

UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

**LUIS GUSTAVO DE PAIVA FARIA**

**FRAGMENTOS DE TRAJETÓRIAS: REFLEXIVIDADE E CULTURA  
BRASILEIRA EM TORQUATO NETO (1962-1972)**

**VIÇOSA-MG  
2019**

**LUIS GUSTAVO DE PAIVA FARIA**

**FRAGMENTOS DE TRAJETÓRIAS: REFLEXIVIDADE E CULTURA  
BRASILEIRA EM TORQUATO NETO (1962-1972)**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)  
apresentado à Universidade Federal de  
Viçosa como parte das exigências do Curso  
de Graduação em Ciências Sociais para  
obtenção do título de Bacharel.

Orientador: Prof. Dr. Victor Luiz Alves  
Mourão

**VIÇOSA-MG  
2019**

**LUIS GUSTAVO DE PAIVA FARIA**

**FRAGMENTOS DE TRAJETÓRIAS: REFLEXIVIDADE E CULTURA  
BRASILEIRA EM TORQUATO NETO (1962-1972)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Federal de Viçosa como parte das exigências do Curso de Graduação em Ciências Sociais para obtenção do título de Bacharel em Ciências Sociais.

Aprovado em: \_\_\_\_\_ de novembro de 2019.

---

Victor Luiz Alves Mourão  
(DCS/UFV)  
Orientador

---

Douglas Mansur da Silva  
(DCS/UFV)  
Avaliador

---

Joelma Santana Siqueira  
(DLA/UFV)  
Avaliadora

Viçosa, 25 de novembro de 2019

À Brenda Lana,  
amor e admiração

## **AGRADECIMENTOS**

À minha mãe, Marilei. Meu pai, Antonio Flávio. Meu irmão, João Henrique. Minha namorada, Brenda. Pelo apoio e pelo amor incondicional em tudo.

Às minhas avós, Idalina e Leci. Ao meu avô João (*in memoriam*). Às minhas tias, Derci, Maria Aurélia e Jurema.

Aos meus amigos. Em Viçosa: Patrick, Camila, William, Arthur, Tales. Em Cruzeiro: Lucas Felipe, Luciano, Lucas, Kayo, Carlos Felipe, Luiz Alberto, Gabriel.

Aos professores que passaram pela minha vida, sem quem eu não poderia estar aqui. Rodolpho, Walison, pelo meu despertar para as humanidades. Daniela Alves, Daniela Rezende, Nádia, Jeferson, pela presença, pelo desafio.

Ao Victor, meu orientador, pela abertura ao tema, pelas sugestões e pelo raro volume 1 da Torquatália.

Aos membros da banca, Douglas, Joelma e Rodolpho, por aceitarem o convite. Especialmente ao Rodolpho, que veio de longe.

Aos técnicos administrativos do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de Viçosa. Marcelo Lino, sem quem eu não conseguiria formar.

A Torquato Neto (*in memoriam*), pela viagem sem fim.

*Sei o dia em que você morreu, o mês, o ano. Sei que poucos dias antes dessa data Wittgenstein, que você nunca chegou a conhecer, vinha até você, na esperança de te conhecer, levantar teu astral, te dar força. Sei que uma vez, quando criança, você entrou num tanque. Sei que uma vez, quando criança, você se jogou na frente de um cavalo. Sei que uma vez, quando criança, você se jogou na frente de um trem. Sei também que são histórias, contadas por outros, meias verdades, mitos, e sei que você criava e encorajava esses mitos. Sei que uma vez você anunciou para um amigo que iria cometer suicídio, e que o amigo, cansado da tua pose, disse: “Por favor, não enquanto eu estiver por aqui”. Que uma vez você disse sou apenas sem nascido, no fim das contas. Que eu sou – aqui, agora – apenas um cúmplice na construção de um você, tal como foram os seus amigos, como você o foi. Que eu repito, reinscrevo os mitos.*

(Christian Hawkey, trad. Guilherme Gontijo Flores)

*Qualquer personalidade é uma ficção – interveio Parsifal. – Ele acabou destruindo a própria identidade. A maioria dos que conhecem sua história dizem que no fim da vida ele enlouqueceu, mas havia uma reflexão séria por trás de seus métodos. Acreditava que a literatura era o caminho que podia nos levar mais longe no esforço de transcender a individualidade. Num certo momento, se convenceu de que era possível dar mais um passo. O que se pode alcançar por meio da palavra também poderia ser alcançado, de forma análoga, por meio da ação. “Não há razão para nos contentarmos com um único eu”.*

(Jorge Parsifal em *Cordilheira*, de Daniel Galera)

## RESUMO

O objetivo do trabalho é rastrear a trajetória artístico-intelectual de Torquato Neto, distinguindo suas fases e os posicionamentos que marcam filiações a diferentes grupos e movimentos artísticos, articulando as relações possíveis entre cultura marginal e engajamento político em sua obra. Propõe-se a utilização do método de análise documental documentos primários referentes à obra do autor, delimitando o escopo de análise em suas colunas jornalísticas, correspondências, diários e cadernos pessoais. Argumenta-se que sua trajetória artístico-intelectual é construída a partir de mudanças graduais em suas posições sociais e posicionamentos estéticos, pois, ao mesmo tempo em que marca a existência de distintas fases, demonstra que esses posicionamentos são construídos gradativamente ao longo de suas formulações intelectuais sobre o cenário histórico em que está inserido, de modo que sujeito, conjuntura e estrutura passam por mudanças, continuidades e sobreposições. Mudanças que ocorrem sob influências de acontecimentos biográficos, eventos históricos e reflexões estéticas sobre a cultura nacional. Mais do que apontar a relação do artista com seu tempo, o argumento ultrapassa uma perspectiva simplificada, mas comum na bibliografia sobre o autor, que compreende Torquato Neto como um poeta de rupturas imediatas e apressadas em consequência de seu apelo às vanguardas e à invenção, características que assumem importância capital em sua obra apenas a partir de 1968, quando se reaproxima do Grupo Baiano e, posteriormente, engaja-se em projetos do chamado Cinema Marginal e do Concretismo, constituindo-se uma influência para a Geração Marginal da década de 1980. Ficção e autonomia relativa. Poeta e autonomia relativa. Reflexividade e agência como pressupostos de ação no mundo.

**Palavras-chave:** Torquato Neto. Trajetória artístico-intelectual. Reflexividade.

## ABSTRACT

This research aims to trace Torquato Neto's artistic-intellectual trajectory, distinguishing its phases and the positions that mark affiliations to different artistic groups and movements, articulating the possible relations between marginal culture and political engagement in his work. It is proposed to use the method of documentary analysis primary documents referring to the author's work, delimiting the scope of analysis in his journalistic columns, correspondences, diaries and personal notebooks. It is argued that his artistic-intellectual trajectory is built from gradual changes in his social positions and aesthetic positions, since while marking the existence of different phases, he demonstrates that these positions are gradually constructed along their formulations intellectuals about the historical scenario in which it is inserted, so that subject, conjuncture and structure undergo changes, continuities and overlaps. Changes that occur under the influence of biographical events, historical events and aesthetic reflections on national culture. Rather than pointing to the artist's relationship to his time, the argument goes beyond a simplified but common perspective in the author's bibliography, which understands Torquato Neto as a poet of immediate and hasty ruptures as a result of his appeal to the avant-garde and invention, characteristics that assume capital importance in his work only from 1968, when he gets closer to the Grupo Baiano and, later, engages in projects of the so-called Cinema Marginal and Concretismo, constituting an influence for the Geração Marginal of the 1980s. Fiction and relative autonomy. Poet and relative autonomy. Reflexivity and agency as assumptions of action in the world.

**Keywords:** Torquato Neto. Artistic-intellectual trajectory. Reflexivity.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	09
<b>CAPÍTULO 1 – TEORIA SOCIOLOGICA E REFLEXIVIDADE</b> .....	13
1.1 – Elementos teóricos para uma sociologia dos movimentos artísticos .....	14
1.2 – Notas inconclusas sobre intelectuais, literatura e pensamento social brasileiro .....	23
1.3 – Uma fotografia de três grupos artísticos (1960-1970).....	31
<b>CAPÍTULO 2 – TORQUATO NETO: TRAJETÓRIA E RECEPÇÃO</b> .....	44
2.1 – A recepção acadêmica de Torquato Neto em teses e dissertações (1987-2017) .....	46
2.2 – Torquato Neto: sujeito, artista, mito? .....	52
2.3 – Um estudo sobre a trajetória artístico-intelectual de Torquato Neto (1962-1972).....	57
<b>CAPÍTULO 3 – DOIS ENSAIOS SOBRE A POESIA DE TORQUATO NETO</b> .....	72
3.1 – Disputas literárias pela identidade nacional: uma análise de <i>Marginália II</i> .....	73
3.2 – A reflexividade entre literatura e sociedade: uma análise de <i>Literato Cantabile</i> .....	85
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	99
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	102



## INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

Este trabalho é sobre Torquato Neto. Mas também é sobre mim. As epígrafes alertaram para o perigo em confundir obra e vida. Torquato Neto confundiu? Eu confundi? Eu confesso que ainda não sei. É certo que Heloísa Buarque de Hollanda (2004) chamou atenção para essa característica em grupos de artistas brasileiros na década de 1970, assim como Max Weber (2006) me chamou atenção para os sentidos da escolha e da construção de um objeto de pesquisa. O que apresento aqui são fragmentos de uma trajetória de pesquisa pessoal em que a trajetória de Torquato Neto é o núcleo de onde irradiam outras discussões. Este trabalho não fala sobre mim, mas sobre Torquato Neto, que me reflete. Não como espelho, mas como fruto de minha trajetória acadêmica: minha maturidade intelectual, minhas posições teóricas e minha admiração pelo autor. É sorte que Max Weber (2006) também me alertou que assumir isso não é uma limitação, mas uma potencialidade para o caminho da objetividade na construção do conhecimento científico.

Minha relação com a obra de Torquato Neto se inicia nas madrugadas de 2015, ano de início da minha graduação em Ciências Sociais e de outros eventos importantes em minha vida. Em 2016, a disciplina de Metodologia I (CIS 181)<sup>2</sup> exige a construção de um projeto de pesquisa como requisito avaliativo. Eis que encontro a oportunidade de juntar o útil ao agradável: as leituras da obra de Torquato Neto tornam-se também atividades acadêmicas. Decido escrever meu projeto sobre Torquato Neto sem saber, ainda, as dificuldades em lidar com a diferença e os conflitos de uma leitura despreziosa para uma leitura crítica. Desde o início da pesquisa, especialmente em situações em que foi a público em apresentações orais, eu sou confrontado com uma pergunta simples, mas delicada: “Torquato Neto. Por quê?”.

Eu ainda não consigo responder essa pergunta de maneira integral, sobretudo porque a potencial resposta muda desde o início. Se minha maior motivação em estudar Torquato Neto era, assim como o foi para Monteiro (2004), encontrar no poeta um mito da autêntica marginalidade, essa mesma perspectiva é radicalmente modificada de acordo com o andamento da pesquisa. Como disse Monteiro (2004:176): “Líamos o signo Torquato pelo seu suposto fim e não pelos seus meios possíveis”. É como se

---

<sup>1</sup> Versões alteradas de trechos desta introdução estão em processo de avaliação para publicação como artigo.

<sup>2</sup> Disciplina ministrada pela professora Daniela Alves (DCS/UFV), a quem agradeço pelas sugestões na construção do projeto de pesquisa que, a despeito de suas mudanças substanciais, apresento a execução neste texto.

houvesse um pêndulo entre o gênio romântico e o determinismo sociológico. Em diversos momentos, achava que um dos extremos era a abordagem adequada, que era o que eu queria. Eu não percebia que, de algum modo, eu queria também encontrar um espelho que pudesse me refletir. Talvez ainda seja assim, mas com outras camadas, outros processos de identificação. A busca pelo justo meio daquele pêndulo passa a se tornar uma conduta científica. Acabo me sentindo impelido a lutar contra o mito. Procurar a humanidade do artista: suas limitações, falhas e contradições para, então, desfrutar de seu potencial criativo e reflexivo. Não foi fácil. Ainda não é. Sei que não o faço sozinho.

O que exponho para vocês neste texto são esforços em apresentar objetos, objetivos, sujeitos e processos de pesquisa de 2016 a 2019. Não são acidentais as oscilações de vozes: da impessoalidade à pessoalidade. De apropriação e diálogo com outras áreas do conhecimento. Há alguma fragmentação na conjugação dos verbos, assim como na obra pós-tropicalista de Torquato Neto. Alguma fragmentação no formato, nos capítulos, nas seções. Há alguma incompletude, sempre. Peço desculpas, mas peço licença. “O poeta é a mãe das armas”. O cientista, das falhas.

\*

Em *Crítica e Sociologia*, Antonio Candido (2006) constrói uma argumentação na qual enfatiza a importância de influências mútuas entre a crítica literária e a sociologia da literatura, formulando um panorama de abordagens e objetos próprios às respectivas áreas. Nesse sentido, ainda que ressalte a necessidade de uma crítica literária integrativa entre elementos sociais e estéticos e de estudos sociológicos que se utilizem de obras literárias, seu argumento desenvolve-se no sentido de distinguir estas disciplinas, já que teriam interesse em diferentes elementos de um mesmo fenômeno. Assim, “é preciso estabelecer uma distinção de disciplinas, lembrando que o tratamento externo dos fatores externos pode ser legítimo quando se trata de sociologia da literatura” (CANDIDO, 2006:14).

Um amplo levantamento bibliográfico feito por Naves *et al* (2001) demarca as disputas e as abordagens disciplinares em trabalhos cujo foco são manifestações artísticas, culturais e literárias. Ainda que estejam trabalhando o tema da música popular brasileira, é possível generalizar seu argumento às manifestações culturais em sentido amplo na medida em que tais manifestações, ainda que determinada área ou disciplina possua maior ou menor tradição em seu tratamento, está sob escrutínio de diversas abordagens que se diferenciam entre si por questões epistemológicas e metodológicas,

apesar de terem em mira um mesmo fenômeno cultural, como assinalado na relação entre crítica literária e sociologia da literatura, elemento que confirma o caráter interdisciplinar do assunto. Segundo os autores,

(...) deparamo-nos com um grande número de trabalhos [de] diferentes áreas do conhecimento, como a História, a Sociologia, a Antropologia, a Teoria Literária e a Teoria da Comunicação, entre outras, que buscam [em manifestações culturais e] através da música popular uma reflexão mais ampla sobre a tradição cultural brasileira. E é também importante lembrar que o estudo (...) exige que o pesquisador recorra a ferramentas metodológicas de áreas circunvizinhas (NAVES *et al*, 2001, p. 1).

Ao considerar a dificuldade em estabelecer fronteiras disciplinares ao se estudar manifestações culturais, artísticas e literárias, segue-se aqui as pistas argumentativas estabelecidas por Candido (2006) e os limites discutidos por Naves *et al* (2001), mesmo que seja possível questioná-las em diferentes níveis. Assim, o trabalho concentra-se em uma abordagem sociológica do fenômeno artístico e literário, expandindo seu escopo aos elementos culturais constitutivos dos fenômenos artísticos e literários, o que valida e assume, por consequência, as fronteiras construídas por Candido (2006).

Considera-se a relação entre literatura e sociedade a partir de uma abordagem cara à área de sociologia da cultura e da literatura, que, a despeito de suas peculiaridades temáticas e metodológicas, mantém como fundamento uma perspectiva da literatura como fenômeno social reflexivo. Ao se situar em determinada abordagem, contudo, não significa que o trabalho não esteja aberto às diferentes áreas que compartilham temas e objetos de pesquisa. Ao contrário, busca-se *insights* em pesquisas de abordagens diversas sobre manifestações artísticas, especialmente em Crítica Literária e História Cultural. No Quadro 1, estão organizadas especificidades consideradas na construção de um objeto de pesquisa por diferentes disciplinas em relação a fenômenos artísticos.

**Quadro 1 – Áreas de pesquisa e focos de análise de fenômenos artísticos**

Área de pesquisa	Foco de análise
Comunicação e Semiótica	Levam em conta elementos de produção e distribuição do objeto artístico
Musicologia e etnomusicologia	Indústria cultural e ritmos populares
Estudos Literários	Análise estética, aspectos formais
Antropologia	Identidades culturais populares
História Social e Sociologia	Movimentos artísticos e culturais em interface à política e à economia

**Fonte:** Adaptado de Naves *et al* (2001). Elaboração do autor.

Considerando estes pressupostos, o objetivo deste trabalho é rastrear a trajetória artístico-intelectual de Torquato Neto, distinguindo suas fases e os posicionamentos que

marcam filiações a diferentes grupos e movimentos artísticos, como o CPC (Centro Popular de Cultura), o Tropicalismo e o Cinema Marginal, articulando as relações entre cultura marginal e engajamento político em sua obra. Utiliza-se do método de análise documental a partir de documentos primários referentes à obra do autor, delimitando o escopo de análise em suas colunas jornalísticas, correspondências, diários e cadernos pessoais.

Para tal, o texto foi dividido em três capítulos. O primeiro capítulo esboça a possibilidade de uma sociologia dos movimentos artísticos brasileiros das décadas de 1960 e 1970, agregando referências da teoria sociológica contemporânea, da sociologia dos intelectuais e do pensamento social brasileiro, envolvendo-as em um esquema formulado a partir de historiografias culturais e literárias clássicas. O segundo capítulo dedica-se a explorar a recepção acadêmica, a fortuna crítica e a trajetória artístico-intelectual de Torquato Neto, realizando uma análise documental a partir de sua obra jornalística e epistolar, enfocando as colunas *Música Popular* (escrita entre março e outubro de 1967) e *Geléia Geral* (publicada entre agosto de 1971 e março de 1972). O terceiro capítulo, por fim, foi estruturado a partir de dois ensaios de crítica literária amadora sobre a poesia de Torquato Neto em que se propõe, respectivamente, uma análise de *Marginália II* e a segunda versão de *Literato Cantabile*. Os três capítulos orbitam em torno das décadas de 1960 e 1970 no Brasil e da obra de Torquato Pereira de Araújo Neto.

## CAPÍTULO 1 – TEORIA SOCIOLOGICA E REFLEXIVIDADE<sup>1</sup>

Em *Engagement*, ensaio publicado em 1962, Adorno (1991) distingue duas categorias amplamente utilizadas por intelectuais de sua época para avaliação de obras artísticas: a arte engajada e, em contraponto, a arte autônoma. Em um ácido debate com a obra de Sartre e Brecht, o filósofo alemão aponta a insuficiência de ambas as categorias e seus respectivos defensores. Ao trazer à tona a discussão sobre as relações entre arte e realidade, argumenta que o caráter artístico de obras engajadas e autônomas, em extremos opostos, nega arte e realidade, respectivamente, e negam a si mesmas ao negarem uma à outra.

Obras engajadas, ao postularem a intencionalidade e o compromisso didático de uma produção artística, tentariam apagar a polissemia intrínseca às obras para desvelar a ideologia dominante, alcançar a realidade e conscientizar as massas (ou o povo): arte e realidade seriam sinônimas e negam a si mesmas. Obras autônomas, por sua vez, ao tomarem a arte pela arte como princípio absoluto, negam a própria realidade e tropeçam no vazio, ficando à mercê de quaisquer usos sociais, especialmente da previsível cooptação pela indústria cultural. Adorno, contudo, afirma que há confusão em relação às definições e posições dos dois lados, usando para tal as obras de Sartre e Brecht para exemplificar o quanto ambos poderiam ser facilmente reconhecidos como defensores, ao mesmo tempo, de uma arte engajada e autônoma.

Ao longo do ensaio, percebe-se que, a despeito de seu clássico pessimismo filosófico, Adorno pende a balança à arte autônoma. Não aquela da arte pela arte como princípio absoluto, mas aquela que, por seu tratamento à forma como fuga dos padrões de significação tradicionais, alcançaria maior engajamento em relação às obras engajadas *stricto sensu*. Como obras autônomas, as produções artísticas de Kafka, Beckett e Klee seriam mais propícias ao *engagement* do que a pretensão de engajamento em Sartre, por exemplo. A atenção ao elemento estético como maneira de estruturar realidades fictícias ‘estranhas’ poderia gerar incômodo e desconforto por sua ambiguidade, o que possibilitaria aos artistas a transgressão daquilo que é arrastado e engolido pelo mercado da arte e pela indústria cultural, de modo que seu engajamento poderia ser mais efetivo no plano político e no plano da recepção, ampliando, por menor que seja, a já pequena possibilidade de transformação social através da arte após Auschwitz.

---

<sup>1</sup> Versões alteradas de algumas seções deste capítulo estão em processo de avaliação para publicação como artigo em periódico nacional.

À parte as discussões e argumentos específicos veiculados no seminal ensaio, o debate exposto por Adorno (1991) aponta para um debate clássico entre filósofos, críticos e artistas: as relações entre forma e conteúdo e entre arte, realidade e engajamento. Ainda que não seja utilizado de maneira explícita, o quadro teórico-analítico mobilizado pelo filósofo alemão encontra semelhanças substanciais em debates sobre arte, política e indústria cultural feito por intelectuais brasileiros nas décadas de 1960 e 1970, sobretudo em relação ao nexo entre ações políticas, produções culturais, nacionalidade e sua implicação em programas estéticos de movimentos de oposição à ditadura militar. Como demonstra Souza (2003), debates em torno das noções de “arte pura” e “arte comercial” foram essenciais para se pensar a inserção e a posição desses movimentos na organização social, política e cultural daquele período, já que as operações entre autonomia/massificação e politização/alienação eram o cerne da discussão sobre a consolidação do campo cultural brasileiro.

A adesão da intelectualidade oriunda de classe média às causas nacionalistas se deu, sobretudo, pela participação de artistas, estudantes e intelectuais na formação de uma conjuntura ainda nova para a cultura e a política nacionais. No terreno da produção artística, essa movimentação se traduziu na fundamentação de uma pedagogia estética voltada para a classe média intelectualizada e na sua organização política. Nesse contexto, instituições, partidos políticos e entidades estudantis contribuíram para a fomentação de uma série de discussões e debates sobre a função social da arte, da nacionalização e popularização de sua linguagem e de seu engajamento (SOUZA, 2003:134).

Este capítulo contextualiza o cenário histórico nacional em conjunto aos debates entre artista e intelectuais brasileiros nas décadas de 1960 no que se refere aos princípios estéticos que orientariam ou não um potencial engajamento de suas produções artísticas em um contexto autoritário. Para tal, privilegia-se a perspectiva dos atores e das instituições sociais atuantes no mundo artístico-intelectual brasileiro das décadas mencionadas, procurando enfatizar a relação de movimentos e artistas com a política e a indústria cultural (VELHO, 1977). Ainda que possua caráter bibliográfico, a tarefa de organizar uma revisão das principais referências sobre o tema e o período aqui estudados permitiu formular uma fotografia (esquema) das relações entre política e movimentos artísticos brasileiros naquele período e se inserir em debates teóricos mais amplos.

### **1.1 Elementos teóricos para uma sociologia dos movimentos artísticos**

Essa seção dedica-se a explorar dois princípios teóricos que servem para conformar um olhar para movimentos artísticos em contextos políticos autoritários.

Para tal, assume o mesmo caminho seguido por Barreiros (2009:12):

Não pretendemos estabelecer aqui princípios que sejam válidos para a análise teórica dos intelectuais com base em fatores a-históricos; antes, voltar-nos-emos para uma definição instrumental que estabeleça bases provisórias para o entendimento da natureza deste grupo nas sociedades industriais ocidentais do pós-Segunda Guerra Mundial, abstendo-nos portanto de defender a pertinência da aplicação destes mesmos pressupostos em qualquer outro recorte espacial e cronológico além do demarcado.

