para os volumes póstumos — as duas edições de *O últimos dias de Paupéria*²⁹⁶ e os dois volumes de *Torquatália* — bastava se levar em conta, como o próprio organizador da obra completa

²⁹¹ *Pulsar*: revista de cultura. Teresina, Piauí, Ano I, nº 2, julho/dezembro de 1998.

²⁹² VAZ, 2005, 47-50.

²⁹³ BRANCO, 2005, p.158-163, 166-67.

²⁹⁴ As demais obras que constituíam essa coleção de orientação contracultural eram por *Me segura que vou dar um troço*, de Waly Salomão, *Fragmentos de sabonete*, de Jorge Mautner, e um livro de Antônio Bivar.

²⁹⁵ Correspondência datada de 21 de dezembro de 1971, e publicada em NETO, 2004, p.266-268.

²⁹⁶ Organizadas pela viúva Ana Maria Duarte e pelo amigo e poeta Waly Salomão. A primeira, de 1973, com 116 páginas, e a segunda, de 1982, com aproximadamente quinhentas páginas.

expressou, “dicas preciosas que sempre estiveram ali, pedindo para serem ouvidas nos próprios textos de Torquato”²⁹⁷.

O caráter assistemático, a metamorfose estilística, a ruptura das formas, a subversão de regras e o rompimento com as tradições, são características que levam, através da diversidade, as concepções estéticas do poeta até limites estruturais que beiram o caótico. Como bem definiu o poeta Tristan Tzara, “criar é divino, reproduzir é humano”. Com a máxima, o fundador do dadaísmo denotava que a liberdade conduzia à métodos anárquicos, irracionais aos padrões conservadores. Daí o fato de certos procedimentos serem tidos como experimentais. Como expressado por Décio Pignatari, a arte experimental só é criativa na medida mesma em que abala, total ou parcialmente, todo o sistema prévio²⁹⁸. São as realizações radicais que redimensionam toda a literatura.

A arte, no período em que Torquato Neto forjou suas concepções vanguardistas, deveria ser libertária em absolutamente todos os níveis. Não só em seu conteúdo e temática, mas também em suas práticas e procedimentos. É dessa associação indissolúvel, no âmbito da forma interior, que resulta a profunda integridade da poética contracultural conjugada pelo escritor. Nos expedientes que emprega, a forma se manifesta como o conteúdo aparecendo, e o conteúdo como a forma significando.

Em diversos poemas, Torquato revelava uma clara influência do concretismo. Ou seja, se vale de práticas em que se aplicam eventos construtivistas, de desmonte do verso tradicional e incorporação de elementos de visualidade (como recursos tipológicos, de pontuação e sinais gráficos) e organização espacial no corpo estrutural do poema. Expedientes dessa natureza podem ser detectados em inúmeros textos que produziu, mas foram levados às últimas conseqüências em “A matéria O material (3 estudos de som, para ritmo)”. A peça é composta por três segmentos em que o artista provoca uma implosão da linguagem, e dos estilhaços promove experimentos de teor semiótico.

I

arco
artefato
vivo
auriverde
sirv
o
a

²⁹⁷ NETO, 2004, p.8.

²⁹⁸ PIGNATARI, Décio. *Vanguarda como Antiliteratura*. In: PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. Cotia: Ateliê, 2004. p.122.

fé
(ri?)
da fa
da, moça
in
feliz

2

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

—

: vivo (a) o –
crefoto
cr&ivo &
nãoo/o
qui-Z
a o
rc
o
auriver...
te eu
sir
v.o.
\$ a raia-raiz
\$ a raia-raiz

3

a o
rc
o
arte fa-
liz & vi-v.o.
:
auriv/ver
te,
rai
Z

O modo como a composição explora os espaços em branco da página não é a única característica mallarmaica do texto. Ele foi escrito em Paris, em 1969, de onde o poeta remetia cartas para o cunhado Hélio, no Brasil, avisando que vinha “escrevendo poemas esquisitíssimos”. A idéia da materialidade está prevista no próprio título, denotando que se trata de uma linguagem em que a matéria da poesia está contida no material poético, as palavras. Ainda que composto de uma variedade de fragmentos, tal manifestação de engenharia lírica baseia-se numa concepção de estrutura que, como demonstra Augusto de

Campos, tem em vista uma entidade medularmente definida pelo princípio gestaltiano de que o todo é mais que a soma das partes, ou de que o todo é algo qualitativamente diverso de cada componente, jamais podendo ser compreendido como um mero fenômeno aditivo²⁹⁹.

A configuração dos versos remete a um modelo antidiscursivo, ressaltado pelos fragmentos compactos e elípticos, pelas suspensões de leituras (indicadas pelos parênteses), pelo uso de recursos gráficos e pela plurissignificação semântica do todo. Trata-se de uma linguagem que não se esgota no sentido, mas que se expressa pela própria forma. Mesmo com toda fraturação sintática, diversas leituras podem ser sugeridas, ainda que a construção formal rompa com as regras tradicionais de tal maneira que a decifração se torna diferenciada, multiplicando as possibilidades interpretativas.

O “artefato” poético se revela “vivo”, compõem-se tanto de “arte” quanto de “fato”, enquanto acontecimento, feitura. O caminho entre essa ação e o produto artístico se compõe num “arco”, ligando ambos. Assim, os expedientes empregados para a elaboração do “artefato” podem ser dispostos de maneiras diversas, com intensidades diferenciadas. A curvatura do “arco” determinaria como o “fato” afeta a “arte”, e a composição final do “artefato”.

Também, há a idéia de que o “artefato” está “vivo”, por ser ramificado e possuir uma “raiz” (presente no final do segundo e do terceiro bloco), então, se fazendo “auriverde”. As próprias partículas representariam germes de linguagem verbivocovisual, que dão origem a palavras e formas poéticas. Até mesmo num poema como esse, Torquato manifesta a concepção da relação entre arte e vida.

Outras composições possíveis levam a montagens como “a fé ri da fada”, numa alusão a uma criatura mitológica, um símbolo pagão que corresponde à personificação do elemento ar. Para a “fé”, católica, tal ser pagão é algo inadmissível, sua suposição é algo digno de riso, escárnio, daí os fragmentos que se sucedem à “fada” denotarem “moça infeliz”. Ou mesmo, se a fé se relaciona com a tradição, versos em estilos tradicionais se compõem em linhas constantes, retas, inteiras, marcando um traço horizontal na página. Mas no poema, os fragmentos bailam como que soltos pelo ar, como fadas. Daí os adeptos das concepções poéticas mais conservadoras desdenharem de manifestações experimentais como essa. E atacando-a, provocam uma “ferida” que faz da “fada” uma “moça infeliz”. Uma alusão ao modo como um paradigma tão revolucionário como esse, de matizes mallarmaicas, composto pela justaposição de fragmentos, é recebido no meio conservador.

²⁹⁹ CAMPOS, Augusto de. *Poesia, estrutura*. In: CAMPOS, A. PIGNATARI, D. CAMPOS, H. (org). *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

Ainda que “A matéria O material” seja o poema em que Torquato tenha se dedicado com mais afinco a uma experiência poética fundada em características oriundas do concretismo, em outros trabalhos ele também fez uso de práticas semelhantes. É o caso de “rio- : : - +”, de onde foram extraídas as passagens a seguir:

se
o meudin
heiro venc
e
e
amargoret-te
a curvacurvili
nea
emSÃO p a u l o
poddredredredrederdssaz

(...)

torqua I to neto-71-1-nove

student
ário, alçapão, cala
bo
u
ço
(...)

As elipses se revelam desconcertantes e a montagem caótica. A justaposição onomatopaica de palavras e junções ilógicas, que obscurecem a forma e a compreensão à luz da sintaxe, levam o leitor a extrair do emaranhado de sons e signos, com certo esforço, mensagens como as sugeridas pelo crítico Paulo Andrade³⁰⁰: “podres poderes” (de “poddredredredrederdssaz”) e “amar amargo” ou “amargo-te” (de “amargoret-te”). Algumas disposições imitam o significado dos termos, como na formação em que a palavra seguinte à “alçapão” indica o espaço físico que representa e tem suas sílabas grafadas em queda (“cala/bo/u/ço”). Mesmo a assinatura e data ganham grafias cifradas, com o poeta redigindo o seu apelido (“torqua”, um braquigrama do seu nome) seguido do pronome “eu” em inglês (“I”) antes de concluir o nome. A composição como um todo revela uma forte influência de e. e. cummings³⁰¹, uma referência para Torquato, leitor da tradução feita pelos concretistas desse poeta anárquico.

³⁰⁰ ANDRADE, 2002, p.132.

³⁰¹ A estética do poeta-inventor Edward Estlin Cummings (1894-1962) consiste em libertar os vocábulos de sua grafia, pondo em evidência seus elementos formais, visuais e fonéticos para melhor acionar sua dinâmica. Para ele, o elemento fundamental é a letra, pois a sílaba já seria um material complexo.

Ao promover essas pesquisas de linguagem, além de se aproximar de técnicas vanguardistas, o poeta vai desenvolvendo um estilo peculiar, maldito, que se converte numa marca particular, um caminho sinuoso, por vezes oblíquo e errático. Todo esse experimentalismo vai se entremear a outros textos, um pouco mais tradicionais, em que maliciosamente explora sensações desconcertantes ao produzir imagens que procuram expor aquilo que está além do representável, rompendo limites entre texto e contexto, entre discursos. Características indiscutíveis da arte pós-moderna.

Um poema exemplar desse paradigma na arte torquateana é “arena a: festivaia — gb”. No próprio título o autor emprega técnicas que trabalham artesanalmente a obra lingüística, como a aglutinação vocabular entre festival e vaia. Não por acaso, o poema suscita imagens que remetem ao período agitado dos grandes festivais e da eclosão tropicalista. Os eventos, que deveriam ser festivos, convertiam-se em verdadeiras arenas de batalha, com o público agredindo moralmente — e às vezes fisicamente — os protagonistas dos espetáculos artísticos que não aprovavam. Entretanto, ao conjugar expedientes de vanguarda, o tropicalismo promovia uma ambigüidade em que, muitas vezes, desconcertava a platéia, como sintetiza Celso Favaretto:

(...) pela primeira vez, apresentar uma canção tornava-se insuficiente para avaliá-la, exigindo-se explicações para compreender sua complexidade. Impunha-se, para crítica e público, a reformulação da sensibilidade.

Ao se valer de práticas realmente revolucionárias — sobretudo no contexto em questão —, os tropicalistas traziam esse mesmo público, insurreto, para o centro do espetáculo, forçando uma participação diferenciada. O que se confrontava não eram apenas as concepções artísticas, mas existenciais dos indivíduos. É sobre tudo isso que trata “arena a: festivaia — gb”. A peça é como uma opereta, composta de quatro atos, sendo precedida de um breve intróito.

introdução ad libitum
para coral misto fotogênico

vocês não tem outro rosto
vocês conhecem
o melhor caminho do poço
(lusco/reembolso
fosco = total: O
alegre animal circunda)
vocês não têm outros dedos
vocês inventam *beira-mar*

sim
os grandes bailes do medo
(segre do gam o morcego
& escovam os dentes
da bunda)

O tom satírico, a ironia fina e o *nonsense* (não por acaso, definido como “contra-senso”³⁰² em português) são expedientes empregados de maneira crítica. Trata-se de uma grande demonstração de ojeriza, por parte do poeta, em relação à sociedade, ao público, aos detentores do poder (leia-se, o regime militar), aos valores estabelecidos. É o que pode ser interpretado de um verso como “você não tem outro rosto”, e por isso ele se comporia por um “coral misto fotogênico”. É toda uma multidão, com seus inúmeros indivíduos, mas com uma mesma feição. Costumes que possuem as mesmas origens, as mesmas formatações, engessadas, que são apontados de maneira ácida pelo autor.