Nesse sentido, os pressupostos teóricos aqui mobilizados servem como referência para análise das ações e produções de movimentos artísticos brasileiros nas décadas de 1960, embora possam ser adaptados para diferentes contextos e períodos em outras investigações. Em primeiro lugar, explora-se uma alternativa teórica às discussões tradicionais sobre produções culturais naquelas décadas, agregando ênfase ao conceito de reflexividade inspirado na sociologia da crítica proposta por Luc Boltanski (2013). Em segundo lugar, apresenta-se a definição e as características de vanguarda artística para Gilberto Velho (1977) e de realismo reflexivo para Renato Ortiz (2001), amarrando um “programa” para uma sociologia dos movimentos artísticos de orientação às discussões bibliográficas e às pesquisas empíricas executadas nas próximas seções e capítulos.

A produção bibliográfica sobre manifestações artísticas e culturais das décadas de 1960 e 1970, segundo Souza (2003) e Ortiz (2001), trazem um referencial comum que condiciona diretamente as análises e conclusões assumidas pelos estudos críticos e sociológicos. Ao debater a peculiaridade da posição assumida pelo Cinema Novo, Souza (2003) discute o modo como os críticos de cinema daquele período explicitam em seus textos a necessidade de uma posição crítica radical e de inconformidade com a realidade social e econômica do país, senão orientados por um vocabulário de inspiração marxista, em geral preservam “a polaridade entre forças nacionalistas e progressistas versus forças reacionárias e entreguistas” (SOUZA, 2003:142). A autora passa pelas obras de críticos como Maurice Capovilla, Jean Claude Bernardet e Gianfrancesco Guarnieri. Essa posição maniqueísta fica explícita em um trecho de Bernardet mobilizado pela autora:

[...] as dubiedades ideológicas, não só do filme baiano, mas do cinema brasileiro realizado por cineastas interessados no nosso processo social, são resultados da posição ingênua de uma classe naturalmente instável, sempre no meio do caminho da participação, indecisa quanto à finalidade da sua arte. Sem saber se devem ou não servir ao proletariado, estão na verdade

preparando um novo público dentro da burguesia mais avançada (Jean Claude Bernadet apud SOUZA, 2003:155).

Há um elemento teórico estruturante que influenciava as análises de críticos de arte, cinema, literatura e dos próprios artistas naquele momento histórico: ao mesmo tempo em que se discute a autonomia do artista e suas obras, era imprescindível um posicionamento político progressista, à esquerda, não raro de inspiração marxista, tanto das obras quanto da própria crítica, elemento que sintetiza uma das tensões que conformaram o campo cultural brasileiro e que ainda hoje permanece importante, ainda que transformado e atualizado de diferentes modos. Naquele contexto particular, o debate é marcado por um maniqueísmo em relação à indústria cultural recentemente consolidada e aparelhada aos interesses do regime militar: entre a aceitação e consequente cooptação ou a recusa e consequente politização das produções artísticas.

A crença, largamente disseminada na esquerda brasileira nos anos 60, de que o país vivia um período pré-revolucionário, gerou um intenso processo de politização da produção artística, encarada como elemento importante dentro da estratégia revolucionária. Com base nesta estratégia foi produzida uma visão normativa a respeito da arte, sendo estabelecidos critérios que definiam o objeto da produção artística e a sua finalidade (COELHO, 1989:161).

A partir de uma análise documental, Souza (2003:139) argumenta que em Congressos de Cinema realizados em São Paulo entre 1952 e 1953 já havia teses que demarcavam explícitas fronteiras entre uma concepção marxista de arte, cultura e cinema ‘popular’ e uma concepção da indústria cinematográfica, posições que se aprofundam ao longo da década de 1960.

Assim como a crítica cinematográfica, Ortiz (2001) aborda pesquisas que se tornaram referências obrigatórias em trabalhos de crítica literária e ciências sociais que se propõem a analisar as manifestações culturais das décadas de 1960 e 1970. Dentre outros<sup>2</sup>, destaca-se os trabalhos de Roberto Schwarz (1978), Gilberto Vasconcelos (1977) e Luciano Martins (2004) escritos, respectivamente, em 1970, 1977 e 1979.

Em um primeiro olhar, percebe-se a proximidade das datas em que foram redigidos os textos, o que torna possível situá-los em um mesmo contexto histórico de produção de artistas, obras, movimentos que se propõem a analisar. Ainda que não haja pretensão de compará-los neste espaço, os trabalhos possuem semelhanças notáveis. Deve-se mencionar, por exemplo, que os três tomam como objetos de pesquisa o movimento tropicalista (1968) ou a juventude contracultural (a partir de 1969),

---

<sup>2</sup> Pode-se mencionar as obras do crítico José Ramos Tinhorão (1986) como exemplo radical da separação entre politização e indústria cultural.



fenômenos artísticos e culturais que, senão intimamente derivados, estão diretamente relacionados por apresentarem características ambíguas em relação às antinomias entre politização e alienação que operacionalizavam o debate teórico e crítico daquele momento<sup>3</sup>. Especificamente: Schwarz (1978) analisa o movimento tropicalista, Martins (2004), a juventude contracultural e Vasconcelos (1977) dedica-se a ambos. Se há semelhanças, também divergem em pontos fundamentais: enquanto Schwarz (1978) avalia negativamente a experiência tropicalista, Vasconcelos (1977) expõe posições ora positivas, ora negativas do mesmo movimento. Em relação à juventude contracultural, Martins (2004) e Vasconcelos (1977) encontram argumentos semelhantes.

Em nota introdutória de 1979, Roberto Schwarz (1978) afirma que sua análise de 1970 possuía limitações conjunturais e seu prognóstico estava errado. Em uma análise posterior também sobre o tropicalismo, Schwarz (2012) avalia o programa estético daquele movimento de outra forma, abandonando uma abordagem maniqueísta, mas mantendo tom polêmico e crítico. Gilberto Vasconcelos, diferentemente de Schwarz, parece ter abandonado a avaliação positiva presente na obra de 1977. Em um dossiê de 2012 dedicado ao tropicalismo, há uma entrevista em que o sociólogo afirma que “a tropicália é a transfiguração sonora da economia política do automóvel trazida pelo Juscelino Kubitschek” (Vasconcelos in MAGALHÃES; DOMITH; TEIXEIRA, 2012:37). Essas variações no posicionamento de ambos, ainda que importantes, não retiram a influência histórica de suas obras “iniciais”, ainda amplamente mobilizadas em trabalhos sobre a cultura brasileira no período da ditadura militar.

A despeito dos encontros e desencontros das obras, o argumento defendido por Ortiz (2001) é de que os pressupostos assumidos pelos autores possuem implicações semelhantes ainda que suas posições teóricas sejam distintas, o que pode estar relacionado tanto à veracidade dos diagnósticos quanto à influência da conjuntura em que foram produzidos. Assim como a crítica de cinema, o compartilhamento de

---

<sup>3</sup> Em uma entrevista de 2012, Frederico Coelho entende a juventude contracultural (marginália) como um desdobramento da tropicália, o que marca um nexo fundamental entre estes grupos. Para o autor, deve-se “demarcar dois eixos históricos de ação cultural no Brasil dos anos 1950-1960. Um vindo dos desdobramentos do movimento neoconcreto carioca, do cinema novo, dos debates no âmbito da Nova Objetividade Brasileira, tudo que desaguou no conceito “tropicália”, cunhado por Hélio Oiticica. Outro, vindo da experiência de jovens músicos e intelectuais baianos, cariocas e paulistas ao redor dos dilemas da música popular brasileira – MPB no âmbito da cultura de massas e da contracultura mundial. Em 1968, esses dois eixos radicais de pensamento sobre a modernidade brasileira confluem em ações comuns que resultam no que viria a se chamar após 1968 de ‘cultura marginal’ ou ‘marginália’” (Frederico Coelho in MAGALHÃES; WOLFART, 2012:21). Christopher Dunn (2009), ainda mais radical, procura compreender o tropicalismo como uma manifestação da contracultura no Brasil. Ainda que haja pontos de convergências e influências, compreende-se que, no Brasil, tropicalismo e juventude contracultural são derivações que se desdobram do primeiro, não manifestações de um mesmo fenômeno.

pressupostos implicaria em quadros teóricos que levariam a investigar as produções artísticas e culturais como decorrência da “superestrutura política do quadro nacional. O estágio de racionalização da sociedade, e por conseguinte do comportamento individual, é percebido como consequência do Estado autoritário” (ibidem:159). Essa derivação que enxerga a sociedade (Estado autoritário) como instância de determinação dos sujeitos limita radicalmente ou nega qualquer possibilidade de crítica e transformação no interior do regime político. Em resumo, os esquemas teóricos destes autores imputam uma

[...] ênfase no sujeito "alienado", que busca na droga, no misticismo ou na psicanálise, a forma de expressar sua individualidade; desarticulação do discurso, reificação da linguagem, o que equivaleria a uma desvalorização de conhecimento racional; recusa em se encarar o elemento político. [...] creio que é suficiente sublinhar minhas dúvidas em relação a esta perspectiva que apreende esses movimentos exclusivamente como sinais de irracionalismo, ou de escapismo. Identifico-me mais com a postura que, mesmo apontando para os limites que possuem os movimentos juvenis dos anos 60, neles descobre uma tendência ativa de se contrapor à sociedade tecnológica (ibidem:158-160).

Neste trabalho, não se assume os mesmos pressupostos desta tradição crítica e sociológica, ainda que essas obras e autores sejam fundamentais para compreender e analisar os fenômenos sociais e culturais desse contexto, bem como explorar as diferenças semelhanças dos esquemas teóricos mobilizados, muitos deles pautados pelo paradigma da indústria cultural, instituição fundamental para o Brasil naquele contexto, o que indica uma complexa relação entre fenômenos históricos e produção intelectual.

Segundo a perspectiva aqui assumida, seria necessário ultrapassar as questões em torno de uma cooptação das obras e dos artistas pela indústria cultural de maneira a expandir, conseqüentemente, a crítica cultural para além de uma avaliação maniqueísta entre engajamento político e indústria cultural, seguindo a pista que Ortiz (2001) pontua mas desenvolve timidamente em seu texto. Na clássica formulação adaptada de Luc Boltanski e Ève Chiapello (2009), deseja-se passar de uma sociologia crítica da cultura para uma sociologia da crítica cultural. Para isso, é necessário deslocar uma abordagem teórica exclusivamente centrada em como as instituições (Estado autoritário e indústria cultural) definem os limites da subjetividade dos atores sociais para um foco analítico em que o agenciamento e a reflexividade estejam presentes nas ações sociais e nas produções culturais destes atores, tornando-os agentes reflexos ou reflexivos ao autoritarismo imposto pelas instituições oficiais do regime militar.

Nesse caminho, pode-se mobilizar o conceito de crítica proposto por Boltanski (2013) em sua relação com sistemas políticos e econômicos. Em outras palavras, é

preciso pensar as manifestações artísticas das décadas de 1960 e 1970 para além de uma possível relação de cooptação pelo Estado e pela indústria cultural, pressuposto que persiste em uma concepção de que os atores sociais seriam “alienados” à realidade em que estão inseridos. Segundo as palavras de Boltanski (2013:443):

Uma pergunta persistiu no pensamento crítico, da Escola de Frankfurt até a sociologia crítica francesa da década de 1970: saber por que os explorados aceitam uma situação que, especialmente nos regimes políticos que reivindicam o legado da Revolução Francesa, está claramente em contradição com as exigências afirmadas de liberdade e igualdade. Proponho uma resposta, não em termos de internalização das ideologias dominantes, ou seja, de ilusão, mas em termos de realismo. Os explorados num registro econômico, ou os dominados num registro categorial ou simbólico, não têm necessariamente ilusões sobre a natureza injusta ou assimétrica da ordem social. Longe disto. Mas eles autolimitam suas reivindicações com base em suas avaliações das possibilidades que as mesmas têm de serem reconhecidas e assim, serem mais ou menos satisfeitas, dentro da realidade.

Com essa definição, emerge um conceito fundamental para a compreensão da crítica social levada adiante por atores sociais: a reflexividade. Uma realidade social de dominação via Estado ou indústria cultural, duas instituições fundamentais para compreensão da sociedade e cultura brasileiras nas décadas de 1960 e 1970 e que atuam conjuntamente para a conformação de uma “cultura oficial”, não se mantém a partir da alienação dos indivíduos; ao contrário, como aponta o sociólogo francês, é necessário evidenciar elementos de reflexividade pragmática na ação de atores sociais. As formas dessa(s) crítica(s), contudo, não cabem no escopo deste trabalho, ficando a possibilidade de expansão do argumento. Sobre isso, Boltanski (2013:444) apresenta uma distinção inicial entre crítica reformista e crítica radical.

[...] distinguir diferentes tipos de críticas, mais ou menos reformistas e mais ou menos radicais. A crítica reformista não questiona o contexto da realidade como um todo e particularmente os formatos das provas existentes. Mas ela se dedica, seja a denunciar realizações locais que não estão em conformidade com os seus tipos (o termo sendo entendido no sentido da oposição entre token e tipo), seja a denunciar incoerências entre diferentes elementos que constituem a realidade, levando a modificar alguns formatos sem afetar o todo. A crítica radical, dizendo rapidamente, questiona a realidade da realidade. Ela vai buscar no mundo elementos que permitem desconstruir as convenções até então admitidas e, assim, desestabilizar a realidade como um todo.

Dessa contribuição, portanto, é expandida a possibilidade de crítica social e cultural para além de um aspecto eminentemente revolucionário, ou seja, para além de uma crítica radical à realidade social, cabendo a possibilidade de uma crítica mais ou menos reformista, mais ou menos radical, na expressão do autor, segundo a compreensão dos atores sociais sobre sua realidade.

Considerando esses pressupostos, os movimentos artísticos brasileiros das décadas de 1960 e 1970 seriam grupos sociais privilegiados para a compreensão da constituição de uma crítica cultural ao regime militar. A partir de seus programas estéticos e produções artísticas, é possível mapear seus projetos, necessidades e potencialidades críticas, sendo que o elemento da reflexividade é fundamental para a consideração empírica das produções artísticas. Sobre isso, Gilberto Velho (1977) desenvolve sua importância em uma tradição teórica distinta de Boltanski (2013), mas assumindo princípios convergentes.

Ainda que se distancie da tradição francesa em sua sociologia da arte, Velho (1977) reflete sobre os movimentos artísticos de vanguarda sob uma perspectiva interacionista e fenomenológica, aproximando-se, respectivamente, do conceito de mundos da arte de Howard Becker (2010) e de intelectualidade (*intelligentsia*) de Karl Mannheim (2001). Ao operar uma síntese entre os dois autores, o antropólogo brasileiro afirma que artistas e intelectuais não estariam dissociados no contexto brasileiro da segunda metade do século XX, o que o leva ao conceito de mundo artístico-intelectual. Com isso, seria possível proceder a “uma análise empírica das vanguardas brasileiras [que] nos leva, necessariamente, à categoria de desvio e comportamento desviante” (VELHO, 1977:27).

Dessa fundamentação teórica o autor deriva o conceito de vanguarda, utilizando para tal as definições nativas que aquelas assumem sobre si. São características fundamentais a autorreferência e um alto nível de reflexividade que permitiriam à própria vanguarda criar, manipular e modificar seu programa estético, seu posicionamento político e o próprio conceito de vanguarda com que se identificam. Apropriando-se de definições de grupos vanguardistas sobre si mesmos, o autor descreve:

‘Vanguarda é a preocupação de se renovar, de não ficar parado, estático’. ‘É um estado de espírito revolucionário’; ‘A arte brasileira de vanguarda é aquela preocupada em rever-se sempre, criar formas novas, estar sempre se fazendo, sem sacralizar nada. É a negação da arte acadêmica, convencional, presa a regras e normas’; ‘Ser vanguarda é não estar preso a nenhum esquema definitivo, é duvidar das coisas’ (ibidem, p. 27)

Dessa perspectiva, os membros de uma vanguarda cultivariam um caráter quase-antropológico de estranhar-se em suas próprias práticas e princípios estéticos, implicação que expande a noção de que um movimento de vanguarda associa-se meramente a rupturas no plano estético, agregando, portanto, o elemento da reflexividade que conjuga questões políticas, ideológicas, existenciais e estéticas. Em

relação ao período aqui estudado, Hollanda (2004) restringe ao Concretismo um caráter de vanguarda nas décadas de 1960 e 1970; ao assumirmos os pressupostos de Velho (1977), seria possível avaliar uma expansão da classificação de vanguarda ao tropicalismo, aos grupos contraculturais pós-tropicalistas e, quiçá, à arte engajada proposta pelo Centro Popular de Cultura (CPC). A nomenclatura, evidentemente, geraria confusões e ambiguidades, sendo mais profícuo estender as características de uma vanguarda para Velho (1977) aos movimentos artísticos das décadas de 1960 e 1970, especialmente sua ênfase no agenciamento e na reflexividade de seus programas estéticos e produções artísticas.

Para o autor, os movimentos artísticos brasileiros no contexto da ditadura militar buscaram construir um mundo comum no sentido proposto por Becker: “Mesmo havendo uma grande variação na sua composição interna, o *ethos* dominante estaria ligado a uma visão de mundo política e existencialmente progressista” (VELHO, 1977:29). Os limites desse grupo artístico-intelectual são marcados pela relação que estabelecem com outros grupos e com os agentes sociais da sociedade brasileira. Nessa perspectiva relacional “[...] é que se pode perceber a existência de uma ação coletiva mais abrangente e de uma consciência de grupo mais nítida quando a atuação da censura torna-se mais agressiva” (ibidem:30) e expõe a ambígua relação de conflito ou convivência entre o mundo da vanguarda com o mundo da política institucional e da indústria cultural:

A levianidade, verdadeiro ou falsa, a mutabilidade ou até o camaleonismo do intelectual e artista contemporâneo, mais especificamente dentro da sociedade brasileira, expressam a multiplicidade de vivências e solicitações, acentuadas por um clima repressivo e autoritário que talvez no Brasil apareça com maior nitidez, fazendo com que a nossa experiência seja um dos casos limites do mundo contemporâneo. Portanto, o mundo artístico-intelectual e sua vanguarda estão e não estão no *establishment*. É esta ambiguidade que lhe dá uma de suas marcas distintivas (ibidem:34-36).

Renato Ortiz (2001), em uma chave analiticamente semelhante aos dois autores trabalhados, reflete sobre as noções de realismo reflexo e realismo reflexivo, posicionando (e agregando ao esquema teórico-conceitual aqui articulado) a indústria cultural como uma importante instituição para demarcar produções de caráter crítico e reflexivo. Se, por um lado, podemos posicionar o realismo reflexivo próximo à abordagem de Velho (1977) na medida em que produz obras com um apelo crítico à realidade, provocando um apelo reflexivo tanto da parte do autor (produção) quanto da parte do público (recepção); por outro, o realismo reflexo seria adequado a uma produção artística elaborada a partir de elementos de uma realidade estática e

estereotípica, posicionando o elemento econômico das vendas e do consumo como foco da produção e da recepção da obra, submetendo autor e público a uma lógica “realista” e fatalista da indústria cultural. Ao refletir sobre produções cinematográficas, o autor distingue os dois tipos de “realismo”:

Eu diria que esse tipo de perspectiva [realismo reflexivo], que trabalha a pluralidade de apresentações de um mesmo objeto, se contrapõe ao "realismo reflexo" da indústria cultural, o qual em princípio procura consagrar uma única versão da realidade, eliminando qualquer tentativa de reflexão sobre ela. [...] O real mostrado na tela deslocava a atenção do público, colocando-o na situação incômoda de ter ou não que tomar partido (e não simplesmente gostar ou desgostar) sobre o que lhe era proposto. O realismo reflexo, ao contrário, reforça as demandas subjacentes às exigências do espectador, ele "cola" à realidade já preexistente. É a falta de distância que lhe retira o caráter reflexivo (Ortiz, 2001:173).

Essa distinção teórica nem sempre se produz de maneira rígida na realidade, pois uma obra pode, ao mesmo tempo, apresentar elementos “reflexos” e “reflexivos”, inclinando-se, em geral, a um dos pesos da balança, o que demarca posições ideológicas tanto de seu autor (produção) quanto o acesso ao público àquela obra (recepção). A fronteira entre os dois pólos, portanto, é “teoricamente nítida entre esses dois gêneros de realismo, [mas] não deixa de ser verdade que em vários casos concretos essa separação se dilui, ocorrendo uma passagem entre os pólos” (ibidem:173). O principal elemento que demarca essa fronteira é a indústria cultural e as instituições sociais que a resguardam: estúdios de gravação musical e produção cinematográfica de grande porte, editoras de sucesso econômico e grande mídia televisiva, por exemplo.

Nesse sentido, procedendo a uma síntese teórica que privilegia uma sociologia da crítica assumida por Boltanski (2013), a abordagem deste trabalho toma o conceito de vanguarda, de Velho (1977), e de realismo reflexivo, de Ortiz (2001), para embasar o pressuposto de que movimentos artísticos de vanguarda possuem como traço fundamental a reflexividade de suas ações na realidade, tanto de uma perspectiva estética quanto política, sendo possível aos mesmos uma reconfiguração, se necessária, de seus programas estético-políticos em função de mudanças na realidade em que estão inseridos, operando críticas às instituições sociais, como o Estado e a indústria cultural, e que exigem destas uma adaptação a tais manifestações, seja no sentido de acentuar a censura e a repressão, seja no sentido de ceder pautas de críticas destes movimentos.

Esse traço, contudo, não deve ser generalizado, primeiramente, a toda produção e movimento artístico e, segundo, a toda e qualquer manifestação cultural e/ou artística, cuidado que foi tomado por Ortiz (2001) ao descrever os elementos “reflexos” de manifestações culturais produzidas no âmbito da indústria cultural brasileira

consolidada entre as décadas de 1950 e 1970. O movimento entre o reflexo e o reflexivo traz consigo uma série de discussões centrais e tangenciais para o assunto aqui trabalhado, dentre as quais a relação e as interações mantidas com o público (consumidores e críticos), Estado e indústria cultural.

## **1.2 Notas inconclusas sobre intelectuais, literatura e pensamento social brasileiro**

Ainda que seja tentador, esta seção não se dedica a explorar a constituição histórica da intelectualidade brasileira e seus diferentes projetos de identidade nacional através da literatura. Seu objetivo central é apresentar um breve pano de fundo teórico-analítico valendo-se de notas inconclusas sobre as áreas de sociologia dos intelectuais, sociologia da literatura e pensamento social brasileiro. Associadas ao quadro de pressupostos da seção anterior, ambas servem como referência de longo e médio alcance para a síntese bibliográfica da próxima seção e para as análises empíricas e críticas dos Capítulos 2 e 3.

### **I.**

“Somos o único caso histórico de uma nacionalidade feita por uma teoria política”. A despeito de ser factual ou não, a famosa frase de Euclides da Cunha (2005:197) aponta para a complexa relação entre intelectualidade, cultura brasileira e nacionalidade desde o século XIX. José de Alencar, Gonçalves Dias, Euclides da Cunha, Sílvio Romero, Monteiro Lobato, Lima Barreto. Pau-Brasil, Tropicalismo, Manguebeat. Verde-Amarelismo, Armorialismo, CPC. Dentre uma diversidade omitida<sup>4</sup>, alguns exemplos de intelectuais e movimentos artísticos que atravessaram os séculos XIX e XX e que assumiram, defenderam ou construíram narrativas sobre a cultura e identidade nacionais em suas produções artísticas. Em meio a teses convergentes ou divergentes, discussões e conflitos públicos, artistas e movimentos se relacionaram em maior ou menor intensidade com a tradição e com seu tempo histórico para defender seus princípios estéticos e, potencialmente, ideias ou projetos de nacionalidade deles indissociáveis.

Em sua célebre *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido (2000) argumenta pelo nexos fundamental entre literatura e nacionalidade no século XIX,

---

<sup>4</sup> O artigo de Lima (2005) faz uma admirável síntese das relações entre intelectualidade brasileira e identidade nacional na segunda metade do século XIX e início do XX tendo como foco a obra de Euclides da Cunha. Também o citado ensaio de Candido (2006), *Literatura e cultura de 1900 a 1945*, oferece um ótimo panorama das relações entre intelectualidade, literatura e nacionalidade. Sérgio Costa (2006), por sua vez, explicita os vínculos entre intelectualidade, nacionalidade e racialidade, demonstrando que as produções literárias também estiveram implicadas em um projeto de embranquecimento nacional.

sobretudo a partir do Romantismo, percebendo como a intelectualidade brasileira não apenas emerge como fenômeno nacional e nacionalista, mas contribui decisivamente para a construção de elementos e símbolos nacionais<sup>5</sup>. Em outro ensaio, presente em *Literatura e Sociedade*, Candido (2006) retoma a discussão das relações entre cultura e intelectualidade ao propor “uma lei de evolução da nossa vida espiritual” regida pela dialética do localismo e do cosmopolitismo. No Brasil, esse processo concentra na “literatura, mais do que a filosofia e as ciências humanas, o fenômeno central da vida do espírito”. Ao longo do século XIX e início do XX, a literatura teria o mesmo papel que as produções sociológicas e filosóficas teriam em países europeus, articulando elementos estéticos a projetos de diferentes ordens, incluindo aí questões políticas, econômicas e culturais diretamente envolvidas em fatores raciais (COSTA, 2006).

Justamente devido a essa inflação literária, a literatura contribuiu com eficácia maior do que se supõe para formar uma consciência nacional e pesquisar a vida e os problemas brasileiros. Pois ela foi menos um empecilho à formação do espírito científico e técnico (sem condições para desenvolver-se) do que um paliativo à sua fraqueza. Basta refletir sobre o papel importantíssimo do romance oitocentista como exploração e revelação do Brasil aos brasileiros (CANDIDO, 2006:138).

Com a crescente divisão do trabalho intelectual, o autor argumenta que a literatura vai deixando de ser referência para além dela mesma e se volta para si: “os papéis sociais do romancista e do sociólogo já se diferenciaram, e a literatura deve retrair, se não a profundidade, certamente o âmbito da sua ambição” (ibidem:143).

À parte o diagnóstico com tom pessimista, as teses de Candido demonstram como o problema da nacionalidade mantém uma longa relação entre intelectuais, literatura e cultura brasileira que seriam desagregadas na segunda metade do século XX com a especialização da intelectualidade. Se se considerar, contudo, o argumento de Gilberto Velho (1977) sobre a configuração indissociável de um mundo artístico-intelectual brasileiro nesse mesmo período, sobretudo a partir de 1960, é possível perceber o modo como a literatura passa a se relacionar de maneira expressiva e às vezes se confundir com outras artes e áreas do conhecimento.

Wisnik (2004), por exemplo, demonstra o surgimento de uma nova “gaia ciência” brasileira na segunda metade do século XX onde as fronteiras entre música e

---

<sup>5</sup> “Ante a impossibilidade de formar aqui pesquisadores, técnicos, filósofos, ela [literatura] preencheu a seu modo a lacuna, criando mitos e padrões que serviram para orientar e dar forma ao pensamento. Veja-se, por exemplo, o significado e a voga do Indianismo romântico, que satisfazia tanto às exigências rudimentares do conhecimento (graças a uma etnografia intuitiva e fantasiosa), quanto às da sensibilidade e da consciência nacional, dando-lhes o índio cavalheiresco como alimento para o orgulho e superação das inferioridades sentidas” (CANDIDO, 2006:138).



literatura tornam-se tênues. Bossa Nova. Tropicalismo. Há indicação de um restabelecimento (ou deslocamento de influência) nas relações entre intelectuais, literatura (artes) e nacionalidade, ainda que de diferentes formas em contextos bastante diversos. “Se você tem uma ideia incrível/É melhor fazer uma canção”. Caetano exemplifica e, ao mesmo tempo, sintetiza o argumento de Candido (2006), Velho (1977) e Wisnik (2004) em *Língua* (1984). Poemas, canções e ensaios para filosofar em português. Quem sabe. Talvez.

## II.

Assim como filósofos, críticos e cientistas sociais, Passiani (2018:17) tenta uma questão aparentemente banal: “O que é um intelectual?”, da qual deriva “Quem é intelectual?”. A partir de um diálogo com pesquisadores que exploraram essas mesmas questões, o autor argumenta que se trata de um conceito controverso, pois “não possui uma definição precisa, um significado estabelecido; é, mais propriamente, uma noção que um conceito, é ‘multívoca’, polêmica, desprovida de limites claros e exatos”. Essa dificuldade de definição deriva das variações históricas e sociológicas em torno do conceito, a depender do período, da sociedade e da cultura analisadas, sem mencionar as variações segundo orientações teóricas diversas. Assim como o conceito de literatura, a maior parte da bibliografia que se propôs a oferecer uma definição à noção de intelectual parece estar naquela linha tênue entre proposições normativas e descritivas, entre usos nativos e analíticos.

Se, por um lado, essas características não são exclusivas da noção de “intelectual”, mas da maior parte dos conceitos científicos, por outro, sua constituição como grupo social possui peculiaridades, pois toda “organização social, passada e presente, possui os seus profissionais do pensamento, da cultura e da escrita, em suma, aqueles profissionais que em alguma medida lidam com a dimensão simbólica do tecido social” (ibidem:17). Para o autor, essas características não são suficientes para definir um grupo de e como intelectuais. Como, então, adotar ou adaptar uma definição que sirva de orientação para análises empíricas? A emergência histórica do termo indica alguns caminhos para essa tarefa.

“Ao que parece, o intelectual, tal qual o concebemos contemporaneamente, é uma figura tipicamente moderna” (PASSIANI, 2018:18). O autor encontra uma “data de nascimento” para o intelectual assim concebido: Caso Dreyfus, França, Paris, fim do século XIX. Em um evento histórico em que a deportação de um militar está em jogo por traição à França, são encontrados documentos que provam sua inocência. Em meio

a comoções sociais de antissemitismo, Émile Zola, famoso escritor naturalista, publica uma carta em um jornal diário com diversas assinaturas em apoio a Dreyfus, militar deportado. A partir da manifestação, é instaurado um debate público que nomeia a carta de Zola e seus assinantes como “manifesto dos intelectuais”, usando o termo ora de modo positivo, ora pejorativo, a depender da posição política do remetente (ibidem:21-24).

Desse evento histórico surgem definições de diferentes autores que associam os grupos de intelectuais a posições necessariamente progressistas, críticas, autônomas e reflexivas. Como sujeito à margem, à parte, alguém que estranha. Alguém que olha de fora, frio, reflete. A incorporação no uso comum de uma ou umas dessas características não parece novidade. Contudo, o pioneirismo do evento também está em transformar os intelectuais em uma “questão a ser analisada, num problema que se tornará um desafio para a sociologia” (ibidem:20). Evocando o crítico Edward Said, Silva (2018:224) qualifica a dimensão sociológica em coletivos de intelectuais ao observar que sua figura em um grupo social “não se faz sozinha e sem trabalho intencional, mas este se constitui (enquanto tal) ou se *representa* em relação a um dado contexto sociointelectual, com o qual necessariamente vai dialogar”.

A investigação sociológica dos intelectuais possui raízes firmes em autores de abordagens teóricas de difícil conciliação, às vezes conflitantes: Gramsci (1982) e Mannheim (2001). Não seria viável explorar as posições destes autores neste espaço. De modo bastante genérico, é possível diferenciá-los reconhecendo que, em uma abordagem marxista, Gramsci (1982) argumenta que os intelectuais necessariamente possuem uma vinculação à sua classe, não se constituindo como grupo social autônomo, mas intelectuais orgânicos ou conservadores; por sua vez, em uma abordagem ‘fenomenológica’, Mannheim (2001) sustenta que os intelectuais ultrapassam uma dimensão de classe e, por isso, seriam um grupo relativamente autônomo a essa estratificação, ainda que tenha raízes fincadas a seu contexto social de produção. Mesmo conflitantes e aparentemente incompatíveis, suas abordagens são amplamente utilizadas por investigações em diferentes contextos nos quais uma ou outra parece mais adequada aos fatos e aos fenômenos.

Isolada de seu escopo funcionalista<sup>6</sup>, este trabalho assume uma definição excessivamente ampla e relativamente fraca para o conceito de intelectual que se aproxima de uma perspectiva fenomenológica:

Definimos intelectual como todo aquele que exerce integralmente a função de organizar a cultura, preservar a memória social, disseminar valores, símbolos e representações coletivas, bem como sistematizar compreensões acerca da realidade social e visões de mundo (BARREIROS, 2009:16).

Se a definição parece assumir que “todos os homens são intelectuais, poder-se-ia dizer então: mas nem todos os homens desempenham na sociedade a função de intelectuais” (GRAMSCI, 1982:7). O filósofo italiano assume que qualquer atividade humana possui algum nível de criatividade e cognição, logo de intelectualidade. No entanto, sua distinção é sociológica: há pessoas que exercem um papel social de intelectual e outras que exercem papéis sociais distintos.

Neste ponto é que se torna possível retornar a Dreyfus e recorrer novamente a Passiani (2018). Ao reconhecer a historicidade do conceito, o autor também demonstra sua histórica vinculação a determinadas atividades e papéis sociais. Em uma curiosa nota de rodapé sobre a carta de Émile Zola, o sociólogo argumenta:

A carta de Zola não deixa também de alçar o escritor e a literatura a um outro patamar, estabelecendo entre a figura do primeiro e a do intelectual quase uma sinonímia, uma filiação quase instantânea; e elevando a segunda a uma forma reconhecida e legítima de conhecimento sobre o mundo (PASSIANI, 2018:24).

Posteriormente, ao relatar a reverberação destes acontecimentos, o autor alcança a constituição do campo literário francês, evocando a incontornável tese de Bourdieu (1996) que explora uma abordagem teórica onde tenta conciliar materialismo e fenomenologia a partir da teoria dos campos. Ao mencionar a autonomização do campo intelectual a partir de Zola, Passiani (2018:30) retoma a figura dos escritores e sua literatura que, desde o fim do século XVIII, vinham assumindo

[...] efetivamente um papel central na elaboração e difusão de doutrinas sociais e políticas, e devido ao seu acesso aos meios de comunicação da época (imprensa, livros, sucessos teatrais), contribuíram para a formação da própria consciência social das elites e de uma parcela das classes médias.

Aqui, parece ser possível fechar o cadeado: no Brasil, como na França, há uma ampla correlação, senão causalidade, entre literatura e intelectualidade no decorrer do século XIX e XX. Se para os franceses este elemento constitui objeto de uma polêmica

---

<sup>6</sup> Barreiros (2009:11) propõe uma perspectiva teórica em que os intelectuais sejam entendidos “como um grupo funcional multiclassista, multiprofissional, e inerentemente desorganizado, dotado de estratificação social interna cujo topo é ocupado pelas diversas elites intelectuais”. Para tal, o autor se afasta de Gramsci (1982) e se apoia em teóricos das elites, nomeadamente Gaetano Mosca e Wright Mills, e teóricos funcionalista, como Robert Merton. Esta pesquisa não compartilha deste referencial.

autonomização do campo intelectual, para os brasileiros, como argumenta Candido (2006), as relações entre intelectualidade e literatura são objeto de reflexão estético-política sobre a nacionalidade.

Destes remendos teórico-analíticos é possível retomar a definição de Barreiros (2009) e argumentar, a partir de Arruda (2004:116), por uma aproximação da

[...] sociologia dos intelectuais – ramo da sociologia da cultura – do pensamento brasileiro, tendo em vista que o objeto da reflexão obriga o retorno das preocupações com os mesmos problemas, desvelando orientações valorativas comuns. O tratamento das tensões e dos impasses subjacentes à constituição da sociedade moderna no Brasil passa a realizar-se por meio da avaliação das elaborações intelectuais, dos dilemas vividos por seus praticantes no esforço de construção de uma experiência culturalmente relevante num meio atravessado por concepções acanhadas e caracterizado por oportunidades limitadas. A profusão de estudos sobre os intelectuais no Brasil talvez resulte da sensação de perda progressiva das antigas posições desfrutadas por uma *intelligentsia* que se formou desenhando retratos do país, elaborando diagnósticos, concebendo projetos, vislumbrando trajetórias futuras.

### III.

Uma aproximação entre as áreas, ao mesmo tempo em que teoricamente proveitosa, coloca em questão outros problemas envolvendo tradições, temas, métodos e instituições. Em relação a certos privilégios temáticos de tradições intelectuais, Arruda (2004:112) menciona a convergência em Antonio Candido entre os chamados ‘intérpretes do Brasil’ (Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda e Caio Prado Júnior) e o modernismo paulista (especialmente Mário de Andrade e Manuel Bandeira), ambos estudados pelo próprio Candido, que inaugura uma vertente intelectual que vai de Roberto Schwarz a Paulo Arantes. Esta longa ‘linhagem intelectual’, se célebre, também pode condicionar perspectivas, problemas, temas.

A rigor, a tradição que se sedimentou a partir de Antonio Candido origina-se do próprio legado modernista assentado pela primeira geração e que está incorporado de uma certa forma até hoje. Essa indagação sobre o caráter inquestionável da superioridade da herança modernista ganhou força nos últimos 25 anos, expressa num conjunto de obras que elegeram os intelectuais como tema de reflexão.

Nesse ponto, é necessário reconhecer a forte influência dessa mesma linhagem e das obras de Antonio Candido como referência teórica fundamental para a conformação teórica, analítica e metodológica desta pesquisa. Esse fato não implica em desconsiderar limitações em sua abordagem e contribuições de outras linhagens. Se se pensar um arco entre sociologia dos intelectuais, sociologia da literatura e pensamento social brasileiro no campo de uma sociologia brasileira da cultura é possível explorar a possibilidade de

diversas linhas, mais ou menos consolidadas, que nem sempre se relacionam de modo pacífico, mas sobrevivem e às vezes se articulam.

O ótimo trabalho feito por Silva Filho (2010, 2016, 2017) desde sua tese de doutorado expõe e contrapõe características de duas dessas linhagens no âmbito da Universidade de São Paulo (USP), ambas protagonizadas pelo já mencionado Antonio Candido e pelo sociólogo Sérgio Miceli. Diferentemente de Candido, que se aproxima de uma abordagem sociológica da crítica literária<sup>7</sup>, Miceli aproxima sua sociologia dos intelectuais e da literatura à teoria sociológica francesa, especialmente de Bourdieu, seu orientador no doutorado. Em 1978, Miceli retorna à USP e defende sua tese, elaborada na França, em uma banca da qual Antonio Candido era membro. Desse encontro deriva o polêmico prefácio do crítico à obra do sociólogo, *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. Silva Filho (2016, 2017) explora as tensões e as ambivalências deste prefácio a partir do próprio texto e de uma entrevista realizada com Sérgio Miceli em maio de 2015, da qual vale a pena citar um trecho como síntese dessas tensões.

Embora [Antonio Candido] tenha incorporado a formação em ciências sociais, se redefiniu como crítico literário. Tais transições foram impondo movidas sutis no trabalho de auto-definição, algo perceptível por meio da leitura dos textos nos diferentes períodos. Ele buscou, como era de se esperar, não rechaçar, mas abrandar o componente sociológico em prol do que passou a nomear como propriamente literário. Algo que é difícil de atinar, mas isso não vem ao caso por ora. [...] Eu nunca quis ser crítico literário, nunca estudei nem ensinei literatura. A literatura, para mim, é um objeto de reflexão sociológica, é um material disponível para a reflexão sociológica, quer dizer, não tenho nenhuma pretensão de fazer análise estética, e muito menos de exercer poderes de árbitro nessa seara. Se o trabalho que faço incomoda, incomodo como sociólogo e não como concorrente (Sérgio Miceli in SILVA FILHO, 2016:501-502).

Essa tensão entre abordagens, temas e métodos é ainda mais profunda quando se coloca em jogo a variável institucional entre regiões. Em uma espécie de questionário-artigo, Lilia Schwarcz (USP) e André Botelho (UFRJ) (2011) fazem cinco questões para 12 especialistas selecionados que pesquisam direta ou indiretamente a área de pensamento social brasileiro, dentre os quais estão Maria Arminda do Nascimento Arruda (USP) e Sérgio Miceli (USP), já citados neste trabalho, além de Elide Rugai Bastos (Unicamp) e Ricardo Benzaquem (PUC-RJ e Iesp/Uerj).

Na primeira pergunta pede-se um panorama amplo da área, suas tradições, temas e abordagens. Entre os 12 entrevistados, Bastos, Benzaquem e Miceli respondem de modo semelhante, contrapondo duas abordagens no interior da área de pensamento

<sup>7</sup> Leopoldo Waizbort (2007) defende a existência de uma influência germânica, particularmente de Erich Auerbach, na trajetória intelectual de Antonio Candido. Pode-se sugerir, timidamente, que Candido conciliaria Silvio Romero, Sérgio Buarque de Hollanda e Auerbach em suas raízes intelectuais.

social brasileiro, consensualmente tida como interdisciplinar: uma cisão entre uma abordagem textualista e contextualista. Não é frutífero trazer as citações na íntegra, mas trechos que mostram uma posição amistosa de Bastos e uma fala combativa de Miceli.

**Elide Rugai Bastos (Unicamp):** Reconheço pelo menos três grandes linhas, cada uma apresentando abordagens internas diversas: a contextualista, a textualista e a que, reconhecendo a tensão existente entre os dois termos, propõe uma análise que leve em consideração tal tensão. As várias formas de definição do objeto são resultado da adoção de diversos métodos, pois um método não está sozinho no campo interpretativo (SCHWARCZ, BOTELHO, 2011:139-140).

**Sergio Miceli (USP):** A julgar pelo recente encontro carioca do grupo, continua havendo, no meu entender, duas tendências: de um lado, uma abordagem contextualista, para a qual os textos ou obras estão como que imantados, de outro, um enfoque na linhagem da história das ideias, inclinado a fazer paráfrases, aproximações postiças entre livros e autores, ou então construindo uma perspectiva um tanto “espiritualizada” de interpretação. A linhagem contextualista busca construir uma história densa de mediações, desde origens sociais, passando pela formação cultural, até os modos de inserção na cena intelectual ou artística; os adeptos da história das ideias lidam com autores e livros, como se estivessem dispostos num quadro de honra/desonra, extraindo desses confrontos linhagens de pensamento definidas em termos anacrônicos. Em ambas direções, verificam-se prodígios de erudição por vezes dispensáveis (ibidem:143).

Se Elide Bastos enxerga uma possibilidade de síntese entre as oposições destas abordagens, Sérgio Miceli parece se inclinar a uma abordagem contextualista, fazendo uma defesa implícita desta ao descaracterizar a abordagem textualista, que seria identificada em um “grupo carioca”. Segundo nota dos autores, o sociólogo se refere “ao Encontro Intermediário do GT Pensamento social no Brasil da Anpocs, organizado por Nísia Trindade Lima (Fiocruz), Ângela Alonso (USP) e André Botelho (UFRJ) e realizado no IFCS/UFRJ em novembro de 2010” (ibidem:143).

A emergência destas tensões é importante para este trabalho, ainda que sejam sucessivas e cansativas por seu caráter altamente burocrático. As tentativas de análises dos capítulos posteriores estão lidando empiricamente com muitos destes problemas relacionados a abordagens, temas e métodos da área de sociologia da cultura, dos intelectuais e da literatura que foram mencionados acima. Neste espaço, a exposição das abordagens e algumas de suas tensões está organizada de modo relativamente intuitivo, pois é feita a partir de diversas leituras realizadas ao longo da pesquisa. Em um planejamento futuro, pode-se sistematizar analiticamente as tensões em torno destas áreas de estudo a partir de um escopo metodológico que possa abranger múltiplas variáveis de análise, como instituição, região, abordagem teórico-metodológica e outras.

O escopo e o objetivo deste trabalho aproximam-se mais de uma sociologia dos intelectuais e da literatura que dialogam com o pensamento social brasileiro do que a

tentativa de reconstrução da trajetória de artistas através de narrativas biográficas ou da utilização do método prosopográfico, embora sejam ferramentas importantes para as ciências sociais. Os elementos históricos e contextuais não são ignorados nem tampouco o trabalho se restringe às fontes textuais do autor, mas o discurso articulado pelo próprio poeta a partir de seus posicionamentos públicos é privilegiado a nível analítico.

Ao fundo e ao fim, estou sempre procurando pelo justo meio aristotélico através de equilíbrio entre literatura e sociedade no pêndulo de Alexander (1987), entre localismo e cosmopolitismo na dialética de Candido (2006). É preciso reconhecer que há, sim, uma pequena inclinação ao textualismo, à microsociologia e à fenomenologia. Em notas inconclusas, tento alcançar, à exaustão, a metade entre a virtude e o vício.

### **1.3 Uma fotografia de três grupos artísticos (1962-1968)**

Entre as décadas de 1960 e 1970, o Brasil passava por diversas mudanças estruturais e conflitos sociais, políticos, culturais e econômicos que se correlacionavam direta ou indiretamente. A partir de 1964, dentre tais mudanças, dois processos são fundamentais para compreender a peculiaridade do contexto: a emergência de um Estado modernizador, mas autoritário, e a consolidação de uma indústria cultural aparelhada a interesses políticos. Para Ortiz (2001), ambos não podem ser compreendidos de maneira destacada; ao contrário, o Estado autoritário passa a ser um veículo de modernização de áreas fundamentais para o país, como a economia, através da entrada de capital internacional, e a cultura, através de incentivos à indústria cultural e do desenvolvimento de políticas culturais com tons mais ou menos nacionalistas, a depender do governo em atividade. Fenômenos que estão correlacionados de maneira direta, mas nem sempre explícita.

Em um período imediatamente anterior ao golpe militar de 1964, o campo cultural, artístico e intelectual apresentava uma efervescência em torno das potenciais mudanças de base que poderiam ser alcançadas com o governo João Goulart, envolvendo as produções artísticas em fatores diretamente políticos e revolucionários. Roberto Schwarz (1978:62) argumenta que havia uma relativa “hegemonia de esquerda” no campo cultural brasileiro desde o início da década de 1960, perceptível “nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estreias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil”, tendo sua concentração na “produção de grupos diretamente ligados à produção ideológica, tais como estudantes, artistas, jornalistas, parte dos

sociólogos e economistas”. Paradoxalmente, essa configuração não é modificada de modo substancial após o golpe militar de 1964 e permanece relativamente estável entre 1964 e 1968, quando o AI-5 impõe mudanças severas ao panorama.

Entre os setores da intelectualidade de esquerda, as produções artísticas e culturais deveriam ter forte papel de transformação social, progressista e revolucionária, o que implica em uma vinculação direta entre arte, cultura e política, elemento fundamental para compreender o contexto da década de 1960. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda (2004:19):

Eu me lembro dos hoje “incríveis anos 60” como um momento extraordinariamente marcado pelos debates em torno do engajamento e da eficácia revolucionária da palavra poética, palavra que, naquela hora, se representava como muito poderosa e até mesmo como instrumento de projetos de tomada do poder. A relação direta e imediata estabelecida entre arte e sociedade era tomada como uma palavra de ordem e definia uma concepção de arte como serviço e superinvestida do ponto de vista de sua eficácia mais imediata.

De modo semelhante ao argumento de Schwarz (1978), Hollanda (2004:20) contextualiza o cenário artístico-intelectual após o golpe de 1964, agregando a ele uma dimensão de crítica e resistência ao regime militar provindas destes mesmos setores da esquerda “hegemônica”.

Por sua vez, a produção cultural, largamente controlada pela esquerda, estará nesse período pré e pós-64 marcada pelos temas do debate político. Seja ao nível da produção em traços populistas, seja em relação às vanguardas, os temas da modernização, da democratização, o nacionalismo e a “fé no povo”, estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética.

Percebe-se que, após 1964, é possível sugerir uma espécie de polarização entre políticas culturais forjadas por um governo autoritário e produções culturais de uma intelectualidade progressista. No primeiro caso, ações de longo alcance na sociedade através do aparelhamento com a indústria cultural; no segundo, obras e produções de circulação restrita aos próprios quadros. A relativa hegemonia da intelectualidade progressista, nesse sentido, não permanece ampla e irrestrita com a emergência de um cenário autoritário. Ao contrário, é bastante restrita e de curto alcance.