Esse público conhece “o melhor caminho do poço”, a arena na qual se dá o combate por meio da arte. Como um animal, circunda-o esperando um reembolso, algo que pode ser sacado dali. Mas é lusco (estrábico, cego), fosco (covarde, fraco, mas principalmente, sem brilho), desprovido de uma mentalidade artística. Esse poço, que simboliza o palco — seja ele qual for, podendo até mesmo ser uma página — em que o artista desvela sua arte, é figurado ainda no “O” ao qual se segue, elípticamente, a ronda que os animais promovem.

A incapacidade que esse público tem de apreender a genialidade artística é expressa em “você não tem outros dedos”, que também denota a incapacidade de crítica, ao apontar com os mesmos “dedos” de sempre, de maneira acusadora, “defeitos” que provêm sempre da mesma mentalidade retrógrada, conservadora, ultrapassada. E é essa mesma sociedade que inventa “sim/os grandes bailes do medo”. Aí, o poeta se refere não apenas ao jogo dialético relativo ao espetáculo artístico, ao regime político, mas ao

(...) papel mais saliente da ideologia [que] é o de *crystalizar as divisões da sociedade*, fazendo-as passar por naturais; depois, encobrir, pela escola e pela propaganda, o caráter opressivo das barreiras; por último, justificá-las sob nomes vinculantes como Progresso, Ordem Nação, Desenvolvimento, Segurança, Planificação e até mesmo (por que não?) Revolução.³⁰³

É a tarefa que lhe cabe. Afinal, a poesia resiste à falsa ordem. Resiste ao contínuo “harmonioso” pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo

³⁰² Sobre o *nonsense*, o contra-senso, e suas aplicações artísticas na literatura, ver CARROLL, Lewis. *Alice*: edição comentada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

³⁰³ BOSI, 2000, p.168.

harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia. Quer refazendo zonas sagradas que o sistema profana; quer desfazendo o sentido do presente em nome de uma liberação futura, o ser da poesia contradiz o ser dos discursos correntes.³⁰⁴

Após a introdução, onde se apresentam os “adversários”, os lados antagônicos, se segue a primeiro ato da opereta:

I			
solista com guitarra e luvas			
eu sou	terrível		
	tível		
eu sou	horrível		
	ao nível	sim	
eu sou	incrível	&	
	cravo!	e-eu	
sou	o fim da picada		
	(alô, moçada)		
do outro lado da corda			
qualquer platéia me agrada			

Aí, o poeta se apresenta como ele é, ser antitético, antinatural, cuja função é justamente a de abalar o sistema que se configura opressor. Não por acaso, na imagem que constrói de si nos versos, ele porta uma guitarra, um instrumento elétrico símbolo do rock’n’roll e do espírito de revolta daqueles tempos, produtor de uma sonoridade agressiva. Entretanto, é um solista com “luvas”, algo que impossibilita que ele toque. Trata-se de uma indicação velada, pois Torquato se refere à sua arte, à poesia. Ela incorpora todo o ideário e as formas oriundas da contracultura, cuja manifestação encontra no rock seu veículo ideal.

A elaboração espacial do poema, na página, divide os primeiros versos em dois blocos. De um lado, o esquerdo, situa-se o artista, expresso por “eu sou/eu sou/eu sou/sou”. Do outro lado, o direito, adjetivações como “terrível”, “horrível”, “incrível”. O último verso confere um significado para a formatação peculiar: “do outro lado da corda/qualquer platéia me agrada”. Pode-se inferir que o bloco disposto à direita expressa as opiniões do público, sendo que parte dele, a maioria, considera o artista terrível, horrível, enquanto outra parcela reduzida o aprova, o considera incrível. Se expressa aí a distinção entre a verdadeira natureza do poeta e a imagem que a sociedade lhe impõem, simbolizada pelos dois blocos. Entre ser e ver e o modo como a consciência e a faculdade cognoscente, o eu-social e o eu-odioso estocam impressões no eu-profundo.

³⁰⁴ Ibidem. p.169.

O ato seguinte é o mais longo dos quatro, e um dos mais significativos: “ária para letrista”. Como o próprio título sugere, um canto para uma só voz, para um poeta-letrista, função que Torquato desempenhou no tropicalismo, e que fornece sugestões do modo como ele próprio se sentia em relação ao movimento.

II

ária para letrista

braço de ouro beijo na garganta (meu
coração sentimental se espanta
&
minha mansão é vossa &
a canção &) A VOSSA
bolsa — boa moça — grita
as armas dos braços condecorados
sim
os braços e os braços silenciados (segredo
gar &): sim
estamos todos ao redor da mesa
o mesmo cano cerrado
paco
& a moringa
SIM
os braços e os braços silenciados (como
2 quadradões?): estamos todos ao redor da mesa
(os segredos dantes,
 os secretos dentes,
 meu amor)
mesotombados ao redor da mesma
— “ como 2 quadradões ” —
mesa
que *ainda*
mescla
e a paga? o que
(mesa) MH
erdamos///

O primeiro verso saca fragmentos da terceira estrofe de “Mamãe, coragem”, canção do disco-manifesto cuja letra é de Torquato. Eis o trecho:

Eu tenho um beijo preso na garganta
Eu tenho jeito de quem não se espanta
(Braço de ouro vale dez milhões)
Eu tenho corações fora do peito

Se na música ele transparecia não se sensibilizar, não se surpreender, na ária o poeta confessa que, no íntimo, é sim afligido. O enigmático verso sobre o “Braço de ouro”, que em *Mamãe, coragem* não passa de uma manifestação *nonsense*, aqui ganha sentido poético. Ao se referir a um membro que, costumeiramente, deveria ser uma expressão de força, capacidade, a

interpretação sugere que o braço é especial por ser através do seu movimento que as peças, ricas em sentimento (como “beijos” — nós — “presos na garganta”), são produzidas, são escritas. Nos versos seguintes, o letrista, humilde e generoso — mas também destituído de talento para concluir a obra sozinho —, oferta seu lar e sua canção aos parceiros.

O relacionamento entre a ária e o tropicalismo vão se mostrando em outras características do poema, que retoma procedimentos estéticos empregados pelo movimento: o caráter antropofágico, as referências intertextuais e a figuração alegórica. O crítico Paulo Andrade encontrou extratos de *Os lusíadas*, que foram interpretados como uma insinuação alusiva aos militares³⁰⁵. Porém, o verso parece carregar ainda outras mensagens “silencifradas”.

O poema trata justamente da condição marginalizada em que o poeta se encontra em função dos desígnios de sua arte, de suas armas. Repetidos versos fazem referência a pessoas estarem em volta de uma mesa (na “mansão” — lar do poeta — referendada na quarta linha) onde há uma moringa e, em seguida, os indivíduos estariam “mesotombados”. Possivelmente, Torquato esteja se referindo, ao próprio alcoolismo. Na mesa há também uma falsa pilha de dinheiro, indicada pela locução “paco”³⁰⁶. E é aí que se dá o “segredo” “silencifrado”, em que os brazas e os brazões seriam silenciados, ou marginalizados, afastados (“segredo/gar”). No encontro que se deu em volta da mesa seria paga uma dívida de jogo (“mesa/que ainda/mescla/e a paga?”), que apagaria, excluiria alguma coisa. Vale lembrar que tantos Os Brasas, quanto Os Brasões eram conjuntos de rock que, assim como Os Mutantes, acompanhavam artistas tropicalistas na época³⁰⁷. Ao término da ária, o poeta manifesta um “o que/MH/erdamos”.

Não é tarefa fácil compreender esse sutil jogo de significados velados. Uma interpretação possível se faz no sentido de que ambos, letristas e grupos de rock, foram elementos fundamentais para a constituição da estética do tropicalismo, bem como da carreira de artistas que vieram a se converter em ícones da música popular brasileira (nomes como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé). Porém, sua importância é relegada a um segundo

³⁰⁵ Se Camões se refere aos “barões assinalados”, numa alusão aos barões marcados com o *signal* da cruz de Cristo (para o autor português, a disseminação da religião justificava o imperialismo e a colonização de outros povos), o poeta tropicalista, num ato antropofágico, reescreve “brazões condecorados” aludindo aos militares, normalmente condecorados com medalhas por suas ações em favor da pátria. (ANDRADE, 2002, p.127).

³⁰⁶ Brasileirismo que indica pacote de papéis velhos que simulam papel-moeda, geralmente cobertos por uma nota verdadeira, e usados por vigaristas ao passarem o conto-do-vigário.

³⁰⁷ Os gaúchos d’Os Brasas haviam tocado com Ronnie Von no seu disco tropicalista — cujas orquestrações ficaram ao cargo de Damiano Cozzela, maestro colega de Rogério Duprat —, uma raríssimo elepê, nunca relançado em formato digital, e que acabou virando objeto *cult*. Já Os Brasões foram um dos conjuntos que acompanharam o músico Tom Zé, tocando inclusive nos sucessos *São, São Paulo* e *Namorinho de Portão*, presentes em seu álbum tropicalista de estréia, de 1968.

plano, acabaram marginalizados e descartados. Foram comprados e usados, pela necessidade de sua arte. Enquanto outros colhem os frutos conquistados, por um trabalho coletivo, eles se afastam, isolados, o que indica também a elipse promovida sobre o que teriam herdado, e de como não fora um jogo satisfatório para ambas as partes (“merdamos”).

O ato III é semelhante ao I, com algumas modificações:

III
solista com alaúde e fogo

eu sou	terrível	desa
	pareço	
eu sou	horrível não compro:	
	mato	
eu sou incrível?		cravina &
	greta	
	EU	
sou	o	
	FIM	
da picada —		

A guitarra elétrica do poema I se converte numa metáfora de grande expressão poética pela imagem “alaúde e fogo”. A fragmentação que promove a desarticulação da palavra “desapareço” garante uma multiplicidade de leituras: “sou terrível/pareço horrível”, “sou terrível/desapareço”. Ao que o poeta, confuso, questiona a própria singularidade (“eu sou incrível?”) e expressa duas imagens de teor ambíguo: “cravina & greta”. A primeira possui duas definições: tanto a de uma pequena flor (um cravo), quanto também é uma variação para carabina, arma de fogo, que se associa diretamente com a característica do alaúde, a explosiva arma artística do primeiro verso. Já “greta” reforça o caráter de marginalidade, de viver pelas brechas, nas fissuras existentes na sociedade e no sistema. Nos últimos versos, canta o caráter fundamental de sua arte como sustentáculo ideológico e alicerce artístico (EU/sou o/FIM). A última linha apresenta um sinal tipográfico de negativo (“—”) ao lado do verso “da picada”, sugerindo sua exclusão da leitura.

Na parte final, a ruptura para com as estruturas é expressa abertamente, como uma opção pelo enfrentamento, pela oposição, que vai se configurar tanto na radicalização e no desmantelamento lingüístico quanto nas idéias sugeridas.

IV
solo femenino casto/profissional

desafinar o coro dos contentes
desde o final
despentear todos os dentes

desafinar
desparamar principalmente os dentes
pen / DURADOS
afferrollharr o corpo do indecente
sim
& afe / rir
arrebentar a folha na semente
a FERRO olhar &
&
arrebentar
principalmente o deste
 (AMOR)
 o dente
 MAL
sangrado, sim & sim —

O poeta tem consciência do quanto destoa do todo, mostrando que pretende “desafinar o coro dos contentes”, dos enquadrados e conformados, “desde o final”, sem ressentimentos ou arrependimentos posteriores. É uma afirmação absoluta em que assume seus ideais e certifica sua postura. O “despentear todos os dentes” revela como sua arte transforma os sorrisos dos contentes, convertendo-os em dentes escancarados, expressões raivosas, ante o tom “desafinado” de seu cântico de guerra. O poeta sabe também que o resultado de sua atitude insurrecional provoca olhares e reações de reprovação (“a FERRO olhar”), tanto entre o meio social quanto nos detentores do poder. Os caracteres diferenciados, em caixa alta, sugerem interpretações como “dedurados” em “dentes/pen/DURADOS”, numa clara alusão ao contexto político pós-68. O que acarreta o desencadeamento de forças opressivas para “afferrollharr o corpo do indecente” artista. Já o “gemido da criatura opressa” não se cala por infinda que seja a espera da liberação. É porque esse gemido é também protesto, altera-se, muda de tom e de timbres, vira grito rouco, desafio, duro afrontamento, até achar os ritmos da poesia utópica³⁰⁸.