Os intelectuais são de esquerda, e as matérias que preparam, de um lado, para as comissões do governo ou do grande capital e, de outro, para as rádios, televisões e os jornais do país não são. É de esquerda somente a matéria que o grupo produz para consumo próprio (SCHWARZ, 1978:62).

Levando em conta aspectos fundamentais da configuração político-cultural da década de 1960, foi organizado um esquema “fotográfico” desse cenário a partir de uma síntese bibliográfica dos trabalhos de Ortiz (2001), Napolitano (2001), Hollanda (2004)



e Coelho (2010). A partir do referencial teórico-analítico construído nas seções anteriores, pretende-se ultrapassar uma análise que isola os movimentos em si mesmos para focar os aspectos relacionais no âmbito dos pólos culturais e entre eles, percebendo algo de sua dinâmica sociológica a partir do agenciamento e da reflexividade dos atores sociais e movimentos artísticos (VELHO, 1977). Inspirado em Bosi (1992)<sup>8</sup>, aos pólos foi dada a nomenclatura de cultura oficial e cultura marginal: espaços sociais que se contrapõem, mas interagem de diferentes modos.

Se a cultura oficial seria representada pelas ações do Estado autoritário e pelos agentes da indústria cultural, os grupos artísticos de oposição ao regime representariam a cultura marginal. Se a cultura oficial projetava a constituição de políticas culturais através, dentre outros, da expansão de um circuito televisivo e do investimento em propaganda política, os agentes e movimentos da cultura marginal atuavam em espaços alternativos, ora relacionando-se de maneira ambígua com o Estado e a indústria cultural, ora mantendo-se à margem das instituições e espaços oficiais, em ambos os casos constituindo uma posição marginal à hegemonia cultural imposta pelo regime militar. Em síntese, a cultura oficial concentra uma hegemonia cultural em sentido amplo, alcançando todos os espaços da sociedade; a cultura marginal, por sua vez, possuiria uma hegemonia cultural em sentido estrito, pois tem alcance limitado ao próprio campo em função da atuação da censura.

Para fins analíticos, é possível vincular essas características aos respectivos polos com o objetivo de organizar um esquema do cenário (Figura 1). Contudo, empiricamente essa organização se modifica, precipitando uma complexidade na manifestação histórica dos fenômenos sociais que é materializada em ações e instituições desorganizadas, ambíguas e contraditórias.

Assim é que o regime militar pode ter incentivado políticas culturais bastante estranhas em algumas situações. Napolitano (2001:102-103) expõe muito bem essa ambiguidade, mas explica, ao mesmo tempo, que esta aparente contradição ocorre, dentre outros motivos, em função da diversidade de setores e agentes que comandavam as ações políticas do Estado.

---

<sup>8</sup> Para analisar a cultura universitária, o autor propõe as categorias de tendências especulares e críticas: “O objeto, aqui, é outro, e, por força, mais globalizante: apontar, na prática da cultura universitária, a contradição entre tendências especulares e tendências críticas. Chamamos especulares as primeiras, porque espelham a rede dos interesses dominantes, arrastando, portanto, consigo a força dos fatos” (BOSI, 1992:316). Neste trabalho, o esquema é expandido para abranger o campo cultural e modifica-se a nomenclatura para cultura oficial e marginal, embora mantenha o teor semântico proposto pelo crítico.

A política cultural do regime militar pode parecer estranha e irracional num primeiro momento. De um lado, censura e perseguição aos artistas, e de outro, apoio direto à produção cultural nacional. O regime militar desenvolveu um conjunto de políticas de incentivo à produção cultural, chegando, em algumas áreas, a apoiar financeiramente a produção e a distribuição das obras. [...] Havia uma contradição entre os diversos órgãos e agências do governo. Enquanto os órgãos militares e de segurança mantinham uma lógica de controle, repressão e vigilância, muitos órgãos da cultura eram dirigidos por pessoas ligadas às artes e ao meio intelectual.

Essa contradição e aparente irracionalidade, contudo, não é generalizada, desconcertada e desorganizada. É factual, do mesmo, que o regime militar levou adiante uma política cultural mais ou menos coesa e concentrada em ações e políticas culturais específicas. Dentre elas, Napolitano (2001:82-100) destaca a censura, a repressão policial e a propaganda política.

A propaganda política (a criação da Assessoria Especial de Relações Públicas concentrou as iniciativas nesta área), o crescimento econômico e a combinação de repressão policial e censura seriam as maiores marcas do novo governo. [...] O regime militar brasileiro passou para a história como um regime que cerceou e controlou a expressão artística e cultural. Se existiu uma política cultural que perpassou os governos militares, ela pode ser resumida numa palavra: censura.

A organização da censura, além de política cultural “oficial”, ilustra e justifica o argumento de Ortiz (2001) sobre o aparelhamento e a indistinção entre Estado autoritário e indústria cultural na ditadura militar brasileira, nomeadamente a grande mídia e a grande imprensa.

Nos meios de comunicação de massa, como o rádio e a TV, a censura oficial do regime era complementada, ou mesmo substituída pela autocensura imposta pelos donos das emissoras e das redes. A razão era simples: as empresas eram as principais beneficiárias da política de expansão da infraestrutura de comunicação (por exemplo, a inserção do Brasil na rede de satélites de comunicação) patrocinada pelo regime militar. Qualquer conflito com o governo poderia ocasionar uma represália em termos econômico financeiros, desastrosa para a atividade (NAPOLITANO, 2001:101).

A existência de uma imprensa alternativa, em geral de oposição ao regime e de baixíssima circulação, era restrita aos meios intelectuais, mas, ainda nestas condições, passava sob crivo da censura. Apesar disso, a forte repressão não foi suficiente para conter manifestações críticas de artistas e intelectuais, como a coluna *Geléia Geral*, publicada por Torquato Neto no jornal *Última Hora*, sobrevivendo à margem da oficialidade imposta pelo regime através da censura, configurando a chamada cultura marginal.

Em um primeiro momento, é preciso reconhecer que a própria noção, conceito ou categoria de marginalidade exige cuidados peculiares em função de seus usos polissêmicos e interdisciplinares. O texto de Bastos (2011:54) faz um debate sobre as

perspectivas teóricas envolvidas nas diferentes definições de marginalidade enquanto conceito sociológico associada à renda e ao trabalho, atrelada, portanto, a uma dimensão econômica.

O conceito marginalidade comportou vários conteúdos, respondeu a inúmeros problemas conjunturais ao longo da história da sociologia. Naturalmente, o tema, na maior parte das vezes, esteve associado à alternativa emprego/desemprego, sugerindo-se, em vários textos, que a solução para a questão residia na ampliação **do** e integração **no** mercado de trabalho.

Próximo à perspectiva desta pesquisa, Glauco Mattoso (1981), por sua vez, propõe uma definição para marginalidade enfocando a dimensão estética, sem desconsiderar as implicações de uma “transferência” conceitual do campo econômico e social ao artístico e cultural. O trânsito entre essas dimensões, necessariamente próximas e imbricadas, ao mesmo tempo em que não facilita sua utilização, demonstra a abrangência do termo. Entre as décadas de 1960-1980, contudo, não se deve confundir marginalidade social e marginalidade estética ou, como preferem alguns autores, marginalidade cultural.

A palavra marginal, sozinha, não explica muito. Veio emprestada das ciências sociais, onde era um termo técnico para especificar o indivíduo que vive entre duas culturas em conflito, ou que, tendo-se libertado de uma cultura, não se integrou de todo em outra, ficando à margem das duas [...] Na verdade, marginal é simplesmente o adjetivo mais usado e conhecido para qualificar o trabalho de determinados artistas, também chamados independentes ou alternativos (MATTOSO, 1981:7-8)

Ao mesmo tempo, a expressão pode se referir, dentre outros significados, a uma (1) categoria analítica para se referir à marginalidade de artistas na década de 1960 ou à Geração Marginal da década de 1980, como o fez Hollanda (2004); (2) categoria nativa utilizada pelos próprios artistas como elemento de identidade, como exemplifica a bela obra “Seja marginal, seja herói” (1968), de Hélio Oiticica; (3) conceito para designar grupos e movimentos artísticos em relação a seu contexto histórico de produção intelectual, como o fez Coelho (2010) quando cunhou a expressão “cultura marginal”.

Neste trabalho, utiliza-se o conceito de Coelho (2010, 2017) para elaborar conceitualmente um dos pólos do campo cultural brasileiro na década de 1960: o pólo marginal. Segundo o autor,

Tais usos que adjetivam o artista, o cinema ou o poeta alimentaram ainda nos anos de 1960 a ideia de uma “cultura marginal”. Eles surgem como estratégia autolegitimadora de trabalhos cujos princípios criativos experimentais e sua materialidade precária são necessariamente transgressores. Ao mesmo tempo, ser parte desse campo semântico “marginal” pode ser lido pela perspectiva de “categorias de acusação” que, por contaminação, abarcavam outros termos como drogado e subversivo. Entre 1968 e 1972, o uso de drogas e a militância política raramente estavam

desvinculados do caráter “à margem” dos artistas e de seus trabalhos. Ao mesmo tempo, eram os próprios artistas que constituíam, em seus filmes, poemas, letras de músicas e trabalhos em geral, as representações da violência política, estética e comportamental do período (COELHO, 2017: 348)

O autor restringe sua definição de marginalidade aos movimentos artísticos direta ou indiretamente derivados da Tropicália, em sentido amplo (Glauber Rocha, Hélio Oiticica, José Celso Martinez, Grupo Baiano). Esta pesquisa toma emprestada a expressão de Coelho (2010), mas propõe uma expansão à definição: se o autor atrela “marginal” ao campo semântico exclusivo da marginalidade estética, a perspectiva aqui proposta atrela a marginalidade a um campo semântico que abrange as políticas culturais do regime militar e as múltiplas manifestações artísticas e culturais de oposição que sofreram com as medidas de censura e repressão às produções artísticas e culturais. Essa abrangência implicaria em uma cultura marginal em sentido amplo, o que torna possível se pensar em um pólo marginal em que estariam inseridas as perspectivas, nacional-popular, vanguardista e antropofágica, ainda que estas sejam antagônicas ou rivalizam entre si em diversos pontos e princípios (Quadro 2, Figura 1)<sup>9</sup>.

**Quadro 2 – Síntese da cultura marginal no campo cultural brasileiro (1962-1968)**

Concepção de arte, cultura e política	Movimentos ou Grupos	Marco documental (Manifesto)	Autor(es)	Ano da publicação
Nacional-popular	CPC	<i>Anteprojeto do manifesto do Centro Popular de Cultura</i>	Carlos Estevam Martins	1962
	Bossa nova engajada			
	Canção de protesto			
Vanguardas artísticas	Concretismo	<i>Plano-piloto para a poesia concreta</i>	Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari	1958
	Poema Práxis	<i>Poema Práxis: um evento revolucionário</i>	Mário Charmie	1964
	Poema Processo	<i>Processo - Leitura do Projeto</i>	Wladimir Dias-Pino	1971
Antropofagia	Cinema Novo	<i>Estética da Fome</i>	Glauber Rocha	1965
	Tropicalismo	<i>Tropicália ou Panis et Circensis</i>	Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes, Tom Zé, J. C. Capinam, Torquato	1968

<sup>9</sup> Assim como o pólo e cultura oficiais, não se deve impor uma homogeneidade aos movimentos, práticas, obras e produções artísticas da cultura marginal. Ao contrário, há uma diversidade ampla entre os movimentos artísticos deste pólo que apresentam a medida comum de se colocarem em oposição crítica ao regime militar e serem, conseqüentemente, alvo direto da censura, o que lhes impõe uma posição marginal no campo cultural brasileiro nas décadas de 1960 a 1980.

			Neto, Rogério Duprat	
	Teatro Oficina	<i>Carta aberta a Sábato Magaldi</i> , (também servindo para outros, mas principalmente destinada aos que querem ver com os olhos livres)	José Celso Martínez Correa	196?

**Fonte:** Adaptado de Hollanda (2004). Elaboração do autor.

Em relação ao Quadro 2, adaptado do trabalho crítico de Hollanda, apresenta-se textualmente um panorama simplificado de três movimentos citados, cada qual representante de uma concepção diferente das relações que vislumbram entre arte, cultura e política: o Centro Popular de Cultura (CPC), em uma chave nacional-popular; o Concretismo, em uma chave vanguardista; e o Tropicalismo, em uma chave antropofágica.

O CPC ficou reconhecido historicamente por sua vinculação direta à União Nacional dos Estudantes (UNE) e seu objetivo de criar uma arte popular revolucionária. Além de um projeto estético, o movimento pretendia se estabelecer como um braço dos setores culturais vinculados a sindicatos a partir da construção de centros culturais distribuídos em território nacional, o que ocorreu apenas no Rio de Janeiro, ainda que tenham existido iniciativas em outras regiões, como Belo Horizonte e Salvador. Segundo Napolitano (2001:37), o projeto político cultural do CPC “foi herdeiro da forma pela qual o problema do espaço político e social do nacional-popular foi lido pelo Partido Comunista”, ainda que nem todos os membros ou simpatizantes do movimento fossem assumidamente comunistas. Há uma defesa, portanto, de uma concepção nacional-popular que orienta um modo de enxergar os vínculos entre arte, cultura e política. Esta concepção “designava, ao mesmo tempo, uma cultura política e uma política cultural das esquerdas, cujo sentido poderia ser traduzido na busca da expressão simbólica da nacionalidade” (ibidem:37).

O Teatro Arena, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e o Movimento de Cultura Popular (MCP) são algumas das inspirações intelectuais para construção de seu clássico manifesto: *Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura*, escrito em 1962 pelo sociólogo Carlos Estevam Martins, antigo membro do ISEB e primeiro diretor do CPC. O texto postula um programa estético em que o engajamento político dos artistas figurava como núcleo fundamental para orientação de suas obras e produções culturais que, à serviço da revolução, deveria alcançar o “povo”

através de criações didáticas e pedagógicas que pudessem despertar a consciência de classe dos trabalhadores e livrá-los da alienação. Para Napolitano (2001:38), “o que se priorizava na obra não era a sua qualidade estética, mas um veículo ideológico adequado às preocupações nacionalistas em voga”. A partir de uma análise do manifesto citado, Napolitano (2001:39) argumenta:

O objetivo era facilitar a comunicação com as massas, mesmo com o prejuízo da sua expressão artística, a partir de procedimentos básicos: 1) adaptando-se aos defeitos da fala do povo; 2) submetendo-se aos imperativos ideológicos populares; 3) entendendo a linguagem como meio e não como fim.

Os artistas, ainda que não pertencessem ao “povo”, deveriam se engajar pela libertação nacional e, para isso, “abandonar o seu mundo era o primeiro dever do artista burguês que quisesse se engajar” (ibidem:41). Reunidos em torno desses princípios, Oduvaldo Vianna Filho, Leon Hirszman e Carlos Estevam Marques foi o núcleo formador do CPC entre 1961 e 1962. A partir de sua criação e posterior atuação, outros artistas passaram a se vincular ao movimento e seus princípios, dentre os quais estão Ferreira Gullar, Cacá Diegues e Carlos Lyra. Dentre suas produções, destaca-se a peça *Eles Não Usam Black-Tie*, escrita por Gianfrancesco Guarnieri em 1958 e montada por Carlos Estevam Marques em 1962; o filme *Cinco Vezes Favela* (1962), uma compilação que inclui cinco cineastas, e a coletânea de poemas intitulada *Violão de Rua* (1962-1963), das quais participam Moacir Félix e Ferreira Gullar.

Em 1964, com o golpe militar de 31 de março, a sede da UNE é incendiada. O CPC é proibido em todo território nacional, seus idealizadores são perseguidos. Apesar de sua rápida “falência”, não é correto afirmar que seus princípios estéticos se restrinjam ao Centro propriamente dito, mas alcançou importantes projeções em manifestações de outros artistas. Dentre tais, é possível citar a chamada “canção engajada”, que se desdobraria, grosso modo, em Bossa Nova nacionalista e Canção de Protesto. De Elis Regina a Geraldo Vandré, muitos são os artistas influenciados pelo nacional-popular concentrado inicialmente no CPC.

Em conflito à posição nacional-popular, o Concretismo, já institucionalizado desde a década de 1950, lança bases diametralmente distintas das relações entre arte, cultura e política que orientam seu projeto estético. Ainda que uma perspectiva crítica ao regime militar não seja abandonada, constituindo o que Hollanda (2004) chama de “engajamento experimentalista”, há severas críticas de artistas concretistas ao nacionalismo levado adiante pelo CPC. A partir de influência das vanguardas artísticas européias, os concretos elevam questionamentos e modificações às formas tradicionais,

organizando uma radical mudança em elementos formais da poesia e das artes visuais. A chamada “utopia desenvolvimentista” dos concretos expunha seu engajamento e crítica em relação à condição do subdesenvolvimento brasileiro. Segundo Hollanda (2004:44), “O concretismo — segundo o *Plano-piloto para poesia concreta* (1958) — pretende então falar a linguagem de um novo tempo”.

Diferentemente do nacionalismo cepecista, o concretismo volta-se para a utilização de tecnologias, para a linguagem publicitária, para os espécimes produzidos pela indústria cultural. Fossem ou não estrangeiros, os artistas deveriam se apropriar destas linguagens e ferramentas para superar o subdesenvolvimento, que também assolaria a cultura nacional. Associando engajamento e tecnologia industrial, o poema seria “comparado à máquina, sua realidade deve ser a do operário, a realidade do contato com a técnica, do contato com a ferramenta mecânica, moderna, industrial. Não há lugar para rosas alegóricas, a racionalidade e a precisão são imperativos” (ibidem:44).

A famosa máxima de Maiakóvski: “sem forma revolucionária não há arte revolucionária” é levada às últimas conseqüências pelos concretistas, dos quais o destaque, indubitavelmente, é da tríade Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignarati, autores que se dedicam amplamente a estabelecer e desenvolver o programa estético desse movimento artístico. A ânsia destes teóricos e poetas em “exportar” a literatura brasileira, segundo Hollanda (2004:46), peca em não enxergar “o subdesenvolvimento como relação”, o que implica em um evolucionismo que crê no “subdesenvolvimento como etapa (que estaria sendo superada) para o desenvolvimento”. O engajamento concretista, portanto, difere profundamente de um projeto nacional-popular. Se este último volta-se para dentro do país e rejeita influências externas, o concretismo buscaria no estrangeiro (nas vanguardas) os quadros para o desenvolvimento da arte nacional.

Há tímidas variações nas posições políticas daqueles autores, das quais se destaca a ampliação do *Plano-piloto para poesia concreta* na década de 1960. Com o golpe militar, é colocada ao movimento a necessidade de aumentar sua participação social através de uma guinada “pedagógica” em suas obras, já que a crítica de setores da intelectualidade engajada era de que o movimento estava distanciado e despreocupado com o cotidiano da população e, conseqüentemente, com os rumos da sociedade brasileira. Apesar disso, para Hollanda (2004:46), “o poema concreto segue exato,

preciso, industrialmente projetado. Um poema reluzente, limpo, objeto industrial de padrão internacional: um produto nacional para exportação”.

Contrariando a extrema distância entre CPC e Concretismo, Holanda (2004:42) reconhece seus distanciamentos, mas também ressalta as proximidades decorrentes de sua inserção em um mesmo debate em torno das relações entre arte, cultura e política, exemplo que pode sustentar a possibilidade de uma cultura marginal, um dos argumentos centrais desta seção:

Supostos adversários, o experimentalismo formal e as propostas da arte popular revolucionária criam uma forte tensão que alimenta e percorre tanto a produção cultural do período. Ainda que guardando sérias diferenças em relação à orientação cepecista, ambos atualizam e participam de um mesmo debate: há também nas vanguardas a crença nos aspectos revolucionários da palavra poética, a integração aos debates a respeito de projetos de tomada do sistema e a militância política de seus participantes, cuja história de vida revelaria uma atuação próxima às organizações de esquerda; eram pessoas que assumiam socialmente um discurso militante e que, em diversos momentos, foram vítimas da repressão policial.

Na mesma “arena” de obras e debates, o Tropicalismo emerge como um movimento ambíguo. Quando começa? Qual é o nome correto? É um movimento, um momento, uma brincadeira? Quem participou? Ainda hoje são alimentadas questões sobre sua exata origem, sua nomenclatura, seus participantes, suas obras e seus limites. Se sua origem é demarcada a partir do chamado Grupo Baiano, como faz Favaretto (1979), há determinadas implicações. Se for demarcada a partir das primeiras obras de Glauber Rocha, Hélio Oiticica e Teatro Oficina, como faz Coelho (2010), há outras implicações. Sobre este ponto, ainda que seja fundamental para a historiografia do Tropicalismo, não parece bom tema de aprofundamento para o debate proposto neste trabalho. Pode-se afirmar que o tropicalismo é o tema transversal de todos os capítulos deste texto. Aqui, cabe pensar como o movimento supõe as relações entre arte, cultura e política.

Para Coelho (1989:162), contrariando a posição de Holanda (2004), o Tropicalismo não deve ser entendido como uma ruptura absoluta em relação aos debates promovidos na década de 1960.

[...] o tropicalismo compartilha alguns elementos da visão sobre a cultura e a política predominante nos anos 60, mas lhes atribui um significado diferente. O tropicalismo construiu uma versão alternativa das relações entre cultura e política, disputando com a esquerda no seu próprio terreno; o que explica a reação explosiva da esquerda frente à produção tropicalista, e a não menos explosiva resposta a essa reação.

O Tropicalismo opera, nesse sentido, um diálogo tanto com a perspectiva nacional-popular engajada e revolucionária quanto com as orientações de vanguarda



próprias aos concretistas. Esse diálogo não se resume a uma síntese das duas posições, mas a construção de outra perspectiva a partir de um dos elementos fundamentais para compreensão do movimento: o resgate da antropofagia de Oswald de Andrade. Se as operações entre nacional e internacional são polarizadas nos dois movimentos debatidos acima, o Tropicalismo opera uma deglutição antropofágica de elementos supostamente inconciliáveis para produzir uma representação artística da nação. Há uma preocupação das operações entre forma e conteúdo que implica em procedimentos de composição fragmentados, justapostos e heterogêneos, assim como a própria imagem do Brasil: arcaico e moderno, atrasado, perigoso, mas divino, maravilhoso. Em um contexto de consolidação da indústria cultural, a releitura da antropofagia modernista encontra ecos radicais. Não há, portanto, uma negação da política ou do engajamento, mas ampliação de posições políticas expostas em elementos estéticos e materiais artísticos.

Ao contrário das propostas da esquerda nacionalista, que atuava no sentido da superação histórica dos nossos “males de origem” (subdesenvolvimento, conservadorismo etc.) e dos elementos arcaicos da nação (como o subdesenvolvimento socioeconômico), o Tropicalismo nascia expondo e assumindo estes elementos, estas relíquias (NAPOLITANO, 2001:65)

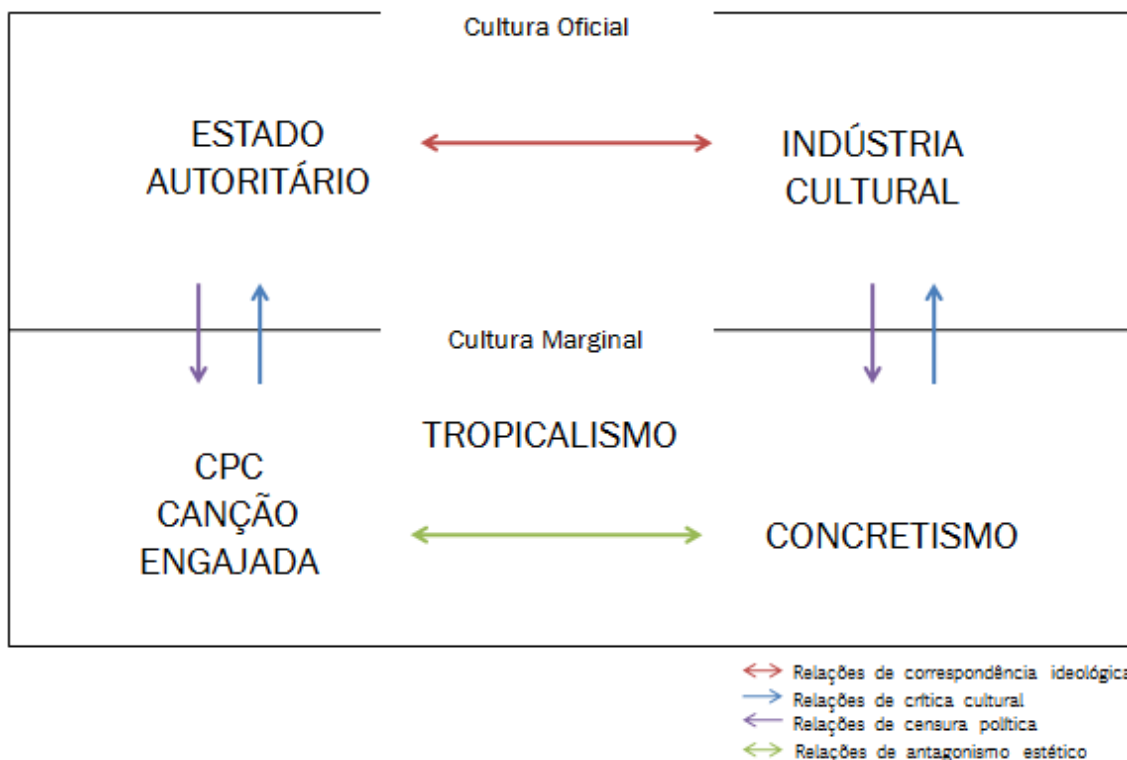
Essa variação em relação ao nexos entre arte, cultura e política, segundo o argumento aqui defendido, posiciona o Tropicalismo como um movimento que tensiona o esquema e fluxo de relações entre cultura oficial e marginal, particularmente por sua assumida ambiguidade em relação a elementos polêmicos, desde sua concessão parcial à indústria cultural à sua associação a valores e comportamentos desviantes sob influência de movimentos da contracultura internacional. Apesar dessa distância, dessa ruptura parcial em relação às posições maniqueístas tradicionais no campo cultural brasileiro na década de 1960, há, em seu projeto estético e suas produções artísticas, uma crítica ao projeto oficial e hegemônico do regime militar. Há uma mudança nas relações entre arte, cultural e política, não abandono ou negação.

Por um lado, estas ambiguidades trouxeram severas críticas de artistas e intelectuais progressistas do período. Napolitano (2001) cita as manifestações de “Sidney Miller (compositor), Augusto Boal (diretor de teatro), Francisco de Assis (crítico musical), Roberto Schwarz (crítico literário)”, este último já mencionado. Por outro, como conclui Coelho (1989:173):

No panorama das relações entre cultura e política dos anos 1960, a produção tropicalista ocupa um lugar especial. Ela compartilhava da visão predominante neste período, fortemente influenciada pelo pensamento de esquerda, mas construiu uma versão própria, questionando a esquerda a partir dela mesma, e criando condições para uma compreensão mais precisa da sociedade brasileira.

Ainda que os três movimentos aqui relatados sejam, em alguma medida e de modos distintos, convergentes e divergentes em diversas de suas perspectivas, projetos e produções artísticas, há uma medida comum que permite localizá-los em um pólo marginal no campo cultural da década de 1960: a posição crítica em relação ao regime militar, a censura, a repressão. A reflexividade. Em suma, uma cultura marginal.

**Figura 1 – Fotografia das relações entre cultura oficial e cultura marginal no campo cultural brasileiro (1962-1968)<sup>10</sup>**



**Fonte:** Elaboração própria a partir de Ortiz (2001), Napolitano (2001), Hollanda (2004) e Coelho (2010).

De acordo com a Figura 1, as categorias de cultura oficial e cultura marginal representam diferentes posições no campo cultural que se relacionam direta ou indiretamente e disputam concepções mais ou menos conflitantes de projetos culturais a partir de diferentes elementos políticos e estéticos, em um fluxo de negociações e concessões distribuídas (VELHO, 1977).

As setas simplificam fluxo de relações que são categorizadas como relações de correspondência, de crítica, de censura e de antagonismo, o que qualifica uma relação de correspondência entre Estado autoritário e indústria cultural (ORTIZ, 2011), por um

<sup>10</sup> O esquema cumpre o papel de uma fotografia simplificada do campo cultural entre as décadas de 1960 na falta de um melhor recurso gráfico para representar a dinâmica entre movimentos e instituições. É de suma importância ressaltar o caráter dinâmico do campo, tanto em sua dimensão oficial quanto marginal, o que marca variações nas posições dos atores sociais a partir de suas negociações reflexivas e/ou reflexas no espaço social de produções culturais.

lado; enquanto CPC/Canção Engajada<sup>11</sup> e Concretismo, por outro lado, representam posições homólogas (BOURDIEU, 2007), mas de relações antagônicas em termos de princípios estéticos e concepções de arte, cultura e política (HOLLANDA, 2004) no campo cultural e político. Como hipótese, o Tropicalismo tensionaria o esquema por buscar relações transversais entre estes campos ao se colocarem em oposição às posições estabelecidas pelas instituições e movimentos de ambos os pólos, sem, contudo, romper absolutamente com nenhuma delas (COELHO, 1989).

Os apontamentos feitos ao longo do capítulo colocam possibilidades diversas de movimentos artísticos adotarem uma postura crítica e engajada através da arte e da cultura, expandindo o espectro do engajamento para além de posições políticas partidárias ou revolucionárias contra uma dada ordem social, como fica explícito pela configuração do campo cultural brasileiro na década de 1960 (Figura 1). Essa oposição se constrói a partir de um dinamismo nas posições críticas dos movimentos artísticos, algo evidenciado pelas variações nas concepções estéticas que relacionam arte, cultura e político, assim como pelo fluxo de relações entre artistas e por suas próprias trajetórias ao longo do tempo, o que fica ainda mais evidente na trajetória artístico-intelectual de Torquato Neto, estudada no próximo capítulo.

Como indica a “fotografia” do campo cultural, ainda que estejam em um pólo marginal, não é possível afirmar que há uma cultura marginal organizada como bloco homogêneo; esses mesmos movimentos, grupos e artistas encontram uma medida comum em seus objetivos políticos de resistência e crítica ao regime militar, conformando uma diversidade artística que ora se aproxima, ora se distancia.

---

<sup>11</sup> A noção de Canção Engajada aproxima-se do programa cultural proposto pelo CPC. Com a eclosão do regime militar em 1964, o CPC é fechado e proibido em território nacional, fragmentando-se em estilos que foram chamados, respectivamente, de bossa nova engajada e canção de protesto. Segundo Napolitano (2001:37): “O ponto comum entre eles era a defesa do nacional-popular, expressão que designava, ao mesmo tempo, uma cultura política e uma política cultural das esquerdas, cujo sentido poderia ser traduzido na busca da expressão simbólica da nacionalidade”.

## CAPÍTULO 2 – TORQUATO NETO: TRAJETÓRIA E RECEPÇÃO

Embora a vida de Torquato Neto tenha sido marcada pela brevidade (1944-1972), não se pode dizer o mesmo de sua obra<sup>1</sup>. Autor prolífico, atuou em diversas modalidades artísticas, em especial a poesia, a música e o cinema. Ao longo de sua trajetória, suas produções estiveram associadas a distintos movimentos artísticos das décadas de 1960 e 1970, período em que é instituído o regime militar no Brasil e caracteriza-se, ao mesmo tempo, como importante momento para a cultura nacional. A figura de Torquato, inserida nesse contexto, expressa momentos de resistência política e artística. A relevância de sua obra perpassa desde sua coluna jornalística intitulada *Geléia Geral*, publicada no jornal *Última Hora* no início da década de 70, onde expressava posicionamentos sobre o meio social e artístico de sua época, trazendo valiosas contribuições para o desenvolvimento do jornalismo cultural no país, à sua faceta de poeta do tropicalismo, escrevendo e contribuindo com letras musicadas por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jards Macalé, Edu Lobo, entre outros. Leva sua rubrica, por exemplo, a música-manifesto do Tropicalismo, *Geléia Geral*, presente no disco *Tropicalia ou Panis et Circensis* (1968), *Pra Dizer Adeus*, gravada por Elis Regina e *Let's play that*, gravada por Jards Macalé<sup>2</sup>.

Sua atuação como escritor também exerceu forte influência nos círculos artísticos da época (HOLLANDA, 2004). Embora não tenha publicado livros em vida, data de publicação póstuma os livros *Os últimos dias de Paupéria*, de 1973, organizado pelo poeta Waly Salomão, com quem tinha forte amizade, e *Torquatália (vol. 1 e 2)*, de 2004, obra completa reunida e organizada por Paulo Roberto Pires. Além disso, ressalta-se sua contribuição como organizador da *Navilouca* (1974), revista literária de edição única e referência para a definição de grupos e movimentos artísticos na década de 1980. Nessa mesma revista publicam Caetano Veloso, Augusto de Campos, Chacal, Hélio Oiticica, dentre outros, abrangendo grupos e artistas com propostas estéticas

---

<sup>1</sup> Em uma aula ministrada e gravada no Instituto de Estudos Brasileiros da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC), Alcir Pécora (2018) afirma que Torquato Neto não teria uma obra literária (a partir 27:50). Júlia Cabo (2019), por sua vez, afirma que a produção do poeta deve ser entendida como uma “obra inacabada”, considerando que a montagem de *O Terror da Vermelha* e a organização de *Os Últimos Dias de Paupéria* não foram feitas pelo próprio autor. Na perspectiva desta pesquisa, essas posições incorrem em equívocos por não considerarem a instabilidade e as tensões que as noções de obra e vida assumem na trajetória e na obra de Torquato Neto (HOLLANDA, 2004). Em um trecho de seus *Cadernos*, Torquato (2004a:313) declara: “As obras, malandro, são a própria vida (que você sempre esquece de viver)”.

<sup>2</sup> Para uma lista das composições e gravações das letras de Torquato Neto, conferir o link [http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id\\_Compositor=CO00005](http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Compositor=CO00005), acesso em 24 de outubro de 2017.

diferentes, posicionados em um mesmo contexto histórico, que serão fundamentais para a Literatura Brasileira nas décadas de 1980 e 1990.

Dentre artistas e pesquisadores consagrados no campo literário, muitos se referem a Torquato Neto e à sua obra em seus trabalhos. Glauco Mattoso (1981:22), por exemplo, afirma que “se [Torquato Neto] não foi o primeiro poeta marginal, foi um dos primeiros a assumir essa postura e a jogar com o termo”. Heloísa Buarque de Hollanda (2004:78), referência na área de crítica literária contemporânea, afirma:

O caso Torquato, um dos líderes desse grupo [pós-tropicalista], certamente mobilizou toda uma geração. Seus textos, reunidos e publicados após sua trágica morte no volume *Os últimos dias de Paupéria* [...]. Tanto a densidade da transcrição de suas vivências de limite quanto a avidez com que o livro foi lido e relido demonstram a força e a presença dos temas na loucura e da morte do momento.

Paulo Leminski (1982) se referiu a Torquato como o último “mito romântico” da modernidade na literatura brasileira. Décio Pignatari (2012) classifica o poeta piauiense como “um criador-representante da nova sensibilidade dos não especializados”.

Nesse sentido, mesmo que sua trajetória e sua obra ainda seja pouco conhecida pelo grande público, ficando, por vezes, à sombra de Caetano Veloso e Gilberto Gil quando de sua participação e construção da Tropicália, ou Waly Salomão e Hélio Oiticica quando de sua fase “pós-tropicalista”, sua obra, sua trajetória e seus posicionamentos são fundamentais tanto para a compreensão das relações entre movimentos artísticos organizados no período da ditadura militar quanto por sua contribuição como artista e poeta para as produções culturais brasileiras. Estudar sua trajetória, contudo, exige diversos cuidados metodológicos, teóricos e analíticos para que não sejam reproduzidas representações vinculadas à sua figura, embora estas sejam importantes para compreender sua projeção e recepção póstumas.

Este capítulo é dedicado a Torquato Neto. Ao sujeito histórico. Reconhecer a historicidade de sua trajetória e de sua obra serão objetivos fundamentais desta pesquisa. Para realizá-la, o texto será dividido em três sessões: a primeira realiza um mapeamento de teses e dissertações que tomaram a vida e/ou a obra de Torquato Neto como objeto de pesquisa; a segunda introduz a discussão e as complexas distinções entre sujeito histórico, representações póstumas e abordagens de análise assumidas pela fortuna crítica do autor; a terceira, por fim, propõe um estudo de sua trajetória artístico-intelectual, relacionando seus posicionamentos estéticos a marcos históricos e biográficos e à sua vinculação a movimentos artísticos, destacando o modo como o autor reflete sobre a arte e cultura brasileiras de seu período.

## 2.1 A recepção acadêmica de Torquato Neto em teses e dissertações (1987-2017)

Foi realizada uma pesquisa bibliográfica de caráter descritivo para avaliar aquilo que aqui será chamado de *recepção acadêmica* da obra e da trajetória de Torquato Neto<sup>3</sup>. Para isso, foram utilizadas as etapas de identificação, triagem e elegibilidade para delimitação de um *corpus* de análise. Inspirou-se em procedimentos adotados por Sampaio e Filho (2019) para organização do *corpus* empírico.

A partir de um levantamento dos elementos pré-textuais de teses e dissertações em dois bancos de dados públicos foi possível operacionalizar a pesquisa: 1) A Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD)<sup>4</sup>, plataforma organizada pelo Instituto Brasileiro de Informação em Ciências e Tecnologia (IBICT)<sup>5</sup>; e 2) O Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES<sup>6</sup>.

- 1. Identificação:** Em ambas as plataformas foi buscada a palavra-chave “Torquato Neto”. Neste momento não foram definidos filtros oferecidos nas plataformas, abrangendo “Todos os campos” (Título, Autor, Assunto) na plataforma da BDTD e no catálogo da CAPES. Com isso, a plataforma BDTD encontrou 60 resultados e a plataforma CAPES 58219 resultados. Esse total, em sua maioria, não se encaixa ao escopo definido para a pesquisa.
- 2. Triagem:** Foi feito um refinamento qualitativo desses resultados para que os documentos encontrados fossem coerentes com o objetivo da pesquisa. Nesse sentido, foram selecionadas, a partir de uma leitura do título e, se necessário, do resumo, as produções que tinham como objeto central e/ou um de seus objetos de pesquisa a obra e a trajetória de Torquato Neto.
- 3. Elegibilidade:** Após essa seleção, foram removidos os registros duplicados (que constavam em ambas as plataformas). Desse modo,

---

<sup>3</sup> O conceito de *sociologia da recepção* foi desenvolvido e articulado teoricamente pelo autor deste trabalho e seu orientador em um artigo aprovado para publicação sobre a recepção acadêmica de Antonio Candido. Conferir Faria e Mourão (2019).

<sup>4</sup> Para acessar a plataforma, conferir: <http://bdtd.ibict.br/vufind/>, acesso em 25 de março de 2019.

<sup>5</sup> Para acessar a plataforma, conferir: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>, acesso em 25 de março de 2019.

<sup>6</sup> Deve-se reconhecer que sua utilização para pesquisas bibliográficas possui limitações na medida em que há falhas no repasse de informações das instituições de ensino e pesquisa para o banco indexador de teses e dissertações. Essa limitação, contudo, não invalida a representatividade da pesquisa, em particular ao considerar que as duas plataformas utilizadas possuem caráter governamental oficial.

chegou-se a um total de 26 teses e dissertações para composição do *corpus* empírico.

Após a organização do banco de dados, foi feita uma divisão de dois grupos de variáveis: (1) **Condições de produção**, que abrange, respectivamente, *Nível de pós-graduação*, *Ano de defesa* e *Vínculo institucional dos autores*; e (2) **Condições temáticas**, que abrange, respectivamente, *Palavras recorrentes nos títulos*, *Área do conhecimento* e *Palavras-chave*<sup>7</sup>. Com isso, é possível apresentar os resultados produzidos a partir da pesquisa dividida em dois grupos de variáveis que possibilitam explorar “superficialmente” a recepção acadêmica de Torquato Neto.

**Tabela 1 – Nível de pós-graduação das teses e dissertações selecionadas**

Nível	Freq.	%
Dissertação (Mestrado)	21	81
Tese (Doutorado)	5	19
Total	26	100

**Fonte:** Banco de dados, 2019.

Em relação ao nível de pós-graduação dos trabalhos selecionados, verifica-se, na Tabela 1, uma maioria absoluta de trabalhos em nível de mestrado (81%) e, em menor quantidade, em nível de doutorado (19%). Ainda que a princípio o número pareça discrepante, importa ponderar que, no Brasil, o número de programas de pós-graduação que possuem apenas mestrado é consideravelmente maior do que aqueles que possuem mestrado e doutorado. Para ilustrar essa afirmação, a BDTD armazena em sua plataforma 368.967 dissertações de mestrado e 135.147 teses de doutorado.

**Tabela 2 – Ano de defesa das teses e dissertações selecionadas**

Ano de defesa	Freq.	%
1987	1	4%
1993	1	4%
1994	1	4%
1998	1	4%
1999	1	4%
2000	3	12%
2001	1	4%
2004	1	4%
2006	1	4%
2008	3	12%

<sup>7</sup> A definição dessas variáveis não exige, portanto, acesso ao texto completo, considerando que se limitam aos elementos pré-textuais. Tais elementos abrangem um panorama relacionado às instituições e aos recortes temáticos feitos pelas pesquisas que compõem o *corpus*. Em uma exploração mais profunda, seria possível abranger metodologias, referenciais teóricos e referências bibliográficas dos trabalhos.

2009	1	4%
2010	1	4%
2011	2	8%
2012	1	4%
2013	2	8%
2014	1	4%
2015	2	8%
2017	2	8%
Total	26	100%

**Fonte:** Banco de dados, 2019.

A pesquisa não possui um recorte temporal. Considerou-se, portanto, desde o mais antigo registro encontrado ao mais recente (Tabela 2). O registro mais antigo encontrado data de 1987 e trata-se de uma tese de doutorado de André Bueno intitulada *Pássaro de fogo no terceiro milênio: o poeta Torquato Neto, modernidade romântica, revolução tropical e linguagem da margem*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Os documentos mais recentes, por sua vez, datam de 2017 e são, respectivamente, uma dissertação de mestrado de Moema Pascoini Barreto intitulada *Com o Olho em Punho: O cinema superoitoista de Torquato Neto*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e outra dissertação de mestrado de Aline Rocha de Oliveira intitulada *Poéticas errantes: Experiência urbana em Andrés Caicedo e Torquato Neto*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF).

Consideraram-se trabalhos, portanto, em um arco temporal de 30 (trinta) anos (1997-2017), embora haja anos em que não foram encontradas produções. Não há algum ano em que haja concentração estatística incomum de produções acadêmicas sobre Torquato Neto, sendo que os anos 2000 e 2008 apresentam três registros, respectivamente, que correspondem cada qual a 12% do total de produções encontradas, 24% se somados; em 2011, 2013, 2015 e 2017 foram encontrados, respectivamente, dois registros que correspondem cada qual a 8% das produções, 32% se somados; nos demais anos foram encontrados apenas um registro que correspondem, respectivamente, a 4% das produções, 44% se somados (Tabela 2).

**Tabela 3 – Vinculação institucional dos autores das teses e dissertações selecionadas**

Instituição	Freq.	%
USP	6	23
PUC-SP	5	19
PUC-RJ	2	8



UFF	2	8
UFRJ	2	8
UFC	1	4
UFG	1	4
UFMG	1	4
UFPE	1	4
UFPI	1	4
UFSCar	1	4
UNESP	1	4
Unicamp	1	4
UPF	1	4
Total geral	26	100

**Fonte:** Banco de dados, 2019.

Conforme a Tabela 3, a vinculação institucional dos autores, ou seja, a instituição em que a pós-graduação foi cursada indica uma predominância da Universidade de São Paulo (USP), 23%, e da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), 19%. Três instituições aparecem com 8% dos vínculos institucionais: a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), a Universidade Federal Fluminense (UFF) e a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). As outras instituições apresentam 4%, com frequência de um trabalho a elas vinculado (tabela 4). Chama atenção a pouca produção da Universidade Federal do Piauí (4%), estado onde nasceu o poeta Torquato Neto<sup>8</sup>.

**Figura 2 - Nuvem de palavras contidas nos títulos das teses e dissertações selecionadas<sup>9</sup>**



**Fonte:** Banco de dados, 2019.

<sup>8</sup> Os dados não permitem inferências na predominância institucional da produção acadêmica sobre o poeta. Para isso, seria necessário ponderar o número de Programas de Pós-Graduação de cada Estado que abrangeriam trabalhos sobre o autor em suas linhas de pesquisa, o que fugiria ao objetivo do trabalho.

<sup>9</sup> Foi utilizada a plataforma gratuita *Wordclouds* para formular a nuvem. Disponível no link: <https://www.wordclouds.com/>, acesso em 05 de abril de 2019.

Em relação às condições temáticas, foi organizada uma nuvem de palavras com os títulos dos registros encontrados (Figura 2). Em destaque na nuvem, isto é, maiores em tamanho, estão as palavras mais citadas. Evidentemente destacam-se as palavras “Torquato” (22) e “Neto” (21). Outras palavras destacadas, como “poética” (4), “poeta” (3), “obra” (3), “coluna” (2), “geléia” (2), “musical” (2), “trajetória” (2), “marginalidade” (2) e “ruptura” (2) demonstram, parcialmente, os recortes analíticos feitos nos trabalhos e a alusão à figura de Torquato Neto como poeta, letrista e jornalista, assim como características de sua trajetória artística, percebidas pela noção de marginalidade e de ruptura com projetos estéticos.

**Tabela 4 – Área do conhecimento das teses e dissertações selecionadas**

Área	Freq.	%
Letras (Literatura e Linguística)	15	58
História	6	23
Comunicação e Semiótica	4	15
Audiovisual	1	4
Total	26	100

**Fonte:** Banco de dados, 2019.

Os trabalhos selecionados foram distribuídos em cinco grandes áreas do conhecimento que se relacionam direta ou indiretamente. Essa distribuição foi organizada com base no título dos Programas de Pós-Graduação e das linhas de pesquisa das teses e dissertações selecionadas. Segundo a Tabela 4, há predominância das produções na área de Letras (Literatura e Linguística) (58%), seguida de História (23%), Comunicação e Semiótica (15%) e Audiovisual (4%).

Os trabalhos distribuem-se, de modo geral, entre as Ciências Humanas e Sociais e Artes, o que indica tanto o interesse de diferentes áreas das humanidades por Torquato Neto quanto a já mencionada multiplicidade de plataformas artísticas e documentais de sua obra, abrangendo a poesia, o cinema e o jornalismo cultural, elemento captado por Décio Pignatari (2012) ao classificar Torquato como um “um criador-representante da nova sensibilidade dos não especializados”. Do mesmo modo, o interesse histórico em sua figura como artista representante da contracultura e atuante em movimentos artísticos brasileiros entre as décadas de 1960 e 1970 são destacadas pela historiografia da música popular e da literatura.

Chama atenção a ausência de teses e dissertações inseridas em Programas de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Sociologia e/ou Antropologia, área de

concentração da pesquisa aqui apresentada<sup>10</sup>. Esse diagnóstico aponta dois elementos relevantes para este trabalho: 1) a justificativa de sua importância, que procura explorar uma lacuna na literatura sociológica sobre a trajetória artístico-intelectual de Torquato Neto; e, conseqüentemente, 2) a possibilidade de uma abordagem sociológica sobre o autor.