O festival de vaías sugerido pelo título do poema é um evento de mão dupla: do público, o coro dos contentes para o artista, que do interior da arena da festivaia também vaia de volta, exteriorizando sua insatisfação e negação aos valores que as circunstâncias lhe impõem. Enfim, é um texto marcante, no qual Torquato conjuga muito de suas práticas e sentimentos, constituindo-se em uma enorme vaia ao sistema.

É sintomático que o período de sua maior radicalização poética tenha se dado a partir de 1969. Até então, a fase tropicalista representa a porção mais popular e próxima do *mainstream* dentre toda sua obra. Deixando o país no final de 1968 — escapando do período de maior agravamento da repressão empreendida pela ditadura militar — para uma temporada

³⁰⁸ BOSI, 2000, p.207.

de um ano em Londres e Paris —, ele vai envolver-se de uma maneira muito mais direta com o espírito da contracultura. A adoção de práticas vanguardistas tidas como antiliterárias deve-se também à compreensão dinâmica que ele vai adquirir sobre a linguagem, fruto de sua própria vivência no exterior do país. Daí suas constantes experiências, praticando fórmulas comunicativas inovadoras.

O profundo senso de ser um indivíduo desterritorializado, que só se revela crescente na produção de Torquato, acaba resultando no estilhaçamento identitário que pode ser notado em diversos poemas, tanto pelo conteúdo anímico expressado quanto pelas práticas empregadas. Algo sensível em versos como o desse fragmento, extraído de um poema sem título, escrito em Paris:

quero me sentar
do lado de lá do sena: mas
que lado ainda é este? mas
&
o sena? não é a vida que
EEEEUUU pensei ter encontrado?
quero me sentir
do lado de lá do sena: mas
aonde o salto? qual salto?

Debatendo-se por liberdade, optando constantemente por linhas de fuga, o poeta encontra-se em permanente trânsito, errante, recusando-se a estagnar e cristalizar uma condição estática, que delimite e aprisione sua vida. A consequência dessa recusa por padrões, dessa busca por autonomia, resulta num caos interno, uma desagregação da personalidade e um profundo sentimento de despedaçamento, próprio da modernidade. A profunda vertigem é provocada pela aguda consciência do relativismo de todas as coisas, de que absolutamente tudo está em constante transformação, inclusive o próprio sujeito. O que culmina no sentimento de não ser apenas um, mas uma multiplicação da individualidade, por mais antagônica que tal afirmação possa ser. Daí a poética de Torquato se constituir em uma escritura fragmentária, elíptica, oscilante.

Como explicita Carlos Felipe Moisés³⁰⁹, na poesia moderna, antes de se interessar pelas coisas, o poeta se interessa pela sua condição de poeta, pois é essa condição que lhe propiciará o autoconhecimento. Torquato expressa tal consciência em um poema sem título:

o poeta nasce feito
assim como dois mais dois;

³⁰⁹ MOISÉS, 1996, p.25.

se por aqui me deleito
é por questão de depois

Além de manifestar a condição de poeta como algo inerente ao próprio ser, assumindo tal persona, revela ainda que seu fazer artístico possui relação com o devir. Uma concepção que, para os modernos, vincula-se a região do inesperado: o futuro. O que, aliás, é um dos fulcros de toda a poesia utópica: o eixo presente-futuro com a sua vigorosa e concreta antinomia, pela qual o presente é o cenário da maldição, objeto de escarmento, e o futuro é antecipado pelo sentimento como o reino da justiça e da liberdade³¹⁰.

Os dois versos iniciais formam uma célula poética que Torquato vai reiterar em vários textos. Um procedimento que também se revela constante em sua poética (como inclusive já fora demonstrado em “arena a: festivaia — gb”): a repetição de fragmentos como estilhaços literários, máximas que são multiplicadas e, mesmo pela descontinuidade, se revelam detentoras de um saber auroral que ele insiste em repetir.

O mesmo poema carrega ainda os seguintes versos:

(...)
mas é com quem mais se ama
que a gente mais se depara

ou seja:

quarenta e sete quilates
sessenta e nove tragadas
vinte e sete sonhos, noites
calmas, desperdiçadas.

saiba, ronaldo, acontece
uma vez em qualquer vida:
as teias que a gente tece
abrem sempre uma ferida

no canto esquerdo do riso?
No lado torto da gente?
talvez.
o que mais forte preciso
não sei sequer se é urgente.

nem sei se eu sou o caso
que mais mereço entender —
de qualquer forma, o A-caso
me deixa tonto.
(...)

³¹⁰ BOSI, 2000, p.189.

Tendo por objetivo expressar o “eu” pela palavra, o poeta se volta para si próprio, e faz da subjetividade a questão essencial de suas investigações³¹¹. A opção pela palavra constitui a única alternativa, e desejoso de captar a emoção fugidia, que sente pulsar-lhe no íntimo, entrega-se ao combate verbal como a própria razão do ser. Do contrário, a saturação interna poderia comprometê-lo, arrastando-o à desintegração pela impossibilidade de comunicar-se³¹².

Sua condição existencial é o único ponto de referência, e o eu lírico se referencia como atormentado. Expressando uma profunda angústia pela crise identitária, busca se reconhecer na viagem interior que é o poema, encontrar uma essência definidora por trás dos rótulos (“mas é com quem mais se ama/que a gente mais se depara”). E Torquato denota perplexidade e espanto ao se surpreender com reações que o revelam como um desconhecido para si mesmo (“as teias que a gente tece/abrem sempre uma ferida/no canto esquerdo do riso?/No lado torto da gente?”). Por isso que a poesia é sempre um desfiar de indagações, incertezas, dúvidas e perplexidades³¹³ (“nem sei se eu sou o caso/que mais mereço entender —/de qualquer forma, o A-caso/me deixa tonto.”).

É extremamente marcante o modo pelo qual Torquato liga a poesia ao seu fio vivencial justamente porque, enquanto sujeito despedaçado, descentrado, exemplo do sofrimento por conta de uma subjetividade errante, ele transmuta a própria escritura poética numa operação identitária. Carrega assim cada partícula expressiva com os valores artísticos assumidos, mantendo uma atitude estético-vivencial que considera também o corpo como um modo de expressão poética, enxergando relações entre o fazer artístico e o próprio estar no mundo³¹⁴. Uma concepção exprimida nesse significativo poema:

O Poeta é a mãe das armas
& das Artes em geral —
alô, poetas: poesia
no país do carnaval;
alô, malucos: poesia
não tem nada a ver com os versos
dessa estação muito fria.

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

³¹¹ MOISÉS, 2003, p.84.

³¹² Ibidem, p.86.

³¹³ MOISÉS, 1996, p.21.

³¹⁴ BEZERRA, 2004, p.10-11.

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

Poetemos pois.

torquato neto/8/II/7I& sempre.

A relação romântica entre arte e vida é expressa abertamente (“poesia/não tem nada a ver com os versos”) e a corporificação da resistência, a atitude estético-vivencial, é expressa em versos como “quem for cortar meu cabelo/já sabe: não está cortando nada/além da MINHA bandeira” e ao referir a poesia como pertencente ao lar “das coisas malditíssimas”. A subversão absoluta de formas e estruturas tradicionais, assim como a verborragia expressa em repetições (“ar. ar. ar. ar. ar. ar. ar. ar. ar. ar. ar. ar. ar. ar. a/ r” e “poesia poesia poesia poesia!”), além do flerte com o verso livre, são todas características relacionadas à chamada estética da curtição, uma característica da poesia marginal dos anos 70 em que o prazer estético, a fruição, o deleite são os resultados desejados. O clima negativo fruto do período histórico é escamoteado através de táticas de desrepressão.

Em resposta ao totalitarismo, a auto-afirmação e a inventividade passam a ser novas bandeiras poéticas de contestação. Uma característica fundamental na estética contracultural de Torquato é a adoção da linguagem coloquial, viva, proveniente das ruas, cheia de gírias, como idioma praticado.

Outra opção recorrente nos procedimentos de Torquato é o fato de que seus escritos serem sempre produzidos em letra minúscula. Letras de música, poemas, cartas, anotações, diários. As exceções são as produções jornalísticas, sempre dentro das normas de redação que o ofício exige, tarefa em que o escritor revelava dominar totalmente as regras do português culto. Fora tais textos, apenas quando pretendia provocar algum efeito de ordem estética é que empregava caracteres em caixa alta.

A prática exprime um certo desdém aos padrões gramaticais. Enquanto rebelde insurrecional em tempo integral, Torquato promovia uma oposição contra todas as normas e

valores tradicionais, encontrando e opondo-se a autoritarismos inclusive na prática discursiva manuscrita. Como notou Edwar A. Castelo Branco, submetido a uma ditadura que procurava silenciar todas as falas dissonantes, o poeta reconhece nas palavras as armas de que pode se valer para furar o bloqueio das formas dominantes de pensamento³¹⁵.

Já foi demonstrado que Torquato realizava quase que constantemente em seus textos experimentos lingüísticos de caráter estético. Também, como ele fora influenciado por e.e.cummings e os poetas concretos. Depreende-se dessa prática uma clara opção pela igualdade e uma recusa por elementos discriminatórios, que promovam diferenciação por questão de autoridade. E é extremamente significativo que outros escritores vinculados à contracultura tenham feitos vários experimentos estilísticos nesse mesmo sentido³¹⁶.

Na prosa poética que Torquato conjuga em seus escritos íntimos, e também no impressionante diário que produziu enquanto esteve internado no Hospital Psiquiátrico Pedro II, essa prática e outros experimentos de linguagem são empregados. Apesar de os cadernos revelarem um conteúdo totalmente disperso e assistemático, no Diário do Engenho de Dentro, como ficou conhecido — referência ao bairro em que o sanatório se situava — existe uma clara intenção de transmitir uma experiência-limite importantíssima para o escritor, como já expressou Paulo Roberto Pires³¹⁷. O poeta sempre se mostrou assombrado pela temática da loucura. Vaz³¹⁸ compara o porte intelectual desses textos com os do poeta e teórico do surrealismo Antonin Artaud, cujas cartas-testamento, diga-se de passagem, Torquato considerava “geniais”.

um recorte no meu bolso, escrito ontem cedo, ainda em casa:
“quando uma pessoa se decide a morrer, decide, necessariamente, assumir a responsabilidade de ser cruel: menos consigo mesmo, é claro. é difícil, pra não ficar teorizando feito um idiota, explicar tudo. é chato, e isso é que é mais duro: ser nojento com as pessoas a quem se quer mais bem no mundo.”

Os relatos produzidos são dramáticos, e revelam a luta contra o alcoolismo e o desejo de suicídio. Muitas vezes carregam imagens existentes em outros poemas que exprimem o caráter destrutivo de Torquato, como a figura do urubu, nesse trecho datado de 20 de outubro de 1971.

³¹⁵ BRANCO, 2005, p.171.

³¹⁶ Um caso semelhante é o de Charles Bukowski, que produziu vários textos totalmente em caixa baixa ou em caixa alta, como exercício e pesquisa de estilo, conforme demonstrado pelo seu biógrafo Howard Sounes e constatado em diversos contos e poemas (ver bibliografia).

³¹⁷ PIRES, Paulo Roberto. *Debaixo da tempestade sou feiticeiro de nascença*. In: NETO, 2004, p.319.

³¹⁸ VAZ, 2005, p.158.