**Tabela 5 – Palavras-chave das teses e dissertações selecionadas**

Palavra-chave	Freq.	%
Torquato Neto	14	93%
Contracultura	3	20%
Tropicalismo	3	20%
Música Popular Brasileira	2	13%
História do Brasil	2	13%
Ditadura Militar	2	13%
Tropicália	2	13%
Música	2	13%
Poesia	2	13%
Outras*	44	7%
Total (documentos)	15	100%

\* Aparecem apenas uma vez

**Fonte:** Banco de dados, 2019.

Dentre o total de 26 encontrados, 15 documentos (58%) continham palavras-chave para orientação temática. A Tabela 5 expõe essas palavras-chave: Torquato Neto (93%), Contracultura (20%), Tropicalismo (20%), Música Popular Brasileira (13%), História do Brasil (13%), Ditadura Militar (13%), Tropicália (13%), Música (13%), Poesia (13%) e Outras, que aparecem apenas uma vez nos respectivos documentos analisados. A presença dessas palavras reafirma aquilo que foi descrito para os dados da Tabela 4 e afunila ainda mais as temáticas na medida em que apresenta a importância dada à atuação de Torquato Neto como ícone da contracultura e como representante do Tropicalismo (ou Tropicália) e, por consequência, da Música Popular Brasileira no contexto da ditadura militar.

Em síntese, a pesquisa verificou que a *recepção acadêmica* da obra de Torquato Neto, em relação às **condições de produção**, apresenta uma maioria absoluta de 81% de trabalhos em nível de mestrado (Tabela 1), sendo que os anos 2000 e 2008 apresentam maior incidência de registros encontrados, respectivamente três, que correspondem cada

<sup>10</sup> Para além do escopo dessa pesquisa bibliográfica, foi encontrada uma obra derivada de um trabalho de conclusão de curso (TCC) em Ciências Sociais da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), de autoria de Isis Rost (2017), e que está disponível em: <http://www.overmundo.com.br/banco/o-risco-do-berro-torquato-neto-morte-e-loucura>, acesso em 05 de abril de 2019.

qual a 12% do total de produções (Tabela 2). Maior vinculação institucional dos trabalhos à Universidade de São Paulo (USP), que corresponde a 23% do total de teses e das dissertações sobre o poeta piauiense (Tabela 3). Quanto às **condições temáticas**, verificou-se um destaque para as palavras: “poética” (4), “poeta” (3) e “obra” (3) contidas nos títulos das teses e dissertações selecionadas (Figura 2); predominância de produções na área de Letras (Literatura e Linguística) (54%) e de História (23%) (Tabela 4); e 15 documentos (58%) que continham palavras-chave, dentre as quais se destacam Torquato Neto (93%), Contracultura (20%) e Tropicalismo (20%) (Tabela 5).

As **condições temáticas** justificam três argumentos relevantes: 1) a importância dessa pesquisa, na medida em que tem o objetivo de organizar uma abordagem sociológica, própria à Sociologia da Cultura e da Literatura, da trajetória artístico-intelectual de Torquato Neto (Tabela 3); 2) o interesse de diferentes áreas das Ciências Humanas e Artes pelo poeta apontam para a multiplicidade de plataformas artísticas e documentais de sua obra, abrangendo a poesia, o cinema e o jornalismo cultural (Figura 2, Tabelas 3 e 5); e, talvez mais importante, 3) a recepção acadêmica no *corpus* aqui delimitado concentra-se na fase tropicalista e pós-tropicalista do autor, especificamente entre 1968-1969, argumento apontado por Castelo Branco (2007) em relação às pesquisas acadêmicas e não-acadêmicas sobre Torquato Neto (Tabela 5).

## 2.2 Torquato Neto: sujeito, artista, mito?

Como indicado anteriormente, rastrear, mapear ou “(re)construir” a trajetória de Torquato Neto exige cuidados e diversos parênteses metodológicos para críticos, sociólogos e historiadores. Há fatores polêmicos que operam concomitantemente ao estudar sua vida e sua obra que podem levar a possíveis equívocos analíticos em leituras acadêmicas e não-acadêmicas que tomam o poeta e sua poesia como objeto de estudo.

De modo esquemático, é possível descrever quatro “leituras perigosas” que foram identificadas ao longo da pesquisa sobre parte da fortuna crítica do autor:

1. **Leitura teleológica:** Realiza uma análise da obra e da trajetória do autor tomando seu suicídio como horizonte último a ser alcançado, naturalizando e determinando o princípio estético de rupturas sucessivas como algo intrínseco e necessário à personalidade do poeta, às suas ações e criações;
2. **Leitura sobreposta:** Determina a complexidade do sujeito histórico (trajetória) através de sua voz poética (obra ficcional) em decorrência da fluidez entre obra

e vida, princípio estético assumido por artistas brasileiros na década de 1960 e 1970;<sup>11</sup>

3. **Leitura determinista:** Enxerga a obra do poeta como um reflexo de seu tempo, assumindo-a como consequência e documento histórico direto da ditadura militar brasileira, especialmente dos anos de chumbo (1968-1974);
4. **Leitura mítica:** Reproduz leituras críticas da trajetória e da obra do autor a partir de representações míticas construídas postumamente sobre sua figura.<sup>12</sup>

Não se trata de julgar a qualidade e a validade das pesquisas sobre Torquato Neto. Todas as pesquisas são passíveis de equívocos e limitações, assim como essa, nesse momento. Este esquema foi feito com objetivo de evitar tais equívocos, que, se não invalidam pesquisas, podem prejudicar objetivos específicos em uma análise sobre o autor. Portanto, não deve ser utilizado como tipologia de classificação, já que suas categorias se misturam ao longo da leitura dos trabalhos, sendo difícil destacá-los empiricamente. Nesse sentido, é possível encontrar leituras teleológicas, sobrepostas, deterministas e míticas em um mesmo trabalho. Em outros, há destaque para uma ou mais categorias. Não se trata de demonstrar ponto a ponto os equívocos na fortuna crítica sobre o autor, mas de trazer alguns tópicos a fim de exemplificar o esquema de “leituras” proposto acima.

Sobre **leituras teleológicas** (1), remete-se ao relato pessoal de pesquisa feito por Júlia Cabo (2019:286) ao escrever sobre o longa-metragem *Todas as Horas do Fim* (2017), onde a autora identifica e expõe certa indignação em relação à forma como o filme constrói uma narrativa teleológica sobre a vida do poeta:

O próprio título (Todos os dias do Fim) já me pareceu mau presságio e, de fato, o filme abre com o suicídio do Torquato pra, logo depois, voltar pra infância dele e se construir de forma cronológica. A galera não aprende, né? Se o cara se matou então isso vai ser a pedra de toque pra se falar dele? Sério mesmo? Você quer fazer um filme sobre o suicídio do Torquato? Fale sobre isso. Sobre alcoolismo e frustração e depressão. Só não me empurre guela

<sup>11</sup> Ainda que sejam contextos e autores distantes e distintos, pode-se trazer à tona o trabalho de João Adolfo Hansen sobre Gregório de Matos em relação a esse tópico. O crítico assinala a “obviedade óbvia quase nunca considerada pela crítica brasileira que se ocupou dessa poesia: o “eu” satírico é um personagem ficcional. Como digo no livro, desde o século XIX a crítica brasileira vem atribuindo ao homem, Gregório de Matos e Guerra, as características do personagem satírico dos poemas produzidos na Bahia no final do século XVII. Com a atribuição, a crítica ignora e elimina o preceito retórico-poético que modela o caráter do personagem como persona ficcional e, por isso, propõe a poesia como expressão da psicopatologia do homem, em várias versões. [...] Assim, lembrando o óbvio – que a sátira é poesia; que a poesia é ficção; que o “eu” satírico é um personagem; que o personagem é um tipo fictício; que seu caráter de tipo também é fictício; que seu caráter é inventado tecnicamente com a finalidade satírica de constituir e vituperar o vício e a depravação de maneira verossímil e decorosa” (HANSEN, 2017, p. 2)

<sup>12</sup> Essas categorias não se restringem a Torquato Neto e sua obra, mas ocorrem com autores e autoras diversas em diferentes contextos históricos e literários.

abaixo essa visão romântica do poeta maldito. É um desserviço à obra do T.N.

Em geral, essas leituras teleológicas se utilizam de ferramentas de uma crítica biográfica ou psicanalítica para sustentar seus argumentos. Ainda que o suicídio de Torquato Neto possa ser estudado por diversas áreas do conhecimento, incluindo a crítica literária, entende-se que procurar vestígios e tendências suicidas em obras literárias como um “sinal” deixado pelo autor pode reduzir-se facilmente a uma leitura teleológica, em que o próprio suicídio serviria como elemento basilar para a análise.

O belo ensaio de Rodrigo Damasceno (2019:202), por exemplo, parece oscilar entre uma perspectiva teleológica, psicanalítica e filosófica do suicídio de Torquato Neto, recaindo, na perspectiva aqui defendida, em simplificações analíticas derivadas, ao mesmo tempo, de uma leitura teleológica (1) e sobreposta (2), segundo o esquema apresentado:

Junto com a palavra (a bomba) também o poeta explode e se estilhaça. Ele [Torquato Neto], então, seria esta espécie de homem-bomba (que pratica o perigoso ofício de lidar tão íntima e constantemente com essas armas, e que leva sempre junto a si o explosivo, aquele que mata o outro em quanto morre), cuja morte produz o significado. Aqui está cifrada uma grande parte da visão e da prática poética de Torquato, tal como procuro recontá-la: o suicídio torna-se significante e ganha significado a partir do momento em que a vida se torna texto, para além ou aquém da obra, do livro, do verso. O próprio poeta destaca que a palavra vai à vida porque vai além da palavra [...]

Entende-se que, em **leituras sobrepostas** (2), há uma confusão sobre a definição de quem foi Torquato Neto como sujeito histórico e como este se distingue de sua voz poética, o que leva a uma sobreposição de figuras diferentes que pode confundir e prejudicar uma análise crítica sobre a obra do autor.

Conceitualmente, pode-se argumentar que essa sobreposição deriva de uma instabilidade entre as categorias de autor, obra e vida<sup>13</sup> assumida por artistas *marginais* nas décadas de 1960 e 1970 (HOLLANDA, 2004:61-97). Ao assumir esses pressupostos, não é difícil enveredar para uma generalização da trajetória do sujeito histórico Torquato Neto a partir de características de sua obra ficcional tropicalista e pós-tropicalista (1968-1972), período em que a fluidez entre vida e obra é assumida pelo próprio autor como princípio estético.

Em **leituras deterministas**, por sua vez, foi possível identificar que parte das análises sobre a obra do Torquato Neto aproxima-se daquilo que Antonio Candido

---

<sup>13</sup> Essa instabilidade pode levar a um equívoco em pesquisas que não consideram a historicidade das categorias e conceitos utilizados como referência para executar a análise. A despeito de alguma ironia nessa situação, Carneiro (2011) indica algumas limitações das categorias e critérios utilizados no próprio trabalho de Holanda (2004).

(2006:25) chamou de crítica determinista, pois anulam, em alguma medida, “a individualidade da obra, integrando-a numa visão demasiado ampla e genérica dos elementos sociais” ao transportarem a trajetória biográfica do autor em seu contexto histórico como reflexo dado de conformação da obra, confundindo e sobrepondo a dimensão histórica à literária como se estivessem em um mesmo plano de produção. Quando Oliveira (2011:46), por exemplo, admite que haja uma “necessidade de marginalidade” na trajetória e na obra de Torquato Neto, há uma transposição apressada entre texto e contexto que assume *a priori* uma característica historicamente localizada (marginalidade) como algo necessário em sua produção literária.

No Capítulo 3 deste trabalho, são executadas duas análises-tentativas daquilo que Candido (2006:16) chamou de crítica integrativa, onde

[...] saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: o externo se torna interno e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica.

Por fim, a construção de um mito sobre a figura de Torquato, que influencia uma série de **leituras míticas** (4) sobre o autor, perpassa uma série de imagens clássicas relacionadas a fatos biográficos ou literários de sua trajetória: do vampiro Nosferato, associado à sua imagem após a atuação em *Nosferato no Brasil* (1971), de Ivan Cardoso, ao *gauche* anunciado por Drummond e retomado em *Let's Play That*, canção escrita por Torquato Neto e gravada por Jards Macalé em 1972. Como indica Demétrio (2004:1):

Durante muito tempo a passagem de Torquato Neto pelo cinema constituiu a matriz de um dos mitos mais fortes da recente produção artística brasileira: a figura em Super8 do vampiro que toma água de coco de capa preta e calção nas areias de Ipanema. Um vampiro tropicalista nascido do encontro entre a atuação de Torquato Neto e a direção de Ivan Cardoso em *Nosferato no Brasil*. A imagem é tão forte que dela Torquato nunca mais se desligou. Talvez porque assim se produza a fonte das reverberações de outras imagens que constituíram a mística cult que envolve o nome do poeta, principalmente a imagem drummondiana do anjo torto e, por derivação direta, a eleição do marginal como herói (seguindo o estandarte de Hélio Oiticica).

André Monteiro (2004:177) expõe, em relação às suas próprias pesquisas sobre o poeta, a identificação desse mito de marginalidade:

Nossa relação mítica com o signo da marginalidade de Torquato era apenas um corte dentro de um campo de força histórico (um discurso da história, podemos dizer) muito mais amplo. Essa marginalidade foi, notoriamente, criada no ambiente do chamado desbunde contracultural dos anos sessenta e setenta. No ano de 1992, o concretista Décio Pignatari declarou em programa televisivo (*Documento Especial*) exibido pela Rede Manchete: “... Torquato representa tudo aquilo que, de uma forma ou de outra, era marginal a partir dos anos 60.” Indo mais longe, Heloísa Buarque de Holanda nos diz que os

textos dos *Últimos dias de paupéria* foram lidos como “bíblia” de transgressão pela juventude dos anos 70. Essa visão sagrada se “alimentou” de muitos pontos da história de Torquato. Pontuações capazes de cristalizar o desenho de um rosto marginal e, ao mesmo tempo, afastar a contingência de outras leituras possíveis de sua *persona*, ou *personae*.

Curiosa, ainda, é a postura de Ítalo Moriconi (2017:19) na apresentação que faz da antologia de textos essenciais de Torquato Neto:

A seleção de textos aqui apresentada busca um olhar mais interessado na poesia que no mito. Estrategicamente, num primeiro momento, esse olhar tentará colocar entre parênteses o imaginário do poeta romântico morto precocemente e se deixará guiar pelo simples contato curioso e prazeroso com a superfície das palavras, frases, versos. Ler com olhos livres para perceber as recorrências de sentidos e efeitos. Curtir a pura poesia. Mas a poética não é inocente. Quem sabe uma nova história possa ser vislumbrada a partir da visita/revisita poética do mito? A aventura de Torquato foi uma aventura vidaobra. O mito é o real.

Ainda que o autor reconheça a existência de um mito, ao fim do parágrafo parece ceder à possibilidade de existência do mito como sujeito histórico, ainda que pareça pedir certa licença poética para tal. Não são poucos os trabalhos que realizam o mesmo movimento: reconhecem a existência de uma representação mítica ou de limitações na fortuna crítica do autor, mas, em sua análise, parecem sobrepor o mito ao sujeito histórico como entidade única ou simplesmente reproduzir aquele mesmo equívoco que anuncia no trabalho.

Embora essa discussão não seja generalizável para toda a fortuna crítico do autor, os pontos elencados são fundamentais para compreender a reprodução do mito e das representações criadas em torno de Torquato Neto. Não há objeção em estudar o mito, as representações e sua construção, que se produz, particularmente, em sua recepção póstuma. O equívoco, contudo, é tratar o mito e o sujeito como entidades únicas e sobrepostas na realidade histórica. Ainda que haja pontos de encontro entre ambos em uma análise, não é possível realizar uma sobreposição que, em geral, simplifica a variação de seus posicionamentos estéticos e vinculações a movimentos artísticos, ora descartando sua trajetória como sujeito histórico em detrimento de suas representações míticas, ora historicizando sua obra em chave determinista, tratando-a como um reflexo do tempo em que foi produzida.

Para escapar dessas armadilhas, utiliza-se aqui a distinção proposta por Maingueneau (2006) em relação ao sujeito de autoria, que seria dividido analiticamente em três categorias: a pessoa, o escritor e o inscritor. Para o lingüista francês,

a denominação “a pessoa” refere-se ao indivíduo dotado de um estado civil, de uma vida privada. “O escritor” designa o ator que define uma trajetória na instituição literária. Quanto ao neologismo “inscritor”, ele subsume ao



mesmo tempo as formas de subjetividade enunciativa da cena de fala implicada pelo texto [...] e a cena imposta pelo gênero do discurso: romancista, dramaturgo, contista (MAINGUENEAU, 2006:136).

Embora essas categorias sejam sobrepostas em diversos níveis<sup>14</sup>, é possível destacá-las analiticamente. Em sua consideração empírica, torna-se ainda mais difícil quando se trata de artistas que tomam a dissolução entre vida e obra como princípio estético: o caso de Torquato Neto. Pode-se afirmar que, considerando as categorias propostas pelo linguista francês, uma série de pesquisas sobre Torquato Neto assume as categorias de escritor e inscritor como entidades idênticas. Ou toma o inscritor como escritor.

Mesmo com tais dificuldades e possibilidades de equívocos, é possível realizar uma diferenciação analítica e concentrar seu foco em uma das categorias. Assim, a pesquisa deste capítulo enfoca sua perspectiva na atuação de Torquato Neto como *escritor* e sujeito histórico, destacando sua trajetória artístico-intelectual a partir das variações de seus posicionamentos sobre a cultura e arte nacionais. Para isso, reconhece os desafios teóricos e as possibilidades empíricas em estudar os documentos e as obras produzidas pelo autor, distanciando-se de uma perspectiva confusa que não distingue mito, artista e pessoa.

### **2.3 Um estudo sobre a trajetória artístico-intelectual de Torquato Neto (1962-1972)**

A trajetória de Torquato Neto está situada privilegiadamente na década de 1960 e é construída com base em “radicais” variações de posições no espaço social e no campo das produções culturais brasileiras, sendo um ator constituído e, ao mesmo tempo, constituinte dos espaços de oposição ao regime militar (Figura 1). Essas variações derivam de sua múltipla vinculação a movimentos artísticos atuantes naquele período e marcam posicionamentos estéticos variados ao longo dessa movimentação, caracterizando o caráter dinâmico do espaço social e a reflexividade de seus grupos e atores sociais, dois elementos fundamentais para esta pesquisa. A proposta desta seção é rastrear a trajetória artístico-intelectual do poeta, suas distintas fases e os posicionamentos que marcam filiações a diferentes grupos e movimentos artísticos. Para isso, foi feita uma análise documental de caráter qualitativo que abrange: 1) A produção jornalística das colunas *Música Popular* (publicada entre março e outubro de 1967) e *Geléia Geral* (publicada entre agosto de 1971 e março de 1972), ambas consultadas em

---

<sup>14</sup> “Através do inscritor, é também a pessoa e o escritor que enunciam; através da pessoa, é também o inscritor e o escritor que vivem; através do escritor, é também a pessoa e o inscritor que traçam sua trajetória no espaço literário” (2004:137).

Neto (2004b); e 2) Os cadernos, diários e correspondências consultadas em Neto (2004a) e no acervo dedicado ao poeta<sup>15</sup>.

Para organizar essa múltipla trajetória de sua obra jornalística e epistolar, pensamos em sua movimentação social e artística a partir de diferentes fases, passagens e desdobramentos, os quais nem sempre correspondem de modo organizado a um dado período de tempo, já que essas dimensões estão imbricadas em marcos biográficos, históricos e à sua concepção de cultura e identidade nacionais, que não variam de maneira sistemática, fixa e proporcional<sup>16</sup>. Se, por um lado, no início da pesquisa pensávamos a trajetória de Torquato Neto em **determinações** por “camadas”, como se o trânsito entre movimentos artísticos fosse determinado pela mudança na noção de cultura e, em última instância, pelo marco histórico de consolidação da indústria cultural nas décadas de 1960 e 1970 (Figura 3); por outro, ao longo da análise documental, essa perspectiva demonstrou-se insuficiente e simplificada para compreender a complexidade de sua trajetória artístico-intelectual, de modo que o esquema por “esferas” mostrou-se apropriado para refletir sobre alguns caminhos da trajetória do autor, marcando variáveis de **condicionamento** que se conformam e se influenciam mutuamente a partir das ações, reflexivas ou não, de Torquato Neto em seu contexto de produção (Figura 4).

**Figura 3 – Organização das variáveis em esquema de camadas para análise da trajetória de Torquato Neto**

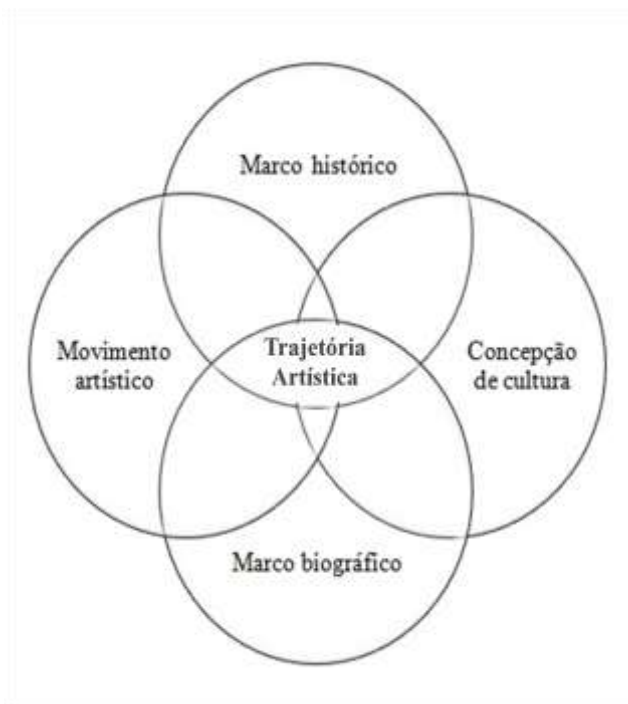


**Fonte:** Elaboração própria.

<sup>15</sup> “Este site foi construído no âmbito do projeto Torquato Neto - O Anjo Torto da Cultura Brasileira, a partir do acervo artístico do poeta, em parceria institucional do Conselho Nacional do SESI, UPJ Produções e Plug Propaganda e Marketing”. Para acessar a plataforma: <https://www.torquatoneto.com.br/>, acesso em 02 de abril de 2019.

<sup>16</sup> Deve-se ter cuidado para não cair na armadilha daquilo que Bourdieu (2006) chamou de ilusão biográfica ao tratar uma narrativa de vida como um fenômeno linear e rigidamente organizado. Ao contrário, essa organização é feita analiticamente pelo pesquisador com objetivo de analisar a trajetória em questão, que possui sobreposições, contradições e lacunas.

**Figura 4 – Organização das variáveis em esquema de esferas para análise da trajetória de Torquato Neto**



**Fonte:** Elaboração própria a partir das fontes.

As longas citações que se seguem justificam-se por serem fundamentais à compreensão da trajetória artístico-intelectual de Torquato Neto e são apresentados como base documental para os argumentos expostos ao longo do texto. São, também, um convite à obra do poeta.

Torquato Pereira de Araújo Neto (Piauí, Teresina, 1944): não só artista multifacetado, mas artista de passagens, fases, posições. Posicionamentos. Em seus 28 anos de vida, passou por mudanças ideológicas e estéticas que seriam, à primeira vista, contraditórias. Em uma primeira fase (ainda adolescente), que corresponde ao período anterior a 1962, percebe-se um Torquato Neto influenciado intelectualmente pela residência na região Nordeste, tanto em seu estado de origem, Piauí, onde estudou o primário, quanto da Bahia, entre 1960-1962, onde estudou o secundário. Nesse cenário, o poeta entra em contato com artistas e intelectuais que depois serão reconhecidos como o Grupo Baiano, especialmente Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa, além de ter atuado como colaborador do longa-metragem *Barravento* (1961), de Glauber Rocha. Entre as produções desse período, destaca-se seu ensaio *Arte e Cultura Popular*, publicado em um jornal colegial em 1961, como aponta o biógrafo Toninho Vaz (2005), e republicado no *Jornal O Dia* em 1964, segundo Castelo Branco (2007). Ainda inédito, o texto expõe, para Castelo Branco (2007), um Torquato armorialista que reflete sobre

os rumos da cultura e arte brasileiras como uma valorização de si para si, marcando um posicionamento contrário, por exemplo, ao movimento concretista, referência para suas produções a partir de 1968. Em suas palavras:

Em São Paulo, Décio Pignatari lidera um movimento híbrido, horrível, de poesia concretista. E no Rio, finalmente, Ferreira Gullar, antes concretista, agora redimido, procura um caminho de salvação para a nossa poesia dentro da literatura popular de cordel nordestino (Neto apud Vaz, 2014:50)

Ao se referir a escritores nordestinos, como Graciliano Ramos e José Lins do Rego, Torquato expõe fortes posicionamentos sobre os princípios que deveriam orientar as produções artísticas nacionais, conformando uma concepção próxima a características armorialistas ao focar o espaço rural, o folclore e as tradições nordestinas.