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 em holocausto. É preciso. É preciso não morrer por enquanto. É preciso sobreviver para verificar. (...) É preciso não dar de comer aos urubus. É preciso enquanto é tempo não morrer na via pública.

Também são encontradas descrições do processo criativo de letras de músicas (dia 10 de outubro), transcrições de diálogos com outros internos, e raras reflexões do poeta sobre a arte literária, como no fragmento transcrito abaixo, datado de 13 de novembro, em que ele fala da morte da literatura e a perda da identidade no interior das multidões:

a literatura, o labirinto perquiridor da linguagem escrita, o contratempo, a literatura é a irmã siamesa do indivíduo. a idade das massas, evidentemente, não comporta mais a literatura como uma coisa viva e por isso em nossos dias ela estrebucha e vai morrer. a literatura tem a ver com a moral individual e a moral individual não interessa — não existe mais. (...) não precisaremos retornar ao teatro de máscaras porque, se queira ou não se queira, a massa onde praticamente nos perdemos já é a máscara, já nos abriga e revela, é a supra máscara.

As reflexões expressas muitas vezes de maneira poética tratam de temas do cotidiano no hospício, do cotidiano do lado de fora, repetidamente em teor filosófico, outras empregando códigos experimentais.

lá fora, os piores dias são todos, principalmente quando me custam vinte e quatro horas de medo, de solidão e monólogos. por isso é difícil participar da contagem regressiva e esperar por domingo, segunda, terça etc.: a ilusão dos que não compreendem que o número zero é o princípio e o fim de tudo e que a vida é um processo linear ao mesmo tempo em que vai, está voltando.

Entre os *insights* desse período estão conclusões de caráter contracultural, como ao relatar que “só hoje começou a me esclarecer bastante o fato recentemente percebido de que Jesus tenha sido o primeiro líder subversivo do ocidente”. E, claro, não poderiam faltar versos:

Debaixo da tempestade
Sou feiticeiro de nascença
Atrás desta reticência
Tenho meu corpo cruzado

E a morte não é vingança

Na breve quintilha Torquato expõe o quanto inflige a si próprio um tormento constante. Já se revela acostumado com os excessos e sinaliza algo de seu futuro trágico.

Em “Literato cantabile”, um poema desse período, ele expressa como as saídas e vias de fuga vão se esgotando ante a repressão do regime político — criticando explicitamente a censura e o recrudescimento da violência — e a própria dissensão para com os valores sociais:

agora não se fala mais
toda palavra guarda uma cilada
e qualquer gesto é o fim
do seu início;
agora não se fala nada
e tudo é transparente em cada forma
qualquer palavra é um gesto
e em sua orla
os pássaros de sempre cantam assim,
do precipício:

a guerra acabou
quem perdeu agradeça
a quem ganhou.
não se fala, não é permitido
mudar de idéia. é proibido.
não se permite nunca mais olhares
tensões de cismas crises e outros tempos
está vetado qualquer movimento
do corpo ou de onde que alhures.
toda palavra envolve o precipício
e os literatos foram todos para o hospício.
e não se sabe nunca mais do fim. agora o nunca.
agora não se fala nada, sim. fim, a guerra
acabou
e quem perdeu agradeça a quem ganhou.

O pessimismo se revela intenso, junto com o panorama que o leva ao silêncio, uma anunciada morte artística, que se torna asfixiante. As diferenças não podem ser mais expressadas, e o precipício/hospício se torna mais próximo. Não há sonhos utópicos, pois a guerra fora perdida, e no eixo que vai do presente ao futuro só existe perigo: o oposto da salvação certa, fundamento da poesia utópica. Resistir passa a ser subsistir no eixo negativo que corre do passado para o presente; persistindo num eixo instável³¹⁹.

As idéias de suicídio, como uma linha de fuga que leva à saída final, sempre estiveram presentes nos versos de Torquato. Ainda que a morte seja uma das temáticas recorrentes do

³¹⁹ BOSI, 2000, p.222, 226.

fazer poético, no caso do poeta piauiense, ela possui, desde sempre, uma densidade espessa. Sempre esteve presente, rondando, revelando-se uma possibilidade latente, especialmente pelas tensões manifestas, textual e existencialmente. Não é a intenção fazer um exaustivo levantamento de cada verso que possa conter alguma referência a sua sina fatal, mas sim compreender tal alternativa como o mais radical elemento de recusa presente na sua obra.

Dentre os vários poemas que abordam tal tema, eis um trecho particularmente significativo, pois expressa quase que literalmente a possibilidade suicida:

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

Torquato incorpora a persona do escorpião, o único ser do reino animal dotado da capacidade de suicídio por meios próprios. Quando acuado, o aracnídeo crava seu ferrão venenoso na própria nuca. O poeta já se demonstrara impressionado com a cena inicial do filme *Meu ódio será tua herança* (1969), de Sam Peckinpah, em que um escorpião negro é cercado pelo fogo e, sem saída, tira a própria vida. A identificação entre o poeta e a simbologia inerente ao escorpião, na verdade, é arquetipicamente muito mais profunda, já que Torquato nasceu em 9 de novembro, situando-se pela astrologia no segundo decanato do signo solar do escorpião³²⁰, que manifesta sua influência de maneira muito intensa. E como revela o criador da psicologia analítica, o suíço C. G. Jung, a astrologia é seguramente reconhecida pela psicologia, sem qualquer restrição, por representar a somatória de todo o conhecimento psicológico da antiguidade³²¹. Cada signo carrega em si um profundo significado arquetípico inerente a sua simbologia mitológica.

³²⁰ É o oitavo signo do zodíaco, relacionado ao elemento água, fixo, negativo, feminino e regido pelo planeta Plutão (na astrologia tradicional era regido por Marte). O único signo com três símbolos — o Escorpião, a Cobra e a Águia — possui uma simbologia é complexa. É associado ao mito da deusa Artemis, que convoca um grande escorpião da terra para matar Orion, sendo que as razões do ataque variam em diferentes versões — ciúme, defesa de estupro, ou por temer que Orion ferisse todos os animais da Terra. Na mitologia da Mesopotâmia antiga, homens-escorpião guardavam os portões do inferno, daí serem associados à morte. No folclore europeu, escorpiões e cobras são associados ao mal e à traição. Porém, fora das tradições judaico-cristãs, as cobras eram associadas à sabedoria e a imortalidade, (devido à troca de pele). A águia escorpiana simboliza uma alma desenvolvida, que se eleva das questões terrenas, e guarda relação com o mito da Fênix. Indivíduos regidos por esse signo solar estão associados à morte, carregando em si a capacidade de “morrer” para seus velhos *selves* e se transformarem em novos seres. *Palavras-chave*: extremos emocionais, impessoalidade, abnegação, imaginativo, vingativo, reservado, auto-indulgente, desconfiado, científico, intelectual, penetrante, temperamental, sarcástico, (auto-)defensivo, ciúme, energia sexual intensa. (LEWIS, 1997, p.226, 227).

³²¹ JUNG, Carl Gustav apud REDD, Ry. *Astrologia da alma*. São Paulo: Siciliano, 1991. p.15.

Entretanto, o poema mais expressivo da sina fatal do poeta é seu texto mais conhecido: “Cogito”.

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

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

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

eu sou como eu sou
vidente
e vivo tranqüilamente
todas as horas do fim

O título do poema carrega significados de algo que se tem em mente, um projeto, uma intenção. É sensível a excelência do “eu”, expressando uma singularidade manifesta. Como romântico, Torquato já expressou todos seus sentimentos, por vezes contraditórios e desencontrados. Em “Cogito” o poeta expõe sua autoconsciência e compreende-se como maldito: desgraçado porque poeta³²². Fazer de sua arte um testemunho único de sua subjetividade é o que resta ao artista. Num de seus poemas melhor acabados, Torquato Neto desvela a morte como opção cônica, de uma maneira que poderia ser interpretada como loucura, não fosse a tranqüilidade pela qual ele assume sua sina.

3 – Jornalismo literário e comunicação de guerrilha.

Quando as coisas ficam estranhas, os estranhos viram profissionais.

— Hunter Thompson

Melhor morrer que não resistir.

— Torquato Neto

³²² MOISÉS, 2003, p.86.

O crítico Harold Bloom demonstra, em um de seus estudos sobre o cânone, o modo como as mudanças de gostos, em determinadas eras, afetam a reavaliação dos gêneros literários. Segundo ele, “agora começou uma nova revisão de gêneros, com o surgimento do romance jornalístico”³²³. Ele se refere, especificamente, ao aparecimento do *new journalism*, uma corrente de características revolucionárias dentro da comunicação social.

Esse estilo jornalístico elimina certas particularidades tratadas, desde muito tempo, como inerentes ao texto noticioso: a questão da objetividade e da imparcialidade na imprensa. Adota como estilo práticas oriundas da literatura, entre elas os relatos em primeira pessoa, e se desenvolveu, principalmente, através de livros-reportagem. O inaugurador do gênero é Truman Capote, com a obra *A sangue-frio*. O escritor afirma que, ali, ele inventara o “romance de não-ficção”. São apontados como expoentes dessa vertente autores como Norman Mailer, com *A canção do carrasco*, e Tom Wolfe, com *A fogueira das vaidades*.

Durante a década de 1960, a partir do cenário da contracultura, vai se desenvolver uma especialização desse jornalismo literário através de um estilo que ficou conhecido como “gonzo”. A obra inaugural dessa radicalização do *new journalism* é o livro-reportagem *Hell's Angels: medo e delírio sobre duas rodas*, escrito por Hunter Thompson. Entre as características do gonzo estão os relatos de cunho pessoal, profundamente subjetivos, a utilização de drogas no contexto criativo, e o envolvimento completo do escritor com a fonte jornalística. Aos poucos, a influência do novo gênero se estendeu por várias publicações contraculturais — jornais alternativos, revistas independentes, fanzines — e foi originando subgêneros. Entre eles, se destaca a crítica cultural gonzo, que encontra seu principal representante na figura de Lester Bangs³²⁴.

Ainda que, a princípio, não tenha tido contato com obras do jornalismo gonzo, Torquato Neto sintetizava, em sua produção jornalística, praticamente todas as características daquele gênero. Algo sensível, especialmente, nos textos da coluna *Geléia geral*, que manteve por oito meses no jornal Última Hora, entre os anos de 1971 e 1972 — após seu período de maior radicalização artística.

O envolvimento do poeta com a prática jornalística se dá, de maneira marcante, a partir de 1963, quando presta vestibular e, aprovado, matricula-se no curso de Jornalismo, na Universidade do Brasil (hoje UFRJ). Nesse mesmo ano, já passa a exercer a função de copidesque em agências de notícia e jornais como *Air Press*, *O Globo* e *Correio da Manhã*. Após se destacar no cenário cultural como letrista de sucesso, em 1967 é convidado para ser

³²³ BLOOM, 2001, p.28.

³²⁴ Conforme demonstrado por Wu Ming 1 em: BANGS, Lester. *Reações psicóticas*. São Paulo: Conrad, 2005.

colunista n’*O Jornal dos Sports*. É ali, através do espaço *Música popular*, que vai começar a desenvolver o estilo ácido a partir do qual viria a ser apontado como uma figura maldita, radical e polêmica.