[...] nas cabanas miseráveis do camponês sofrido, nos redutos sombrios de fanáticos dementes, nos cafundós do sertão – essa gente pioneira efetuou o redescobrimto do Brasil, valorizou uma temática essencialmente nossa, começou a fazer da literatura uma arte a serviço de uma luta, arma expressiva, opondo-se frontalmente à desgraça do subdesenvolvimento, [...] e cuidar de estruturar definitivamente a cultura nacional dentro do espaço intenso de nossas tradições, do nosso folclore e da miséria fértil da vida nordestina (NETO apud CASTELO BRANCO, 2007:3-4).

O trecho acima, ao mesmo tempo em que aproxima o autor a uma herança armorialista<sup>17</sup> na qual propõe, segundo Vaz (2005:50), “uma aliança com o pensamento de Gilberto Freyre no sentido de ‘tentar’ reformar a cultura nacional – ‘capenga e importada em quase sua totalidade’”, deixa clara um acentuado posicionamento político, onde enfatiza o elemento do subdesenvolvimento do país (questão que volta com outra roupagem em sua obra tropicalista, como na canção *Marginália II*), bem como a função da arte e da literatura “a serviço de uma luta, arma expressiva, opondo-se frontalmente à desgraça do subdesenvolvimento”.

Esse elemento político será acentuado quando de sua aproximação ao CPC da UNE, gestada a partir de sua mudança de residência, em 1962, para o Rio de Janeiro, onde iria cursar jornalismo na então Universidade do Brasil. Esse deslocamento corresponde não apenas a um marco biográfico, mas a um marco histórico de migração de artistas nordestinos para o eixo Rio-São Paulo, dentre os quais podemos citar, além de Torquato Neto, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Gal Costa e Tom Zé (BOMFIM, 2013). Como narra Vaz (2005:57), muitos dos textos de Torquato Neto desse período recém-chegado em terras cariocas “foram escritos numa sala da UNE”.

<sup>17</sup> Para uma discussão sobre o Armorialismo, ver Szesz (2007). No mesmo trabalho, especificamente na terceira seção do Capítulo 1 (*Origens intelectuais de Ariano Suassuna: o problema da forma popular de cultura*), há uma ótima contextualização das relações entre o movimento armorial e o CPC da UNE.

Nesse período o autor se fez “[...] decidido a frequentar a entidade e se aproximar das questões estudantis, [...] promoveu sua própria apresentação aos dirigentes do CPC, estendendo a mão: – Estou chegando de Salvador, onde vivi os dois últimos anos, e quero trabalhar pela revolução”.

Desse período, que podemos classificar grosso modo entre 1962-1967, pensa-se a concepção de cultura nacional formulada por Torquato Neto como um desdobramento daquela concepção armorial posicionando-a sob uma perspectiva nacional-popular, comum a intelectuais vinculados ao CPC e, posteriormente, às diversas manifestações de canção de protesto. É desse período a letra *A rua* (1966)

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

**Fonte:** NETO, 2004a:119-120.

em que os versos desabrocham um ritmo popular, remetendo ao Nordeste, à presença de personagens ‘populares’ e a denúncias em relação à condição da população de baixa-renda. A passagem e as sobreposições de uma perspectiva armoralista à nacional-popular podem ser identificadas em seu cancionário entre 1962-1966, de onde se destaca a clássica *Louvação* (1966), gravada por Elis Regina e Jair Rodrigues em *Dois na bossa número 2* (1966):

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

**Fonte:** NETO, 2004a:112-114.

Para Renato Ortiz (2001:160), a noção de *popular* remete às tradições culturais de classes populares. “Nesse sentido se pode dizer que a cultura popular é um elemento simbólico que permite aos intelectuais tomarem consciência e expressarem a situação periférica da condição do país em que se encontram” (Ortiz, 2001:160). A partir dos anos 1950, essa perspectiva nacional-popular é acentuadamente politizada sob distintos matizes ideológicos: desde uma perspectiva reformista do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) à marxista do CPC (Ortiz, 2001, p. 162). Com a mudança residencial

para o Rio de Janeiro em 1962 e com a eclosão do regime militar em 1964<sup>18</sup>, Torquato Neto passaria por uma transição semelhante em seus posicionamentos sobre a cultura brasileira quanto ao elemento do “popular”. Esses posicionamentos foram registrados de maneira privilegiada em sua coluna *Música Popular*, publicada entre março e outubro de 1967 no *Jornal dos Sports*.

Essa coluna marca oficialmente a presença de Torquato como artista e crítico inserido nos temas e problemas da música popular brasileira. Nesse período, o autor envolve-se em polêmicas diversas com suas críticas: assim é que na coluna de 19 de março inicia uma discussão a respeito do LP de Aaulfo Alves, a quem admira, mas critica; do mesmo modo, tece críticas ácidas à Jovem Guarda por sua identificação com o mercado e com a indústria cultural, bem como pela importação de ritmos estrangeiros.

Em uma coluna sem título de 28 de março, Torquato comenta:

São de encabular. Primeiro, por causa dos "sucessos" propriamente ditos... A gente dá uma espiada e é muito difícil juntar coragem para enfrentar — pelo menos — duas músicas seguidas: "Tijolinho", por exemplo, que andou encabeçando paradas durante semanas, é um iê-iê-iê tão ruim, mas tão ruim que a gente não pode crer que tenha sido feito, gravado e lançado a sério. No entanto, isto é o de menos. Muito mais gozado é ver-se, numa só semana, em — digamos — quatro revistas especializadas, quatro listas completamente diferente de “maiores sucessos” do mês, da semana ou do ano, não importa. Às vezes, há exceções. "A banda" e "Disparada", por exemplo. O u "Que tudo mais vá pro inferno". Estes foram sucessos de fato e não havia como mudar para outro na época em que estiveram *por cima* (NETO, 2004b:49).

O autor descreve uma tensão entre artistas representantes de uma tradição nacional-popular, de um lado, como Chico Buarque, Geraldo Vandré e Dorival Caymmi, e, de outro, os representantes da “música jovem”, do iê-iê-iê, a Jovem Guarda, representado por artistas como Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa. Essa tensão reproduzida pelo autor piauiense em sua coluna assume graus de radicalidade em questões estéticas, como a controvérsia em torno da utilização de guitarras elétricas, elemento que será ponto de outra tensão à época de apresentações tropicalistas nos festivais musicais. Em uma coluna intitulada “uma noite edificante”, de 25 de abril, Torquato provoca:

Enquanto a "jovem guarda" comemorava, sexta-feira última, o aniversário de seu "rei", num programa de TV transmitido diretamente de um clube da Zona Norte — e exatamente na mesma hora —, uma outra multidão lotava completamente o Teatro República e para ver coisa bem diferente. Era a nova

<sup>18</sup> Vaz (2014:71-72) narra o episódio de eclosão do regime militar na biografia do poeta: “Torquato acorda no sofá da sala, no quarto andar da UNE, com alguém gritando seu nome da rua. Ele enfiou a cara na janela. Era o cunhado Hélio, que tinha caminhado vários quilômetros para avisar que os militares tomavam conta do país, que a cidade estava paralisada, sem transportes e sem comunicações. Não ousou gritar: “É o golpe de estado”. Apenas pedia para ele descer imediatamente, pois algumas ações de represália poderiam explodir a qualquer momento”.

geração do samba que se apresentava para o público universitário numa das noites mais memoráveis de nossa música popular. Era Gilberto Gil, Caetano Veloso, Sérgio Ricardo, Sidney Miller, Edu Lobo e outros compositores novos que lançavam para o *seu público* todas as suas mais recentes composições. Quem estava lá viu bem o quanto foram aplaudidos, o quanto esse público ainda prefere ouvir, como tenho dito, o som bonito de nossa música em lugar das guitarras barulhentas da chamada "música jovem". O fato desse espetáculo haver sido realizado — por coincidência — exatamente no mesmo dia em que Roberto Carlos também lotava outro teatro é bem interessante. Deixa claro que há atualmente no Brasil (e principalmente no Rio e em São Paulo) lugar de sobra para as duas coisas. Há público para iê-iê-iê e para música brasileira, o que a meu ver é ótimo e pode esclarecer os "caminhos" de muita gente. Refiro-me aos "pessimistas" quase adesistas, refiro-me aos *compositores com medo* que andam por aí à procura de um troço híbrido, meio iê-iê-iê, meio samba (como se fosse possível), querendo agradar a gregos e troianos, como se diz, e caminhando assim, para a chamada "sombra" (NETO, 2004b:75-76)

Esse trecho, além de expor a referida tensão entre canção engajada e iê-iê-iê, amplamente discutida por Napolitano (2001), demarca alguns posicionamentos estéticos de Torquato Neto que não apenas o colocam em um pólo próximo à perspectiva nacional-popular, como também contra elementos e características musicais que depois serão incorporados em sua fase tropicalista, como “guitarras barulhentas” e um hibridismo entre estilos musicais “antagônicos”. Em sua análise da coluna *Música Popular*, Coelho (2002) reafirma essas características que filiam direta ou indiretamente Torquato ao quadro nacional-popular da canção engajada, derivado de seu contato com o CPC, já fechado em 1964 em decorrência do golpe militar.

Por outro lado, esses posicionamentos se modificam ao longo da coluna, marcando uma transição gradual para uma perspectiva tropicalista. Em uma coluna de 23 de maio intitulada “três tópicos”, Torquato Neto parece anunciar o que seria o “germinar” do tropicalismo:

‘É necessária a imediata institucionalização de um novo movimento da música brasileira, a exemplo do que foi feito com a bossa nova’ E não transcrevo mais porque a importantíssima entrevista de Gilberto Gil, na qual ele desenvolve esse tema aí de cima, foi publicada aqui mesmo no *JS*, há dois dias. Vale, no entanto, comentar as declarações do baiano. Estou envolvido também nesse movimento e não digo isso para me dar importância, mas porque o fato me coloca mais ou menos por dentro do assunto. [...] Definidos, passam agora à chamada fase principal, de organização do trabalho em planos de verdadeira luta. E não me venham pensando que se trata de tolices do tipo luta contra iê-iê-iê ou congêneres. E muito mais grave uma luta a favor, contra coisa nenhuma. Uma tomada de posição frente a um público que, de repente, precisa e exige definições de seus artistas; precisa e exige maior atenção (NETO, 2004b:111).

Essa organização dos artistas nordestinos será a origem daquilo que ficou conhecido como tropicalismo, que assume influências diversas, como de Hélio Oiticica, que inaugura uma exposição em 1967 na qual uma das obras leva o título de *Tropicália*,

do Cinema Novo de Glauber Rocha, do Teatro Oficina liderado por José Celso Martinez e, especialmente, da antropofagia retomada de Oswald de Andrade (Napolitano e Villaça, 1998). Apesar dos diversos posicionamentos assumidos pelos diferentes artistas que compuseram o movimento, Torquato Neto assume a posição de um dos poetas do grupo ao lado de José Carlos Capinam.

Como indica Coelho (2002), há uma disputa de narrativas históricas pelas lideranças do grupo, dentre as quais se destacam Caetano Veloso e Gilberto Gil. Ainda que a maior parte dos trabalhos acadêmicos sobre Torquato Neto, a nível de pós-graduação, remeta ao seu legado tropicalista, Coelho (2002) argumenta que alguns autores, dentre eles o poeta piauiense, ficaram à sombra do legado tropicalista. Embora não seja objetivo deste trabalho discutir essa controvérsia, é importante mencionar que a produção historiográfica recente tem reavaliado as posições, a composição e as contribuições dos integrantes desse movimento (Castelo Branco, 2007; Coelho, 2002), procurando incorporar diferentes narrativas sobre seu surgimento e desdobramentos.

Torquato Neto, ao longo desta movimentação em sua produção, assume posicionamentos bastante distintos daqueles das fases anteriores. Aqui, portanto, não seria possível pensar em um desdobramento como ocorre na passagem de uma perspectiva armorial para nacional-popular, mas em uma virada em sua trajetória que conforma decisivamente sua produção. Além do consagrado álbum *Tropicália ou Panis et Circensis*, lançado em julho de 1968, no qual as canções *Geléia Geral* e *Mamãe, coragem* foram escritas por Torquato Neto, o autor produziu manifestos e o programa “Vida, paixão e banana do tropicalismo”, o último junto de J. C. Capinam.

Embora não haja uma produção jornalística organizada deste período eminentemente tropicalista, como suas colunas *Música Popular* e *Geléia Geral*, as produções mencionadas acima expõem não apenas um programa tropicalista, mas o modo como Torquato Neto articula essa estética como uma reflexão sobre a cultura brasileira. Em resposta ao artigo *A cruzada tropicalista*, publicado em fevereiro de 1968 por Nelson Motta, que consagra o termo tropicalismo e associa o grupo à denominação, Torquato publica o texto *Tropicalismo para principiantes*, onde se posiciona em tom irônico e contraditório:

[...] os líderes do tropicalismo anunciam o movimento com o *súper-pra-frente*. — É brasileiro, mas é muito pop. [...] O que, no fundo, é uma brincadeira total. A moda não deve pegar (nem parece estar sendo lançada para isso), os ídolos continuarão os mesmos — Beatles, Marilyn, Che, Sinatra. E o verdadeiro, grande tropicalismo estará demonstrado. Isso, o que se pretende e o que se pergunta: com o adorar Godard e *Pierrot le fou* e não



aceitar Superbacana? Como achar Fellini genial e não gostar de Zé do Caixão? Por que Mariaaschi Maeschi é mais místico do que Arigó? [...] O tropicalismo pode responder: porque som os um país assim mesmo. Porque detestamos o tropicalismo e nos envergonhamos dele, do nosso subdesenvolvimento, de nossa mais autêntica e imperdoável cafonice. Com seriedade (NETO, 2004a:60).

Torquato, como integrante ativo do movimento, assimila em sua linguagem aspectos estéticos diversos, como evidencia seu poema “A poesia é a mãe das artes”:

A poesia é a mãe das artes  
& das manhas em geral: alô poetas  
poesia no país do carnaval.

O poeta é a mãe das artes  
e das manhas em geral. Alô poesia:  
os poetas do país, no carnaval,  
têm a palavra calada  
pelas doenças do mal.

Mal, muito mal: a paisagem, o verde  
da manhã, rever-te sob o sol de tropical  
reverso da mortalha (o mal), notícias  
de jornal — vermelho e negro — naturalismo  
eu cismo

**Fonte:** NETO, 2004a:173

Essa virada tropicalista marca uma ruptura (mesmo que seja gradualmente produzida) de uma perspectiva nacional-popular sobre a cultura nacional para uma perspectiva tropicalista inspirada na antropofagia de Oswald de Andrade, marcando outra lógica de relações com a cultura estrangeira e com a noção de identidade nacional. O trecho “é brasileiro, mas é muito pop”, marca a influência da cultura de massa estrangeira, como a figura dos Beatles e de Marilyn Monroe, assim como a influência de importantes cineastas como Fellini e Godard. Ainda que mantenha um elemento presente desde sua fase “armorial”, aqui aparece a partir de uma diferente postura e diferentes referências para lidar com tal: a questão do subdesenvolvimento nacional.

A dimensão antropofágica do movimento assumido por Torquato é exposto em “Vida, paixão e banana do tropicalismo”, já mencionado:

— O tropicalismo é uma forma antropofágica de relação com a cultura, senhores e senhoras. Devoramos a cultura que nos foi dada para exprimirmos nossos valores culturais. Não tem nada a ver com doces modinhas, nem surgiu para promover o xarope Bromil. Isso é que é. A estrutura desse programa se assemelha a um ritual de purificação e modificação. E utiliza, para isso, as formas mais fortes de comunicação de massa, tais como: missa, carnaval, dramalhão, candomblé, teatro, cinema, sessão espírita, poesia popular, Chacrinha, inauguração, discurso, demagogia, sermão, orações, ufanismo, revolução, transplante, saudosismo, regionalismo, bossa, americanismo, turismo, getulismo, construção e destruição tipo Judas em sábado de aleluia. (NETO, 2004a:68)

Esse hibridismo intelectual associa elementos eruditos, populares e de massa, formulando uma alegoria narrativa sobre a identidade nacional. É um momento de revisão em posições e conflitos antes travados por Torquato na coluna *Música Popular*, como os ataques à Jovem Guarda e aos ritmos estrangeiros. Muda-se o alvo de críticas para os artistas representantes da canção de protesto, a esquerda tradicional. Critica-se a “patrulha da esquerda”. Em *Marginália III*, um quase-manifesto, Torquato deixa explícito tal posicionamento:

2- a tropicália é o que for preciso, alguém o fará. o assobio não me interessa; a canção que o povo canta (c.f. vandrê & etcétera), é pouca e frouxa e não importa: a mãe da virgem diz que não. e não. [...]. 4- na geleia geral brasileira, a repressão é um fenômeno muito mais amplo do que geralmente se vê. na música popular brasileira (1968), a repressão é absolutamente evidente: ninguém, a bem da verdade, esconde o seu jogo. estamos todos ao redor da mesa, a mesma mesa, e somos vistos, pois: é preciso virar a *mesa* (hélio oiticica). (NETO, 2004a:63)

A “virada na mesa” vira Torquato: se antes eram tecidos elogios à canção de protesto de esquerda, agora ela é alvo de críticas. Essa mudança, na perspectiva deste trabalho, deve-se às modificações nos modos de enxergar a cultura nacional e sua relação com manifestações eruditas e de massa, assim como ao contexto de expansão e consolidação da indústria cultural (ORTIZ, 2001). Esse posicionamento e as manifestações derivadas do *boom* tropicalista colocam Torquato Neto em franco diálogo com artistas e autores antes distantes ou “opositores”, como os líderes do Concretismo e outros artistas de quem se torna amigo próximo, como o artista plástico Hélio Oiticica.

Em uma entrevista inédita de 1968, dada na ocasião IV Festival da Música Brasileira da Record, em São Paulo, Torquato Neto demonstra o quanto tais implicações estéticas estão imbricadas em uma concepção de cultura e identidade nacional. Fontenele (2018), ao analisar esta entrevista, identifica essas tensões no discurso do poeta e menciona a importância de uma concepção antropofágica para a incorporação de elementos culturais estrangeiros, seja de massa, eruditos ou populares. A longa citação da entrevista é valiosa, pois documenta o único registro em voz de Torquato Neto:

Eu acho que o grupo baiano deixou de folclorizar o folclore, o que não tem nada a ver. [...] Não continuamos folclorizando o samba, o folclore da Bahia, o samba de roda, nem coisa nenhuma, nem todas as influências que as pessoas têm de música popular no Brasil durante sua formação, as mil maneiras de música popular. Eu acho que o nosso trabalho hoje em dia, eu digo isso sem nenhum perigo de ser chamado de imodesto, eu acho nosso trabalho importantíssimo pelo seguinte: é o que abre perspectivas. [...] Você veja o nosso disco Tropicália, esse LP, lançado há uns meses atrás, aquele LP, cada faixa dele é uma proposta musical inteiramente diferente da outra e das outras todas. Cada faixa daquele disco é uma proposta diferente, que eu não digo nova, mas diferente, é um negócio aberto. Então, neste sentido, você pode ver que tem uma música minha mesmo, Geleia Geral, que ela é

inteiramente nordestina. Você pode ver o que eu falei antes de Mamãe Coragem que é ligadíssima às coisas do Norte, agora com outra visão. Você pode ver as músicas como Misere de Gil e Capinam, pelo amor de Deus, não pode ser mais brasileiro. Aliás com tudo que tem ali. Para que a gente viesse a fazer esse trabalho, a gente realmente não tinha condições de fazer, de estar fazendo um trabalho assim, se a gente não tivesse antes trabalhado com folclore, trabalhado com tudo. Sei lá, enfim. Não estamos mais folclorizando o folclore, só isso. (NETO apud FILGUEIRAS, 2014)

Após 1968 e o lançamento de *Tropicalia ou Panis et Circensis*, Torquato afasta-se do Grupo Baiano e aproxima-se de artistas que caracterizariam o Pós-tropicalismo, embora essa nomenclatura seja controversa (HOLLANDA, 2004). No mesmo ano, o poeta faz uma longa viagem a Londres, onde vai a uma exposição de Hélio Oiticica e entra em contato com figuras como Jimi Hendrix e Janis Joplin, e depois se desloca para Paris. Essa viagem marca outro desdobramento em sua trajetória: tanto um afastamento do núcleo tropicalista quanto mudanças em seus interesses estéticos, quando o cinema passa a fazer parte de suas reflexões em detrimento da literatura e da música popular, ainda que continue produzindo e refletindo sobre essas outras frentes. Em um trecho de seus *Cadernos* datado de 1969, já em Paris, Torquato reflete:

flávio ouviu no rádio e ana me contou que no brasil o presidente está paralisado, o vice-presidente não assumiu e uma junta militar tomou a presidência, mas é provisório, torquato neto. e eles vão qualquer dia arrumar outra solução, brasileira, mulata e sentimental. por isso não posso pensar em escrever o meu filme (que talvez nunca faça porque estou mais velho do que me imagino e porque estou condenado à grande morte) e (mais), devo continuar observando o escuro. (NETO, 2004a:297)

As notícias sobre a ditadura militar são vivenciadas à distância, e o autor não presencia o decreto do AI-5 em 13 de dezembro de 1968. Contudo, seu retorno em 1970 parece ser particularmente caracterizado pelos “anos de chumbo”, o que coloca não apenas marcas estéticas de resistência à censura, mas marcas subjetivas, que fogem ao escopo do texto, mas que são fundamentais para compreensão do artista e do sujeito.

O período de maior documentação e produção jornalística de Torquato Neto está entre 1970-1972, ano de sua morte. Os documentos estão reunidos em sua clássica coluna *Geléia Geral*, publicada no jornal *Última Hora*, e na correspondência com Hélio Oiticica. Embora não seja possível explorar todas as nuances dessa documentação neste texto, é importante marcar duas características da produção desse período: a produção na coluna *Geléia Geral* como uma resposta de resistência à censura imposta pela ditadura militar; e sua aproximação de uma “cultura da invenção” para o rumo das produções artísticas nacionais por influência dos concretistas e da aproximação de Hélio Oiticica, Waly Salomão, Ivan Cardoso e Jards Macalé.

Em uma carta de 16 de julho de 1971, destinada a Hélio Oiticica, Torquato Neto reflete sobre sua própria atuação como jornalista, referindo-se à coluna *Geléia Geral*. Sua produção jornalística, nesse sentido, é pensada tanto como atividade secundária cujo objetivo é gerar renda como um instrumento de poder enquanto ferramenta pública que expõe posicionamentos sobre as produções nacionais:

[...] toda essa dedicação ao trabalho em jornal é somente porque preciso de tempo e de condições para fazer outras coisas que estou muito a fim de fazer. Uma coluna de jornal dá uma espécie de poder muito grande que pode ser utilizado (NETO, 2004b:231-232).