Já em seu texto inaugural, expressa abertamente que seus princípios não são ditados pelas leis de mercado:

São as complicações do ofício de colunista. (...) Ter de enfrentar, por exemplo, a cara feia do responsável pela divulgação da gravadora que nos manda os discos esperando que elogiemos a todos, incondicionalmente. Não será possível imaginar o que faríamos da reputação que tentamos conseguir, depois de premiarmos com três ricas estrelinhas o último lançamento — digamos — de Carlos Alberto, que canta chorando alguns boleros horríveis, certo de que o faz muitas vezes melhor do que o Lucho Gatica, o precursor da escola... Impossível.³²⁵

Desde já o poeta se pretendia livre e independente, numa atitude que era apontada como amadora pelos profissionais mais ortodoxos do ramo, que também não escondiam o desdenho pelo fato do crítico ter apenas 23 anos. A maneira como ele expressava opiniões contundentes, sempre corajosas e sinceras, também gerava espanto e perplexidade. Tornaram-se famosos seus textos mordazes, que não raras vezes geraram grandes polêmicas. São exemplares casos como quando denunciou um plágio³²⁶ por parte do compositor Carlos Imperial³²⁷, ou quando criticou os departamentos de arte das gravadoras por produzirem capas desinteressantes e feias³²⁸. Também chamou atenção ao levantar a bandeira em favor dos compositores contra as entidades de arrecadação dos direitos autorais³²⁹ e o modo como revelou o caráter preconceituoso da chamada “frente única” da música popular brasileira³³⁰. Mas o episódio mais famoso ocasionado pela sua verve crítica se deu por conta de uma resenha em que condenava um álbum de Ataulfo Alves³³¹. O músico respondeu a desfeita compondo e gravando o samba “Não cole cartaz em mim”, dedicado a Torquato.

³²⁵ Em texto de 7 de março de 1967, intitulado “Cordiais saudações...” .

³²⁶ Na música “A praça”, que havia sido gravada por Ronnie Von. Segundo Torquato, era uma mescla da cantiga popular “Chuá chuá” com “Makin’ Whoopee!”, gravada por vários nomes do jazz, incluindo Tonny Benett e mesmo Frank Sinatra.

³²⁷ Em nota no dia 1º de abril e na coluna do dia 29 de abril de 1967.

³²⁸ No texto intitulado “Capa e contracapa”, publicado em duas partes nos dias 10 e 11 de maio de 1967.

³²⁹ No texto intitulado “Compositores e urubus”, de 2 de agosto de 1967.

³³⁰ No texto intitulado “A tal ‘frente única’”, de 12 de agosto de 1967.

³³¹ No texto intitulado “O pior disco de Ataulfo”, de 19 de março de 1967.

Além das resenhas e críticas, Torquato realizava ainda entrevistas com compositores³³², escrevia matérias³³³, cobria os festivais da canção³³⁴ e promovia o jornalismo informativo, ao divulgar diversas novidades sobre o meio musical, como lançamentos de discos e agenda de shows e eventos. Esse caráter noticioso, geralmente, encerrava a coluna, através de um bloco composto numa tipologia diferenciada, em corpo menor, sob um título que ia se alternando: *Várias, Geral* ou *Reminiscências*. Muitas vezes, esse bloco se expandia e tomava a coluna inteira. Nele, cada nota era acompanhada dos comentários peculiares do escritor.

Desde sempre, o poeta tratava de promover as realizações dos artistas vinculados as suas concepções e ideais. Seja através de resenhas, entrevistas, matérias ou notícias, ele veiculava em primeira mão todos os feitos protagonizados pelos colegas tropicalistas, já preparando o público para a eclosão do movimento.

Enfim, Torquato vai escrever *Música popular* até o mês de outubro de 1967. E nessa primeira experiência como colunista já é possível identificar algumas das características que iriam ser potencializadas em *Geléia geral*, e que na verdade eram intrínsecas ao estilo do poeta. A mais significativa talvez seja o tom personalista e intimista, revelando o constante comprometimento com aquilo que expressa, e que se constituiu em uma das marcas do artista. Ele faz do texto uma representação da sua personalidade, declarando afinidades eletivas, definindo alvos, denotando uma certa subjetividade que, muitas vezes, imprimia à coluna a particularidade de um diário. A linguagem já é coloquial, e o texto em primeira pessoa, uma atitude de aproximação em relação ao receptor.

Ainda que *Música popular* tenha sido uma produção marcante na trajetória do poeta, foi praticamente quatro anos depois, em agosto de 1971, que ele definitivamente conquistaria seu lugar na história do jornalismo cultural brasileiro. O feito seria protagonizado no jornal *Última Hora*, através da coluna *Geléia geral*. Com um estilo revolucionário, Torquato condensaria ali seus artifícios poéticos, mesclando-os na produção jornalística com um resultado profundamente artístico³³⁵. Esteticamente, seria uma de suas realizações mais

³³² Como a com José Carlos Capinam, em “Capinam – dá as cartas”, com Nelson Motta, com Sidney Miller, em “Opinião de Sidney”, e com Reginaldo Bessa, em “Reginaldo dá as cartas”, publicadas em 18 e 24 de março, 9 e abril e 24 de agosto de 1967, respectivamente.

³³³ Como “Uma história do samba”, ou “Presença e permanência de Noel”, de 7 de abril e 7 de maio de 1967, respectivamente.

³³⁴ Em “Festival versus festival”, “O samba e o festival”, “Sobre os festivais” e “Torquato conta o festival”, de 16 de junho, 4 de agosto, 16 de setembro e 1º de outubro de 1967, respectivamente.

³³⁵ Pouquíssimo tempo antes, em junho de 1971, seu novo formato artístico-jornalístico seria esboçado em três textos publicados no efêmero suplemento cultural Plug, do jornal *Correio da Manhã*.

significativas, graças a toda audácia — marca típica do poeta — e arrojo de linguagem empreendido.

Seu texto inaugural possuía o mesmo título do artigo de estréia em *Música popular*: “Cordiais saudações”. O estilo empregado já revelava expedientes literários, valendo-se de uma linguagem cinematográfica claramente fanopéica:

Ligue o rádio, ponha discos, veja a paisagem, sinta o drama: você pode chamar isso tudo como bem quiser. Há muitos nomes a disposição de quem queira dar nomes ao fogo, no meio do redemoinho, entre os becos da tristíssima cidade, nos sons de um apartamento apertado no meio de apartamentos.

Você pode sofrer, mas não pode deixar de prestar atenção. Enquanto eu estiver atento, nada me acontecerá.³³⁶

Como na coluna anterior, o texto era seguido de um bloco noticioso, em forma de tópicos. A diferença marcante é que, se antes as notas eram exclusivamente sobre música popular brasileira, agora os temas escolhidos para serem informados eram muito mais contraculturais, difundindo tanto ações artísticas, espetáculos e produções de tendência subversiva provenientes do circuito “oficial” — inseridos na indústria cultural — quanto os oriundos do *underground*, independentes e de circulação subterrânea. No mesmo espaço eram comunicados lançamentos de discos de Rod Stewart & Faces, George Harrison, The Who, e shows de grupos alternativos como Módulo Mil, Paulo Bagunça & a Tropa Maldita, A Bolha, Ave Sangria; eram divulgadas publicações independentes como os jornais *Presença*, *A Flor do Mal*, *Rolling Stone*, *Já*, e filmes de Godard, Fellini, junto com produções amadoras em super-8. Esse espaço, composto por um texto numa fonte menor, apresentava o título de “pop-pop”, que em diferentes edições ia se metamorfoseando, promovendo trocadilhos e experimentos lingüísticos típicos da arte de Torquato, como “popice”, “pop legal”, “pop-projection”, “pop-eye”, “popismos”, “pipoca”, “pop-pop-pop-pop-pop”, até se transmutar em termos como “copy-desk”, “sacadouro”, “batecum”, “frescura, frescura” e “taí”, entre tantos outros.

Driblando a censura, o poeta tratou o espaço conquistado na grande mídia como um autêntico foco de resistência política e cultural. Nunca deixou de tomar partido, posicionando-se de maneira clara frente às questões colocadas e desfilando um anticonformismo em absolutamente todos os textos. Expressou isso de maneira quase didática, afirmando a necessidade de ocupar espaços, infiltrando-se marginalmente nas “brechas” do sistema, como nesses fragmentos extraídos de um texto em forma de tópicos:

³³⁶ Publicado em 19 de agosto de 1971.

- Ocupar espaços, num limite de “tradução”, quer dizer *tomar o lugar*. Não tem nada a ver com subterrânea (num sentido literal), e está mesmo pela superfície, de noite e com muito veneno. Com sol e com chuva. Dentro de casa, na rua.
- Ocupar espaço, criar situações. Ocupa-se um espaço vago como também se ocupa um lugar ocupado: *everywhere*. E agüentar as pontas, segurar, manter. Ou como em *Teorema*, aplicar e sair do filme. (...).
- Ocupar espaço: espantar a caretice: tomar o lugar: manter o arco: os pés no chão: um dia depois do outro.³³⁷

A contestação torquateana consistia em espalhar formas alternativas de vida e pensamento, que pudessem crescer nos subterrâneos da sociedade. Para tanto, valia-se de uma linguagem extremamente coloquial, cheia de gírias, transparecendo a expressividade gestual própria da fala. Utilizava verbos no modo imperativo, emprestando às palavras o tom de ordens subversivas (“tomar conta do espaço”, “Antes ocupe. Depois se vire”, “resista”...) ³³⁸. De um modo persuasivo, desafiava o leitor a refletir e a posicionar-se criticamente frente ao texto e ao panorama geral, insistindo para que se mantivessem informados, “ligados”, rechaçando a alienação provocada pela comodidade:

Façam o favor de prestar atenção no que está acontecendo. Ou então fiquem tranqüilos e idiotizados por aí mesmo, e não perturbem. Falou? Tá sabendo?³³⁹

Com um jornalismo que criava roteiros aglutinadores, o poeta rompia com a compartimentação relativa à problemática de distinção entre cultura popular, cultura de elite, cultura de massa. Assim promovia crônicas plurais, reveladoras, surpreendentes, por meio de um inusitado cruzamento de informações de densidades diferentes.³⁴⁰ Na *Geléia geral* misturava-se Maiakovski com Zé do Caixão. Era um modo extremamente peculiar, persuasivo e funcional de envolver o leitor. Isso quando não atingia o receptor diretamente, pela verve combativa e polêmica, sacudindo-o em sua comodidade:

Alô, idiotas. Deus vos salve essa casa santa. (...) Maria Madalena dos Anzóis Pereira. Encontrei com ela, um dia, em Estocolmo. Pelada e muito à vontade. E o elepê de Chico, idiotas? Ainda não compraram? Está nas lojas e, se souberem ouvir, idiotas, compreenderão. E comprarão.³⁴¹

³³⁷ Publicado em 30 de novembro de 1971.

³³⁸ ANDRADE, 2002, p.158.

³³⁹ Publicado no texto “Bem no pezinho do ouvido”, em 15 de janeiro de 1972.

³⁴⁰ BEZERRA, 2004, p.59.

³⁴¹ Texto intitulado “Alô, idiotas”, publicado em 12 de novembro de 1971.

Seus textos eram um verdadeiro chamamento à ação, exigindo um posicionamento do leitor, favoravelmente ou em rechaço às idéias anárquicas expressadas. Trata-se de um modo peculiar de mesclar informação com formação.

Apesar de toda virulência textual, as maiores polêmicas protagonizadas pela *Geléia geral* envolviam a sociedade arrecadadora de direitos autorais — desafeto do escritor desde os tempos da coluna *Música popular* — e na guerra declarada contra o Cinema Novo. Torquato criticava o movimento diretamente, pelo envolvimento com o regime político, que patrocinava suas superproduções históricas através da Embrafilme — que só financiava os cineastas devidamente credenciados, como Carlos Diegues e Gustavo Dahl. Quando não questionava frontalmente a integridade dos diretores, imprimia um tom cínico ao se manifestar sobre os envolvidos:

Notícias do lado de fora: Glauber Rocha está no Peru, Glauber Rocha está no Chile, Glauber Rocha está na Inglaterra, Glauber Rocha está em Nova York, Glauber Rocha está em Roma, Madri, Porto Rico, Aman, Filadélfia. Glauber Rocha esteve em Nova York e deu entrevista longa a *InterView*, o jornal de Andy Warhol.³⁴²

Em contrapartida, o poeta lançava-se em defesa do cinema marginal, independente e experimental, rodado em super-8. Divulgava a produção de cineastas *undergrounds* como Rogério Sganzzela, Ivan Cardoso, Luís Otávio Pimentel, José Mojica Marins. Esses artistas valiam-se de uma linguagem cinematográfica de invenção, com baixo custo, em resistência à política dos patrocinadores. Tanto pela proposta estética quanto pelos temas e conteúdos, os filmes realizados destoavam radicalmente do que era feito pelos diretores subsidiados pelo governo, que contavam a história “oficial” do país. Pela profunda consciência de resistência por parte de Torquato, *Geléia geral* acabou convertendo-se no principal veículo jornalístico do cinema marginal brasileiro.

Todas essas conexões com manifestações experimentais de ruptura, subterrâneas, marginais, eram expressas através da palavra que mais apareceu em textos de Torquato (detectada em praticamente todas as colunas): o verbo “transar”. Era uma alusão à liberdade, manter o trânsito, transitar, fazer conexões transversais, movimentar-se num cenário — político e cultural — fechado. Através do termo, o poeta revelava constantes combinações, pactos, tramas que eram articuladas nos meios *undergrounds*. A palavra, polissêmica, carrega

³⁴² Fragmento do texto “Palavra de Glauber”, publicado em 20 de junho de 1971.

uma infinidade de interpretações possíveis. Vincula-se, também, ao sentido de manter o transe, prolongar o fluxo, estender a linha de fuga.

Entre as muitas “transas” empreendidas pela *Geléia geral*, merece destaque a abertura que Torquato promovia para outros autores. Mais de uma vez, o espaço foi totalmente cedido para que escritores e artistas se manifestassem. Entre os nomes que figuraram, interinamente, na coluna estão Hélio Oiticica, Décio Pignatari, Luiz Otávio Pimentel, Waly Salomão, entre outros.

Apesar de praticamente todo o conteúdo produzido por Torquato para “Geléia geral” carregar características, estéticas e lingüísticas, de uma prosa-poética, não foram poucos os poemas em verso (ou esboços de poemas) que vieram à tona através da coluna. Uma prática de grande impacto, desmontando os moldes tradicionais do fazer jornalístico. Textos fundamentais como “Mais desfrute, curta” — com seu simbólico verso do “escorpião encravado na sua própria ferida” — e “Cogito” foram publicados pela primeira vez no jornal³⁴³. Além desses, vários outros como “make love, not beds ou é isso mesmo”³⁴⁴:

O filho de Kennedy não quer ser Kennedy
Deus os faz e os junta.
Amanhã em Tara eu pensarei nisso.
Para o bom entendedor: meia palavra basta?
É disco que eu gosto?
Quem vem lá faça o favor de dizer por que é que vem.
Tem gente dando bandeira a meio pau.
Ninguém me ama, ninguém me chama, são coisas
[do passado (W.S.)
Quem sabe, sabe, conhece bem: gostoso gostar de alguém?
Vai começar a era de Aquarius. Prepare o seu coração.
Ou não: dê um pulo do lado de fora.
comprei. Olhe. Vira. Mexa.
Você sempre me aparece com a mesma conversa mole.
Com o mesmo papo furado — só filmo planos gerais.
Sou feiticeiro de nascença/Trago o meu peito cruzado
A morte não é vingança/Orgulho não vale nada.
E atrás dessa reticência.
Nada. ri-go-ro-sa-men-te nada.
Boca calada, moscas voando, e tudo somente enquanto
Eu deixar. Enquanto eu estiver atento nada me acontecerá.
Um painel depois do outro e um sorriso de vampiro;
Eu me viro/como/posso me virar.
E agora corta essa — só quero saber do que pode dar certo.
Mas hoje tenho muita pressa. Pressa. Pressa! A gente se vê,
Na certa.

³⁴³ Respectivamente nos dias 1º e 8 de outubro de 1971.

³⁴⁴ Publicado em 1º de setembro de 1971.

O poema se compõe numa montagem *ready-made*, sendo construído a partir de fragmentos diversos oriundos de ditos populares, frases prontas e incontáveis poemas e letras de autoria do próprio Torquato e outros artistas. As colagens se dão, muitas vezes, promovendo inversões paródicas do sentido original. Aproxima-se da *pop art* por se apropriar da banalidade cotidiana, reprocessando-a através de técnicas artísticas de vanguarda.

Tais expedientes são recorrentes em toda a prosa-poética praticada na coluna, sempre expressando um conteúdo anímico de matizes fortemente contraculturais, insuflando o leitor à resistência. Como em “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 e nas mãos. Sabendo: perigoso, divino, maravilhoso.

Poetar é simples, como dois e dois são quatro sei que a vida vale a pena etc. Difícil é não correr com os versos debaixo do braço. Difícil é não cortar o cabelo quando a barra pesa. Difícil, pra quem não é poeta, é não trair a sua poesia, que, pensando bem, não é nada, se você está sempre pronto a temer tudo, menos o ridículo de declamar versinhos sorridentes. E sair por aí, ainda por cima sorridente mestre de cerimônias, “herdeiro” da poesia dos que levaram a coisa até o fim e continuam levando, graças a Deus.

E fique sabendo: quem não se arrisca não pode berrar. Citação: leve um homem e um boi ao matadouro. O que berrar mais na hora do perigo é o homem, nem que seja o boi. Adeusão.³⁴⁵

De um modo circunstancial, impregnado pelo espírito contracultural autodidata do “faça você mesmo”, Torquato revelava um modo guerrilheiro de escrever. Converteu sua coluna num fórum livre para discussões, empenhando-se em atingir, correlativamente, a informação cultural, o delirante estado das coisas e a reflexão poético-existencial; além de abrir espaço para o fluxo de idéias e projetos de seus aliados culturais.³⁴⁶

É peculiarmente expressivo o modo como o poeta se valia do jornalismo para produzir uma arte engajada. Apesar de, historicamente, a poesia já ter cumprido inúmeras funções práticas, os modernos a desvincularam de qualquer dimensão utilitária, levando ao extremo o conceito kantiano da finalidade sem fim da arte³⁴⁷. Foi Jean-Paul Sartre quem voltou a pôr ênfase no papel social do escritor, propondo que esse assumia uma posição como consciência, jamais abrindo mão da missão doutrinária que a obra deve cumprir³⁴⁸. Mais que criar um

³⁴⁵ Texto publicado em 14 de junho de 1971.

³⁴⁶ BEZERRA, 2004, p.58.

³⁴⁷ BORDINI, Maria da Glória. *A poesia e seus usos na infância*. In: BARBOSA, Márcia H. S. e BECKER, Paulo. (Org.) *Questões de literatura*. Passo Fundo: UPF, 2003. p.67, 68.

³⁴⁸ MOISÉS, 1996, p.83.

jornalismo cultural artístico, Torquato fazia de *Geléia geral* uma coluna militante em favor da contracultura, atento à possibilidade de criar literariamente sem permanecer centrado no individualismo.

Talvez tenha sido Paulo Leminski quem melhor sintetizou a atuação do poeta na coluna:

Torquato praticou, em nível de massas, a mais ágil das linguagens: esplendidamente “subjetiva”, descontínua, ideogramática, blocos carregados de eletricidade, movida à elipses, a figura-mestra de Torquato (...). Não exagero ao dizer que Torquato criou um padrão de jornalismo cultural Um padrão baseado na extrema criatividade de linguagem. Na hibridização dos discursos: poéticos, factual, matérias nobres x matérias pobres.³⁴⁹

Mesmo sem estar filiado, de maneira cônica e direta, ao jornalismo gonzo, Torquato conjugou absolutamente todas as práticas dessa vertente comunicativa de dissidência, extrapolando ainda seus limites ao adotar um estilo prosaico de grande intensidade poética. Por qualidades inerentes ao próprio texto, seu jornalismo literário constitui-se num feito artístico de tal relevância que se insere, organicamente, na totalidade de sua obra como uma de suas porções mais vultosas. *Geléia geral* não apenas reanimou o jornalismo cultural de sua época, como garantiu seu lugar na história do gênero, no Brasil.

³⁴⁹ LEMINSKI, Paulo. *Os últimos dias de um romântico*. In: *Folha de São Paulo*, suplemento *Folhetim*. São Paulo, 7 de novembro de 1982.

Conclusão

A genialidade é uma variedade da loucura.

— Carlo Dossi

A estrada do excesso conduz ao palácio da sabedoria.

— William Blake

Na história recente da humanidade, a década de 1960 é tida como o período de agudização da consciência para com a falência dos valores do mundo ocidental. Reconheceu-se, em toda a estrutura mantenedora do *status quo*, uma força tirânica que impunha à sociedade um padrão existencial fundado na manutenção da ordem socioeconômica e política do capitalismo. No Brasil, a instauração de um regime ditatorial comandado por forças militares gerou ainda um recrudescimento da repressão nas estruturas da realidade.

Como demonstra Alfredo Bosi, situações de crise e opressão desencadeiam forças profundas de resistência que, por sua vez, geram movimentos sociais e formas simbólicas de teor radicalmente mitopoético³⁵⁰. Daí o período ter se constituído propício ao surgimento de sujeitos que personificassem o mito do rebelde romântico, em virtude da fisionomia geracional resultante do perfil cultural daqueles que se formaram sob o mesmo clima da época, condicionados pela mesma realidade. Assim, o fenômeno da contracultura vai se desenvolver em um estilo de época, como uma opção estético-ideológica fundada na configuração psicossocial do momento.

O teórico e historiador da poesia, Octávio Paz demonstra a existência de uma (anti)tradição de ruptura, constituída por poetas que fizeram da transgressão o seu ideal artístico, tanto no plano da criação literária quanto da relação para com a sociedade em que viviam³⁵¹. Inovadores e visionários, corriam paralelamente às vertentes e discursos tradicionais de seu tempo. Walter Benjamin foi outro teórico que também deu contornos ao poeta como anti-herói em choque com a sociedade, predestinado à derrota e a marginalidade³⁵².

No panorama artístico brasileiro dos anos 1960/1970, Torquato Neto se revela o poeta maldito arquetípico. Fez da resistência uma possibilidade literária e existencial. Compôs em sua obra uma poética radical, em sintonia com o ideário e as práticas da contracultura,

³⁵⁰ BOSI, 2000, p.204.

³⁵¹ PAZ, 1984.

³⁵² BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

integrando-se organicamente àquela linhagem que corria à margem das convenções artísticas e sociais.

A fortuna crítica existente sobre sua obra permite constatar que, em tenra juventude, as escolhas e caminhos trilhados por Torquato conduziam a concepções e posturas tradicionais, conservadoras. O poeta buscava por uma suposta pureza cultural brasileira em realizações artísticas provenientes da cultura popular regionalista. Identificam-se dois pontos que se revelam fundadores da ruptura para com essa mentalidade. Primeiramente o afastamento de sua terra natal e a adoção de hábitos cosmopolitas. Isso irá confrontá-lo com outras realidades, rompendo com seus paradigmas interioranos, fazendo com que ele respirasse novos ares impregnados de forte espírito vanguardista — sobretudo ao realizar seus estudos secundaristas em Salvador. Em segundo lugar, quando o regime militar irrompe, o panorama que se forma acarreta uma irreparável desilusão para com a realidade, os valores e a cultura brasileira. A necessidade de abertura e liberdade conduz suas opções a um caráter muito mais amplo, de dimensões planetárias, o que acaba lhe desvelando uma riqueza cultural enorme, uma base axiológica mais sólida e uma identidade irrepreensivelmente utópica.

A partir de então, Torquato adentra no período apontado como sua maturidade artística: a fase tropicalista. É reconhecida a importância do poeta como um dos teóricos fundadores do movimento, proponente de uma teoria aglutinadora das tendências de época, conjugando uma estética vanguardista marcadamente contracultural. Algo que foi idealizado a partir do seu intenso envolvimento com a tradição literária. Na sua teoria sobre a poesia, Harold Bloom afirma que a verdadeira história poética é a de como os poetas suportam outros poetas. Estabelece, então, um método baseado em seis atos revisionários, através dos quais um escritor forte se relaciona com a tradição, personificada num precursor substancial. No caso de Torquato, esse antecedente agonístico seria Oswald de Andrade. O poeta empreenderia pelo menos quatro das dimensões revisionárias postuladas por Bloom. A primeira, o *Clinamen* (apropriação poética), é o momento em que ele interioriza e se desvia do precursor. O que se sucede é *Tessera* (completude e antítese), quando o poema-pai (no caso, o *Manifesto antropófago*) é completado antiteticamente, retendo seus termos, mas usando-os em outro sentido. Daí seu uso como princípio teórico do movimento tropicalista, que se pretendia como algo distinto. A terceira proporção é *Kenosis* (repetição e descontinuidade), em que as compulsões de repetição são anuladas pelo abandono de significados. A prática antropofágica é efetuada (repetição), mas é também isolada da totalidade, que incorpora outras práticas (alegoria, paródia, psicodelia, *pop*, etc). Por fim, o último movimento revisionário efetuada por Torquato, a *Daemonização*, em que o poeta que

vem depois se abre para o que acredita ser um poder no poema-pai que não pertence ao precursor, mas uma gama que se encontra além. É principalmente aí que ele alcança as vanguardas históricas, como o Dadaísmo e o Surrealismo — incorporadas nos procedimentos estéticos e na produção literária de Oswald —, sua profunda fundamentação no anarquismo³⁵³, e insere-se na (anti)tradição vinda do Livre Espírito³⁵⁴. A partir daí, liga-se organicamente à antiarte e aos movimentos utópicos, que se desdobram até a contracultura, que Torquato vai assimilar enquanto estilo de época e, principalmente, através de obras-síntese, como o álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles (principal paradigma para o disco-manifesto da tropicália).

O tropicalismo vai se converter em uma manifestação reconhecida da contracultura no Brasil. De maneira incisiva, é com esse movimento musical que o rock — incontestável expressão da contracultura — surge de modo autêntico no país. Ainda que possuíssem a forma — música elétrica executada por bandas normalmente integradas por jovens, tocando guitarra, baixo e bateria — os grupos existentes eram deveras inocentes, dedicando-se a versões açucaradas das composições estrangeiras. Era a chamada *Jovem Guarda*, em que o caráter de dissidência se revelava muito mais em questões comportamentais e modismos — cabelos longos, gírias, minissaias, etc. — do que no plano ideológico e poético. A temática do rock é, indiscutivelmente, a contracultura — por exemplo, música sacra executada com guitarras nunca será rock'n'roll — e foi através dos tropicalistas que forma e conteúdo foram conjugados de maneira coerente pela primeira vez em solo nacional. Em termos estéticos, tanto musicais quanto poéticos, por mais que os integrantes se julgassem compositores de MPB, o resultado alcançado era realmente mais próximo do gênero musical nascido nos Estados Unidos do que da música brasileira. Eles pretendiam introduzir elementos da música *pop* na música brasileira, mas a sonoridade alcançada foi tão moderna e revolucionária que representou o inverso, a introdução de elementos brasileiros no rock. Por esse viés, os emepibistas radicais talvez estivessem certos, em sua esquizofrênica necessidade de se opor ao grupo baiano, apavorados com o hibridismo musical.

Enfim, Torquato, além de poeta-letrista, é indiscutivelmente um ideólogo e organizador, causa e conseqüência, do principal movimento contracultural da história do país. E a partir do seu rompimento para com aquela tendência e estética, só vai radicalizar ainda mais suas práticas e idéias. Criando e vivendo fora dos moldes estabelecidos, vai se

³⁵³ Ver COELHO, Plínio Augusto. *Surrealismo e anarquismo*. São Paulo: Imaginário, 2001.

³⁵⁴ A grande corrente utópica que, desde a Idade Média, atravessa a história da arte e das vanguardas propondo uma integração entre as realizações artísticas e os demais aspectos da vida. Ver o trecho relacionado à nota de rodapé 25, na página 13 do capítulo 1.

posicionar em um patamar que, tendo mais a ver com sua originalidade poética do que com o rótulo de marginalidade heróica, será reconhecido como “à margem da margem da margem”³⁵⁵.

A partir do auto-exílio na Europa, onde vai travar contato mais direto com a contracultura, passa a adotar métodos de vanguarda como antiliteratura³⁵⁶. E, como lembra Bosi³⁵⁷, essas formas estranhas pelas quais o poético sobrevive em um meio hostil ou surdo não constituem o ser da poesia, mas apenas o seu modo historicamente possível de existir no interior do processo capitalista. Conjugou, assim, uma poética íntegra no âmbito da forma interior, aplicando expedientes em que a forma se manifesta como o conteúdo aparecendo, e o conteúdo como a forma significando.

O modo como toda a obra do poeta se constitui fragmentada, exercitada de maneira assistemática em diferentes linguagens — letra de música, poesia, jornalismo literário, cinema, etc. —, e de como isso representa a principal característica de seu estilo, guarda íntima relação com a reação e contestação aos paradigmas da modernidade. A compulsiva repetição de fragmentos poéticos, como estilhaços literários, é o ponto nodal de sua poética. Um sentido de despedaçamento próprio da modernidade, já expressado por Feliciano Bezerra³⁵⁸, remete a uma descontinuidade que aponta para a concepção romântica da escrita como um meio com o qual uma personalidade singular se expõe heroicamente. Fazer de sua arte um testemunho único de sua subjetividade é o que resta ao artista — “a subjetividade é a única verdade” (Kierkegaard) —, tratando-se de uma concepção de poesia tida como psicológica (Schiller), metafísica (Leopardi)³⁵⁹.

Torquato se descobre em um universo caótico, no interior do qual se esforça para selecionar e organizar elementos heterogêneos em um espaço poético, em que tais elementos ganharão forma e autonomia expressiva. Tendo que dar ordem a um caos que lhe é ao mesmo tempo estranho e íntimo, o poeta descobre potências novas e, por intermédio delas, procura consolidar um novo território que seja ao mesmo tempo continuidade e a diferença de mundos anteriores.³⁶⁰

³⁵⁵ O termo é de Paulo Roberto Pires, a partir da imagem “à margem da margem”, extraída de um poema de Décio Pignatari, de 1951, e um ensaio de Augusto de Campos, de 1988, sobre autores que “buscaram caminhos não balizados, abriram sendas novas, estranhas ao território habitual da poesia ou da literatura” (PIRES, 2004, p.11.)

³⁵⁶ Conforme conceituação presente em PIGNATARI, Décio. *Vanguarda como antiliteratura*. In: PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. Cotia: Ateliê, 2004. p.121-125.

³⁵⁷ Op.cit., p.165.

³⁵⁸ Op.cit., p.19.

³⁵⁹ BOSI, 2003. p.11.

³⁶⁰ BRANCO, 2005. p.164.

Através de um exercício constante da poética do fragmento em quase todas suas realizações artísticas, Torquato se converte por esforço e mérito em um grande representante desse estilo, tão bem sintetizado por Ivan Junqueira a propósito de T.S.Eliot³⁶¹: ao assimilar suas multiformes influências, o poeta desenvolve um sutilíssimo processo de globalização literária que, mediante complexas operações mimético-metafóricas, vai aos poucos revitalizando o material “tomado por empréstimo” de modo a torná-lo “estranhamento torquateanos”, quando o oposto é que seria plausível. Ao empreender tal prática, o autor nada mais faz do que ratificar a sua crença de que a poesia é um “fenômeno de cultura”, um *continuum* destinado a preservar e reviver a herança legada por estratos literários contraculturais de outras origens.

Em *Geléia geral*, elevou o jornalismo cultural ao nível de arte, empregando expedientes artísticos na prosa jornalística. Converteu a coluna em um símbolo de resistência ao regime, fazendo de seu texto um veículo de enfrentamento e oposição, espalhando formas alternativas de pensamento e incentivando seu desenvolvimento nas fissuras da sociedade.

As inúmeras formas que Torquato encontrava para se expressar artisticamente, sempre com implicações indiscutivelmente contraculturais, na verdade resultavam da profunda compreensão que ele possuía do que era a poesia: a organização da espontaneidade criadora, a exploração do qualitativo segundo suas leis internas de coerência, aquilo que os gregos chamavam *poiein*, que é o “fazer”, mas o “fazer” devolvido à pureza do seu momento original, em outras palavras, à totalidade. É também a teoria radical digerida pela ação, o coroamento da tática e da estratégia revolucionária, o apogeu do grande jogo da vida cotidiana³⁶². O poeta-literato crê isolar-se da tecnocracia do dinheiro, opondo-lhe, ativo, a técnica do fonema e do grafema³⁶³.

Como um autêntico filiado à concepção romântica de que o verdadeiro artista não dissocia sua arte de sua própria vida, Torquato fez de seus poemas a melhor representação de sua verdadeira essência. Um verdadeiro *gauche*, Torquato não se sujeitava às convenções, autenticando não apenas a postura de indisciplinado incorrigível, mas reconhecendo seus valores como princípios autênticos. Anticonformista ao extremo, manifestava constante resistência à autoridade instituída, lançando-se à palavra escrita como a uma ação de resistência. Associava-se organicamente à contracultura pelas constantes rupturas e inovações radicais, na arte e no estilo de vida. Dotado de um senso lírico denso, revelava uma escritura

³⁶¹ JUNQUEIRA, Ivan. *Eliot e a Poética do Fragmento*. In: ELIOT, T. S. *Poesia*. São Paulo: Arx, 2004.

³⁶² VANEIGEM, 2002, p.210, 211.

³⁶³ BOSI, 2000, p.171.

poética que deixava transparecer a tênue linha de suas experiências-limite. Como voz maldita, insurgiu-se contra o opressor com a mesma loucura no olhar que por vezes lança de seus poemas. Vivendo apenas até os 28 anos, como raros, manteve-se fiel a sua poética, fazendo dela um estilo de vida e de morte. Viveu com a mesma intensidade daquilo que versejou.

Bibliografia

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

ANDRADE, Rodrigo de. *Literatura, contracultura e diversidade cultural*. In: *Seminário internacional de pesquisa em leitura e patrimônio - Anais* [recurso eletrônico] / organizadores Tania Rösing, Miguel Rettenmaier. – Passo Fundo : Ed. Universidade de Passo Fundo, 2006.

BAKUNIN, Michael Alexandrovich. *Textos anarquista*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

BANGS, Lester. *Reações psicóticas*. São Paulo: Conrad, 2005.

BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BECKER, Paulo. *Mario Quintana: as faces dos feiticeiro*. Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS / EDIPUCRS, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BEY, Hakim. *Caos: terrorismo poético & outros crimes exemplares*. São Paulo: Conrad, 2003.

BEY, Hakim. *TAZ: zona autônoma temporária*. São Paulo: Conrad, 2001.

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

BILLARD, François. *No mundo do jazz: das origens à década de 50*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BIVAR, Antonio. *Jack Kerouac: o rei dos beatniks*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BLACK, Bob. *Groucho-Marxismo*. São Paulo: Conrad, 2006.

BLAKE, William. *Matrimônio do Céu e do Inferno*. São Paulo: Madras, 2004.

BLISSETT, Luther. *Guerrilha psíquica*. São Paulo: Conrad, 2001.

BLOOM, Harold. *Como e por que ler*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

- BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.
- BORDINI, Maria da Glória. *A poesia e seus usos na infância*. In: BARBOSA, Márcia H. S. e BECKER, Paulo. (Org.) *Questões de literatura*. Passo Fundo: UPF, 2003.
- BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2003.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 7.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 2002;
- BOSI, Alfredo. *Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões*. In: BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2003. p.7-48.
- BRANCO, Edwar A. C. *Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005.
- BRINNIN, John Malcolm. *William Carlos Williams*. São Paulo: Martins, 1964.
- BROWN, Norman O. *Vida contra a morte*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- BUENO, André e GOES, Fred. *O Que é Geração Beat*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BUENO, Eduardo. *A longa e tortuosa estrada profética*. In: KEROUAC, Jack. *On The Road*. Porto Alegre: L&PM, 2004.
- BUENO, Eduardo. *O pianista do cassino abandonado*. In: FERLINGHETTI, Lawrence. *Um parque de diversões da cabeça*. Porto Alegre: L&PM, 1984.
- BUKOWSKI, Charles. *Notas de um velho safado*. Porto Alegre: L&PM, 2000.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: a idade da fábula*. 9.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- BURROUGHS, William. *Almoço nu: edição definitiva*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- BURROUGHS, William. *Junkie*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- BURROUGHS, William. GINSBERG, Allen. *As cartas do Yagé*. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- CAMBON, Glauco. *A poesia norte-americana recente*. São Paulo: Martins, 1964.
- CAMPOS, A. PIGNATARI, D. CAMPOS, H. (org). *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

- CAMPOS, Rogério de. *Alter América, Alter Heros*. In: CRUMB, Robert [et al.]. *Zap Comix*. São Paulo: Conrad, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 8ed. São Paulo: Ática, 2004.
- CAPOTE, Truman. *A sangue frio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CASSADY, Neal. *O primeiro terço*. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- CASTAÑEDA, Carlos. *A erva do diabo*. Rio de Janeiro: Record/Nova Era, 2002.
- CHACON, Paulo. *O que é Rock*. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- CHARTERS, Ann. *Kerouac: uma biografia*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.
- CHASE, Richard. *Walt Whitman*. São Paulo: Martins, 1963.
- CITELLI, Adilson. *Romantismo*. São Paulo: Ática, 2004.
- COÊLHO, Plínio Augusto. *Surrealismo e Anarquismo*. São Paulo: Imaginário, 2001.
- COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- DOLEZEL, Lubomír. *A poética ocidental: tradição e inovação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.
- DYLAN, Bob. *Tarantula*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- ESCOBAR, Pepe. FRÓES, Leonardo MUGGIATI, Roberto. WILLER, Cláudio. [et al.]. *Alma Beat: ensaios sobre a geração beat*. Porto Alegre: L&PM, 1984.
- ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria alegria*. Cotia: Ateliê, 2000.
- FÉLIX, Loiva Otero. *História & Memória: a problemática da pesquisa*. 2.ed. Passo Fundo: UPF, 2004.
- FERLINGHETTI, Lawrence. *Um parque de diversões da cabeça*. Porto Alegre: L&PM, 1984.
- FIGUEIREDO, César. *Frank Zappa: a grande-mãe*. Coimbra: Fora do Texto, 1988.
- FRIEDLANDER, Paul. *Rock'n'Roll: uma história social*. 3.ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

- GINSBURG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GOFFMAN, Ken (R.U. Sirius) e JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 2003.
- GUARNACCIA, Matteo. *Provos: Amsterdam e o nascimento da contracultura*. São Paulo: Conrad, 2001.
- GUINSBURG, J. *Romantismo, Historicismo e História*. In: GUINSBURG, J. (org). *O Romantismo*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. 14.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- HESSE, Hermann. *Demian*. 35.ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- HOLFEDLT, Antonio. *Seria o texto um auto-retrato da (re)leitura da autobiografia de Fernando Gabeira?* In: REMÉDIOS, Maria Luiza (org). *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Poesia Jovem (anos 70)*. São Paulo: Abril, 1982.
- HOME, Stewart. *Assalto à cultura: utopia, subversão e guerrilha na (anti)arte do século XX*. São Paulo: Conrad, 2004.
- HUXLEY, Aldous. *As portas da percepção / Céu e Inferno*. São Paulo: Globo, 2002.
- JOUVE, Vicent. *A leitura*. São Paulo: Unesp, 2002.
- JOYCE, James. *Ulisses*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- JUNQUEIRA, Ivan. *Eliot e a Poética do Fragmento*. In: ELIOT, T.S. *Poesia*. São Paulo: Arx, 2004.
- KASHNER, Sam. *Quando eu era o tal: minha vida na Jack Kerouac School*. São Paulo: Planeta, 2005.
- KERMODE, Frank. *Um apetite pela poesia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- KERN, Daniela. *E agora nós!:* poética realista versus poética romântica em O Pai Goriot, de Balzac. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2004.

- KEROUAC, Jack. *Big Sur*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- KEROUAC, Jack. *Livro dos sonhos*. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- KEROUAC, Jack. *On The Road*. Porto Alegre: L&PM, 2004.
- KEROUAC, Jack. *Os vagabundos iluminados*. Porto Alegre: L&PM, 2004.
- KEROUAC, Jack. *Viajante solitário*. Porto Alegre: L&PM, 2005.
- KESEY, Ken. *Um estranho no ninho*. São Paulo: Nova Cultural, 1990.
- KIERKEGAARD, Sören. *O desespero humano*. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- KRIM, Seymour. *Geração Beat*. São Paulo: Brasiliense, 1968.
- LEARY, Timothy. *Flashbacks — surfando no caos: a história pessoal e cultural de uma era (uma autobiografia)*. São Paulo: Beca, 1999.
- LEARY, Timothy. *Introdução*. In: GOFFMAN, Ken (R.U. Sirius) e JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- LEMINSKI, Paulo. *Os últimos dias de um romântico*. In: Folha de São Paulo, suplemento Folhetim. São Paulo, 7 de novembro de 1982.
- LEYLAND, Winston. *Sexualidade e criação literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- LEWIS, James R. *Enciclopédia de astrologia*. São Paulo: Makron Books, 1997.
- LOPES, Rodrigo Garcia. “Uma experiência de linguagem”: *Whitman e a primeira edição de Folhas da relva (1855)*. In: WHITMAN, Walt. *Folhas da relva*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- LOPES, Rodrigo Garcia. *Vozes e visões*. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- LUDD, Ned (org). *Urgência das ruas: Black Block, Reclaim the Streets e os dias de ação global*. São Paulo: Conrad, 2002.
- LUDWIG, Jack. *Novos romancistas norte-americanos*. São Paulo: Martins, 1964.
- LYRA, Pedro (org). *Sincretismo: a poesia da geração 60*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- MACIEL, Luiz Carlos. *A morte organizada*. São Paulo/Rio de Janeiro: Global/Ground, 1978.
- MACIEL, Luiz Carlos. *Negócio seguinte*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- MAILER, Norman. *Um sonho americano*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

- MAILER, Norman. *O evangelho segundo o filho*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- MASSARI, Fábio (org.). *Zappa: detritos cósmicos*. São Paulo: Conrad, 2007.
- MAROTTA, Cláudia O. A. *O que é História das Mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- MILLER, Henry. *O mundo do sexo*. Rio de Janeiro: Americana, 1975.
- MILLER, Henry. *O pesadelo de ar condicionado*. Lisboa: Livros do Brasil, 1988.
- MILTON, John. *O paraíso perdido*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- MOISÉS, Carlos Felipe. *Poesia não é difícil: introdução à análise de texto poético*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. São Paulo: Cultrix, 2003.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- NETO, Torquato. *Torquatália: do lado de dentro*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- NETO, Torquato. *Torquatália: geléia geral*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo: de como a gente se torna o que a gente é*. Porto Alegre: L&PM, 2003.
- OLIVA, Alberto. *Anarquismo e conhecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- ORWELL, George. *Na pior em Paris e Londres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PACHECO, Francisco (org.) e Colectivo Rock On. *The Beatles*. Coimbra: Fora do Texto, 1988.
- PATATI, Carlos. BRAGA, Flávio. *Almanaque dos quadrinhos: 100 anos de uma mídia popular*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PENHA, João da. *O que é existencialismo*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. Cotia: Ateliê, 2004.

- PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. Cotia: Ateliê, 2004;
- PIRSIG, Robert. M. *Zen e a arte da manutenção de motocicletas: uma investigação sobre os valores*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- REDD, Ry. *Astrologia da alma*. São Paulo: Siciliano, 1991.
- REMÉDIOS, Maria Luiza R. *Literatura confessional*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.
- ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- ROYLANCE, Brian (org.). *The Beatles: antologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- SALINGER, J.D. *O apanhador no campo de centeio*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1999.
- SANTAELLA, Lúcia. *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1986.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- SARTRE, Jean-Paul. *Esboço para uma teoria das emoções*. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- SAWYER-LAUÇANNO, Christopher. *Escritores americanos em Paris*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 2005.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 6.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- SOLOMON, Carl. *De repente, acidentes*. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- SOUNES, Howard. *Charles Bukowski: vida e loucuras de um velho safado*. São Paulo: Conrad, 2000.
- SOUNES, Howard. *Dylan: a biografia*. São Paulo: Conrad, 2002.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. *Teoria da literatura*. São Paulo: Atica, 2004.
- SÛSSEKIND, Flora. *Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60*. In: BASUALDO, Carlos. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.31-56.
- THOREAU, Henry David. *A desobediência civil*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

- THOMPSON, Hunter S. *Hell's Angels: medo e delírio sobre duas rodas*. São Paulo: Conrad, 2004.
- THOMPSON, Hunter S. *Medo e delírio em Las Vegas*. São Paulo: Conrad, 2007.
- THOMPSON, Hunter S. *A grande caçada aos tubarões: histórias estranhas de um tempo estranho*. São Paulo: Conrad, 2004.
- TOSCHES, Nick. *Criaturas flamejantes*. São Paulo: Conrad, 2006.
- TREVISAN, Armindo. *A poesia: uma iniciação à leitura poética*. Porto Alegre: Uniprom, 2000.
- TRINGALI, Dante. *Escolas literárias*. São Paulo: Musa Editora, 1994.
- VANEIGEM, Raoul. *A arte de viver para as novas gerações*. São Paulo: Conrad, 2002.
- VAZ, Toninho. *Pra mim chega: a biografia de Torquato Neto*. São Paulo: Casa Amarela, 2005.
- VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- VELOSO, Caetano. *Verdades tropicais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VICO, Giambattista. *A ciência nova*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- VICTORIA, Luiz. A. P. *Dicionário básico de mitologia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- VITORIA, Juan. *Los 100 mejores discos del Rock*. Valencia: La Mascara, 1993.
- WATTS, Alan. *A cultura da contracultura*. Rio de Janeiro: Fissus, 2002.
- WATTS, Alan. *O Zen beat, ou da contestação, o Zen square, ou tradicional, e o Zen*. In: WATTS, Alan. *O Zen e a experiência mística*. São Paulo: Cultrix, . p.71-104.
- WHITE, Charles. *A vida e a época de Little Richard*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- WHITMAN, Walt. *Folhas da relva*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- WHITTEMORE, Reed. *Pequenas revistas*. São Paulo: Martins, 1965.
- WILLER, Cláudio. *Allen Ginsberg, poeta contemporâneo*. In: GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- WILSON, Colin. *O Outsider: o drama moderno da alienação e da criação*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- WILSON, Peter Lamborn. *Chuva de estrelas: o sonho iniciático no sufismo e taoísmo*. São Paulo: Conrad, 2004.

WILSON, Peter Lamborn. *Utopias piratas: mouros, hereges e renegados*. São Paulo: Conrad, 2001.

WOLFE, Tom. *A palavra pintada*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

WOLFE, Tom. *O teste do ácido do refresco elétrico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

WOODCOCK, George. *História das idéias e movimentos anarquistas. vol. 1 - A idéia*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

WOODCOCK, George. *História das idéias e movimentos anarquistas. vol. 2 - O movimento*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.

ZILBERMANN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 2004.

Sites consultados na internet:

www.torquatoneto.com.br. 22/01/2007.

www.wikipedia.org. 12/07/2007.

WILLER, Cláudio. *Vida de escritores*. <http://www.secrel.com.br/jpoesia/ag15willer.htm>. 10/08/2007.

CD-Roms consultados:

Barsa CD: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda. Versão 1.11

Dicionário Aurélio Eletrônico: Século XXI. Versão 3.0