Do mesmo modo, em uma correspondência não datada destinada a Almir Muniz, redigida entre 1971 e 1972, o poeta piauiense reafirma, em tom enfático, a importância de ocupar espaços na imprensa em um período autoritário como a ditadura militar brasileira. Essa dimensão de ocupação e criação dos próprios espaços de reação expõe tanto a importância dessa documentação para se compreender um modo de resistência ao regime militar quanto as negociações, em termos de presença e censura, entre *cultura marginal* e *cultural oficial*. Os trechos da carta abaixo exemplificam essa marca:

escute: não está na hora de transar derrotas, eu digo na porra da geléia: ocupar espaço, amigo, estou sabendo, como você, que não está podendo haver jornalismo no brasil e que — já que não deixam — o jeito é tentar, não tem outro que não seja desistir, e eu sinceramente acredito que não está na hora de desistir: ou a gente ocupa e mantém a porra do espaço, pra utilizá-lo, pra transar, ou a gente desiste, eu prefiro o "sacrifício". [...] pintemos onde? onde pudermos, pintemos nos jornais, por exemplo: só se publica o que é possível, mas se redige com o quer. não vamos desistir: entregar é agora ali dentro e naquele papo, transar derrotas satisfeitas, isso não é possível, aqui, agora. (NETO, 2004a:286-288)

Em uma coluna de 2 de novembro de 1971 da *Geléia Geral*, intitulada “mais conversa fiada”, o autor também expõe, de modo relativamente implícito em relação às cartas, a necessidade de ocupação e conquista de espaços no pólo da “cultura oficial”, considerando que o jornal *Última Hora* pertencia à grande imprensa e possuía grande circulação.

1 - E agora? Eu não conheço uma resposta melhor do que esta: vamos continuar. E a primeira providência continua sendo a mesma de sempre: conquistar espaço, ocupar espaço. Inventar os filmes, fornecer argumentos para os senhores historiadores que ainda vão pintar, mais tarde, depois que a vida não se extinga. Aqui como em toda parte: agora. [...] E agora? Continuemos, parar é que não é possível. Apocalipse só se for agora, eu só quero saber do que pode dar certo e não é perto nem está no fim. Faz um ano que eu me dizia, no hospício: isso aqui não pode ser um refúgio e foi assim que eu saí por aí, foi por isso. Abaixo os meus refúgios, chega. [...] 10 - Disponham: em primeiro lugar, o espaço. 11 - E o fim no começo, como sempre. (NETO, 2004b:286).

Esse apelo à ocupação de espaços não carece de definição para o próprio autor, o que pode ser encontrado em uma coluna de 30 de novembro de 1971, intitulada “filmes”. Em sua definição, a conquista destes espaços não se trata de algo “subterrâneo”, *underground*, contracultural em termos de sua localização no espaço social e seu alcance, mas fonte de resistência e crítica à ditadura militar. O autor utiliza as imagens de “brechas” e “rachas” para descrever tais espaços, o que indica a presença de produções culturais de caráter “marginal” em uma instituição cultural “oficial”, onde a censura poderia fazer o sujeito “quebrar a cara”.

Ocupar espaço, 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 [...] Sem começo e sem fim, mas mesmo assim: pelas brechas, pelas rachas. Buraco também se cava e a cara também se quebra (NETO, 2004b:315-316).

No plano de seus posicionamentos estéticos, a organização da revista *Navilouca* desde 1971, junto de Waly Salomão, e a participação no filme *Nosferato no Brasil* (1971), de Ivan Cardoso, podem ser considerados marcos biográficos na trajetória artística do autor, na medida em que o distanciam de uma perspectiva estritamente tropicalista sobre as produções artísticas nacionais para sua aproximação de outros grupos artísticos “pós-tropicalistas” sob influência de uma cultura da invenção própria às formulações concretistas.

Em uma coluna de 2 de dezembro de 1971 intitulada “nas quebradas da noite”, o autor expõe sua posição sobre a “invenção” como princípio estético para orientar as produções culturais e artísticas do país:

Anotar ainda: *Amor e tara*, *Nosferato no Brasil* e *Piratas do sexo voltam a matar*: três filmes: o cinema brasileiro não morreu nem morrerá: morreram os trouxas: quem não inventa faz superproduções estúpidas: quem não acredita na invenção a qualquer preço não sabe o que é malandragem, bate na ponta da faca e ainda se aborrece: suicidas são eles: transemos em super oito: nossa curiosidade não tem limites: rogerio e julinho, quentura, viva: fraturas expostas na tela desoficial: quem quiser que viva de barganhas: invenção transemos com a imagem: godard: é preciso confrontar idéias vagas com imagens claras: o abstrato versus o concreto armado: nem morreu nem morrerá: cinema, Brasil, 1971 (NETO, 2004b:319-320)

Essa geração pós-tropicalista da década de 1970 influenciará decisivamente a Geração Mimeógrafo da década de 1970 e 1980, de artistas como Paulo Leminski, Cacaso e Ana Cristina César (HOLLANDA, 2004). A presença de Torquato Neto na antologia *26 poetas hoje*, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda e publicada em 1976, quatro anos após a morte do autor, o que consagra sua figura como uma

referência para as produções “marginais” e como um símbolo da marginalidade contracultural no país. Como argumenta Hollanda (2004:78), o volume póstumo com escritos de Torquato Neto organizado por Waly Salomão, *Os Últimos Dias de Paupéria*, “foram por algum tempo lidos como bíblia pelas novas gerações”.

O Quadro 3 organiza, para fins de uma síntese analítica, alguns marcos e posicionamentos tomados pelo autor ao longo de sua curta mas múltipla trajetória artístico-intelectual.

**Quadro 3 – Organização da trajetória artístico-intelectual de Torquato Neto (1962-1972)**

Fases	Período	Movimento Artístico	Marco Biográfico	Concepção de Cultura	Marco Histórico
1ª fase	Anterior a 1962	-	Residência no Piauí/Bahia	Armorial	Migração de artistas nordestinos para o eixo Rio-São Paulo
2ª fase	1962-1967	CPC Canção de Protesto	Residência no Rio de Janeiro	Nacional-popular	
3ª fase	1968-1969	Tropicalismo	(Re)aproximação do Grupo Baiano	Antropofágica	Consolidação da indústria cultural
4ª fase	1970-1972	Cinema Marginal Concretismo	Revista <i>Navilouca</i>	Invenção	

**Fonte:** Elaboração própria a partir das fontes consultadas.

As mudanças e variações na trajetória de Torquato não devem ser generalizadas apressadamente para toda a sua produção artística como um comportamento de postura vanguardista, em que as invenções e as rupturas seriam o princípio estético que as orientam. Há variáveis de vinculação (fases), desdobramentos, passagens ruptura na trajetória do autor: sua vinculação a grupos artísticos está imbricada em uma concepção de cultura e identidade nacional, a fatores históricos e a fatores biográficos.

Nesse sentido, a 1ª e 2ª fases, que correspondem à concepção armorial de cultura e à vinculação ao CPC em consonância ao projeto nacional-popular da esquerda engajada, referem-se a uma concepção de valorização da cultura nacional a partir de elementos internos; a 3ª fase, tropicalista, refere-se a uma ruptura em nível de sua concepção sobre cultura e identidade nacionais, onde a relação entre cultura nacional e estrangeira passa a ser inspirada na formulação da Antropofagia de Oswald de Andrade e, posteriormente, em sua 4ª fase, se desdobra na noção de invenção levada adiante pelos concretistas.

A constatação de mudanças graduais nas posições sociais e nos posicionamentos estéticos do autor é fundamental para este trabalho, pois, ao mesmo tempo em que marca a existência de distintas fases em sua trajetória, demonstra que esses

posicionamentos são construídos gradativamente ao longo de suas formulações intelectuais sobre o cenário histórico em que está inserido, passando ambos (sujeito, conjuntura e estrutura) por mudanças, continuidades e sobreposições. Mudanças que ocorrem sob influências de acontecimentos biográficos, eventos históricos e reflexões estéticas sobre a cultura nacional. Mais do que apontar a relação do artista com seu tempo, o argumento ultrapassa uma perspectiva simplificada, mas comum na bibliografia sobre o autor, que compreende Torquato Neto como um poeta de rupturas imediatas e apressadas em consequência de seu apelo às vanguardas e à invenção, características que assumem importância capital em sua obra apenas a partir de 1968, quando se reaproxima do Grupo Baiano e, posteriormente, engaja-se em projetos do chamado Cinema Marginal e do Concretismo, constituindo-se uma influência para a Geração Marginal da década de 1980 (HOLLANDA, 2004).

### CAPÍTULO 3 – DOIS ENSAIOS SOBRE A POESIA DE TORQUATO NETO<sup>1</sup>

Desde o início da pesquisa, em 2016, tomei o cuidado de fugir das produções literárias de Torquato Neto. Não como leitor, mas como pesquisador. A opção por investigar sua produção jornalística e epistolar, além de justificativas científicas, surge de uma sensação de limitação. Alguns chamariam de vigilância epistemológica. Justificada especialmente por um procedimento metodológico que não considero inválido, mas perigoso: analisar uma produção literária como um documento histórico. Ao desconsiderar ou colocar em plano secundário os elementos formais e, conseqüentemente, a dimensão estética de uma produção literária, coloca-se dificuldades que considerava improváveis de serem encaradas a partir de minha formação em Ciências Sociais. Desse modo, ao longo de toda a minha trajetória de pesquisa, entendi que, diante da obra poética do autor, faria leituras de um sociólogo em formação e/ou de um leitor leigo.

A sensação de insegurança diminuiu gradativamente a partir de eventos pessoais. Destaco o contato com a obra *Música popular: de olho na fresta*, de Gilberto Vasconcellos (1977), especialmente o ensaio *Tropicalismo: a propósito de Geléia Geral*, onde o autor, como sociólogo, arrisca-se à atividade crítica de modo particularmente interessante, ainda que polêmico. Do mesmo modo, esse desafio me apareceu ao cursar a disciplina “Cultura Brasileira: Literatura e identidade nacional”, oferecida no primeiro semestre de 2019 pelo Departamento de Letras da Universidade Federal de Viçosa (DLA/UFV)<sup>2</sup>. Ao longo da disciplina, foi proposta a realização de duas análises críticas de produções artísticas. Esse capítulo surge como um desdobramento das atividades realizadas nesta disciplina e, pessoalmente, como um desafio, onde pude encarar a possibilidade de exercer a atividade de um crítico literário amador para, quem sabe um dia, exercê-la profissionalmente.

Essa limitação me coloca, ao mesmo tempo, dificuldades e desafios, provavelmente comuns a um crítico literário, mas complexos para um cientista social. A primeira questão está nas diferenças teóricas, analíticas e metodológicas entre a sociologia e a crítica literária, de modo que o cuidado para não cair em um vício caro aos sociólogos deve ser grande: tomar a obra pelo contexto. A segunda reside na ampliação de uma leitura pessoal e impressionista para alcançar um elemento crítico e

---

<sup>1</sup> Versões alteradas de algumas seções deste capítulo estão em processo de avaliação para publicação como artigo em periódico nacional.

<sup>2</sup> Disciplina ministrada pelos professores Joelma Santana Siqueira (DLA/UFV) e Adélcio Souza Cruz (DLA/UFV), a quem agradeço pelas dicas e sugestões na construção das análises críticas.



estético na consideração do poema, obedecendo a critérios rigorosos de uma área estranha tanto a um sociólogo quanto a um leitor leigo de Torquato Neto. Ao sociólogo grita o contexto, ao leitor bastaria a emoção. Casando as figuras de sociólogo, leitor leigo e crítico literário amador, pretendo desvendar possibilidades ainda estranhas a mim e que só descubro enquanto escrevo.

A seleção dos poemas relaciona-se diretamente à pesquisa sobre a trajetória artística de Torquato Neto desenvolvida no Capítulo 2 deste trabalho, concentrando-se no período em que se consolida uma *virada tropicalista* e a consequente dissidência pós-tropicalista, entendida como um desdobramento daquela estética (1968-1972).

No primeiro ensaio, faço uma análise de *Marginália II*, composição fundamental para o movimento tropicalista. Ao colocar em diálogo algumas tradições literárias, proponho que a canção utiliza o recurso da intertextualidade para forjar uma disputa discursiva em torno da identidade nacional, ressaltando a contradição e a justaposição como elemento estético para compor uma *identidade tropicalista*.

O segundo ensaio, por sua vez, propõe uma discussão sobre a relação entre o autor e seu tempo a partir da análise da segunda versão de *Literato Cantabile*, poema escrito por Torquato Neto após o distanciamento do núcleo tropicalista concentrado no Grupo Baiano. Neste texto, sugiro que o clássico debate entre indivíduo e sociedade, fundamental para a teoria sociológica, pode oferecer um caminho para se pensar as relações possíveis entre literatura e sociedade. Entre texto e contexto. As hipóteses sugeridas em ambos os ensaios vinculam-se à tradição crítica iniciada por Antonio Candido (2006), mas tentam aprofundar a dimensão da reflexividade como uma saída às polêmicas antinomias mencionadas.

### **3.1 Disputas literárias pela identidade nacional: uma análise de *Marginália II***

Entre as décadas de 1960 e 1970, houve uma efervescência cultural em solo brasileiro que conjugava movimentos artísticos vinculados a diferentes projetos estéticos, convergentes ou divergentes, que através de suas manifestações culturais participaram de processos, por um lado, de transformação ou adequação à realidade social de um regime político militar e, por outro, de disputas por diferentes projetos para a construção ou revisão de uma identidade nacional (NAPOLITANO, 2002). Alguns desses movimentos surgiram e atuaram em circuito alternativo ao regime militar e à indústria cultural, criando, para Peixoto (2007:19), a “busca de uma alternativa viável

para a cultura brasileira dentro da situação ditatorial no país”. É possível mencionar o CPC da UNE, o Cinema Novo, o Teatro Arena, o Tropicalismo, dentre outros.

Em termos de organização artística, esse debate possui uma concentração geográfica na região Sudeste, especialmente no eixo Rio-São Paulo<sup>3</sup>, centro decisório de questões políticas e econômicas do país à época, fato que pode ser verificado pelo deslocamento migratório de artistas nordestinos cujo objetivo era formar uma cena cultural densa naquela região, visando maior participação e organização nesse cenário (BOMFIM, 2013).

Como argumentamos nos capítulos anteriores, é possível sugerir que há uma tensão no campo cultural brasileiro desse período caracterizada a partir de duas categorias analíticas: *cultura oficial* e *cultura marginal*, as quais representariam grupos e instituições distintas e, conseqüentemente, diferentes posições no campo cultural que se relacionam direta ou indiretamente e disputam distintos projetos de identidade nacional a partir de negociações e concessões (VELHO, 1977). Sobre essa disputa, parte-se da premissa de que a noção de identidade nacional é construída discursivamente por atores e instituições sociais diversas. Em outras palavras, não há uma essência apriorística que sirva como base para qualquer identidade nacional, o que implica na compreensão de que não há uma única identidade nacional, mas projetos de identidades nacionais<sup>4</sup> que são construídos e disputados discursivamente por atores diversos a partir de narrativas variadas; dentre eles, grupos de artistas e intelectuais<sup>5</sup>.

Nesse contexto, o Tropicalismo emerge como um movimento artístico vinculado a um projeto estético intrinsecamente relacionado à cultura brasileira e à identidade nacional que tensionaria o esquema do campo por buscar relações ambíguas entre o *pólo oficial* e o *pólo marginal* (Figura 1), algo verificável em sua polêmica recepção entre críticos e músicos. Esse caráter ambíguo do movimento acarreta em diferentes interpretações críticas e historiográficas sobre seu projeto. A proposta deste texto é

---

<sup>3</sup> Deve-se mencionar a presença de movimentos artísticos mais ou menos articulados em todas as regiões do país no mesmo contexto histórico aqui trabalhado. O trabalho, contudo, focaliza sua atenção para o eixo Rio-São Paulo, consciente que tal escopo é frequentemente privilegiado em trabalhos acadêmicos, sendo um pólo hegemônico de atenção das produções acadêmicas sobre manifestações artístico-culturais das décadas de 1960-70.

<sup>4</sup> Stuart Hall (2005) argumenta que o conceito de identidade nacional emerge historicamente a partir de uma configuração geopolítica de territórios nacionais que, mediante um violento processo de repressão cultural, estabelecem narrativas e discursos envolvendo eventos e personagens históricas com o objetivo de construir e representar a identidade de uma nação recém estabelecida.

<sup>5</sup> Compreende-se que projetos de identidades nacionais são forjados por uma pluralidade de atores, grupos e instituições sociais. Por exemplo: pelo Estado, pelo mercado, pela igreja, pela mídia, por movimentos sociais e por grupos diversos da sociedade civil.

organizar uma análise da canção *Marginália II* com o objetivo de refletir sobre algumas características do projeto tropicalista em suas diferentes dimensões referentes à identidade nacional. Diferentemente, por exemplo, de Fábio Lucas (1976), que se dedica a estudar como escritores brasileiros esforçam-se por desvendar a cultura nacional e a realidade social do país em suas obras<sup>6</sup>, este texto concentra-se em pensar como obras artísticas criam narrativas sobre a cultura e a identidade nacional, o que pode ser chamado de caráter performativo de uma de arte em uma perspectiva que não se restringe a sua dimensão estética, mas tampouco a desconsidera. Assim, o objetivo não é avaliar se *Marginália II* aproxima-se de uma identidade cultural “autêntica” da sociedade brasileira, mas de refletir sobre narrativas artísticas das quais a canção se apropria para criar outra narrativa, própria ao projeto estético tropicalista.

### Entre canção e poesia

Publicada pela primeira vez em 1983, Paulo Leminski (2013) inicia *caprichos & relaxos* com uma epígrafe-poema onde faz orientações de leitura da obra:

- 1 Aqui, poemas para lerem, em silêncio,
- 2 o olho, o coração e a inteligência.
- 3 Poemas para dizer, em voz alta.
- 4 Poemas, letras, lyrics, para cantar.
- 5 Quais, quais, é com você, parceiro

A variedade de possibilidades colocada pelo poeta chama atenção pelo borramento de fronteiras entre poesia e letras de música (verso 4). A defesa de que os poemas podem ser lidos em silêncio, em voz alta ou cantados (verso 3), liberando a decisão ao leitor (verso 5), indica uma tendência da poesia brasileira que se inicia na primeira metade do século XX e ganha força na segunda metade do mesmo século: o diálogo, e radicalmente a indistinção, entre poesia e canção popular. Essa mesma tendência também pode ser lida e percebida de maneira explícita em uma importante publicação pós-tropicalista de 1974, idealizada por Waly Salomão e Torquato Neto: a revista *Navilouca* (1974), onde publicam, dentre outros, Augusto de Campos, Waly Salomão, Caetano Veloso, Chacal e Helio Oiticica, síntese de movimentos artísticos brasileiros de diferentes matrizes estéticas e manifestações (poesia, música, artes plásticas e cinema) das décadas de 1960 e 1970.

---

<sup>6</sup> Próximo às formulações de Gyorgy Lukács e Lucien Goldmann, assim o autor define o elemento social na ficção literária: “A perspectiva social será apanhada toda vez que a personagem ou o grupo de personagens tiver seu destino ligado ao da sociedade global de que faz parte, sob o impulso das forças fundamentais que conferem historicidade às tensões entre indivíduos ou grupos” (LUCAS, 1976:49).

Estas publicações derivam de um contexto mais amplo forjado entre as décadas de 1960 e 1970 quando, segundo Wisnik (2004), teria surgido no Brasil uma nova forma da “gaia ciência”. Essa relação, para Wisnik (2004:225), não se dá a partir de elementos ‘externos’ às canções, mas em sua própria estrutura formal.

[...] a relação entre canção popular e literatura, no Brasil, se ela de fato existe como atração magnética numa parte respeitável dessa produção, não se deve a uma aproximação exterior em que melodias servem de suporte a ‘inquietações’ cultas e letradas, mas à demanda interior de uma canção que está a serviço do estado musical da palavra, perguntando à língua o que ela quer, e o que ela pode.

Essa indistinção entre poesia e música, contudo, não é pacífica e alimenta controvérsias entre artistas, críticos e acadêmicos. No documentário *Palavra (En)cantada* (2008), dirigido de Helena Solberg, Chico Buarque rivaliza com a possibilidade de indistinção entre poeta e letrista, ao afirmar sobre seu próprio trabalho:

Eu trabalho com prosa, que é uma coisa; e quando eu trabalho com letra de música é outra coisa inteiramente [diferente], aí eu trabalho em cima da música, não é um poeta que está escrevendo aquelas palavras [que] só acontecem e só aparecem... porque aquela música pré-existe... elas nascem para aquela música. O que não impede que algumas letras tenham qualidade poética (PALAVRA (EN)CANTADA, 2008)

No espírito desse debate, é possível voltarmos à célebre canção *Língua*, presente no álbum *Velô* (1984), de Caetano Veloso:

Se você tem uma idéia incrível  
É melhor fazer um canção  
Está provado que só é possível  
Filosofar em alemão

Na canção, há uma espécie de tripé entre língua, canção e identidade nacional, já que nossa produção intelectual não se caracterizaria como filosófica ou acadêmica, mas musical e cancionista, trazendo uma aproximação entre música e literatura como elementos constituintes para a produção de uma identidade nacional:

Gosto do Pessoa na pessoa  
Da rosa no Rosa  
E sei que a poesia está para a prosa  
Assim como o amor está para a amizade  
E quem há de negar que esta lhe é superior?  
E deixe os Portugais morrerem à míngua  
Minha pátria é minha língua

Nessa perspectiva, a canção funda uma complexa relação entre literatura, filosofia e canção popular. Em uma analogia, é como se para entender Wagner precisássemos de filosofia; mas para entender o Brasil precisássemos de canções e letras, onde haveria uma concentração privilegiada da intelectualidade nacional.

Não cabe a este texto defender tal ou qual critério em relação a esse interminável debate, mas pontuar algumas relações históricas e formais entre poesia e canção popular brasileira, inserindo-as em um quadro mais amplo de formação e configuração da cultura brasileira e de disputas pela identidade nacional a partir de diálogos entre literatura e canção popular, sendo elas a mesma coisa ou não.

Em primeiro lugar, é preciso apontar duas características que marcam a associação entre poesia e canção popular no Brasil: 1) o vínculo entre cultura erudita e cultura popular a partir do Modernismo e da Bossa Nova; e 2) o papel da canção, como poesia cantada, de sinalizar a cultura do país e representar um modo de pensar as relações culturais brasileiras (WISNIK, 2004:215). Se admitirmos que ambas as características são explicitamente assumidas pelo Tropicalismo, é possível discutir o quanto suas implicações representam ou, para ser mais radical, criam artisticamente elementos culturais brasileiros.

A estética tropicalista é marcada por uma apropriação da antropofagia de Oswald de Andrade, configurando um projeto repleto de paradoxos que representa uma resposta est-ética ao desenvolvimento da indústria cultural e do Estado autoritário no período da ditadura militar, panorama histórico que exigiria múltiplas estratégias de resistência e possibilidades de crítica. Para Wisnik (2004:234), o Tropicalismo “[...] fez da canção de massas o lugar em que essa ferida se expõe e se reflete com todo o poder explosivo do que ela guarda de recalado, de irresolvido e também de potencialmente afirmativo”. Assim como a Bossa Nova, o Tropicalismo reflete sobre o que o autor chamou de “dilema brasileiro”, onde a permeabilidade e a maleabilidade seriam características que possibilitam ao “cancionista popular [ser] sujeito de uma interpretação vertical do seu maior escritor” e, ao mesmo tempo, sujeito de reflexão sobre o “fracasso da integração nacional”.

Essa interpretação reconhece o caráter reflexivo de artistas sobre a cultura nacional, mas não alcança as relações culturais múltiplas que tais movimentos operam em seus contextos sociais e políticos. Para isso, é possível utilizar as categorias propostas por Bosi (1992): cultura erudita, cultura popular e cultura de massa<sup>7</sup>. Assim, se a Bossa Nova representa uma feliz conjunção entre cultura popular e cultura erudita, de uma perspectiva erudita, o Tropicalismo, por sua vez, representaria uma tripla relação entre culturas de massa, popular e erudita, sendo um ponto geral de discordância

---

<sup>7</sup> Embora Bosi (1992) proceda a possíveis distinções no âmbito das três categorias, como cultura popular urbana e rural, não caberia essa distinção neste texto.

entre teóricos e críticos: suas manifestações cedem às demandas da indústria cultural ou, ao contrário, subvertem-nas sob uma perspectiva crítica entre cultura erudita e popular?

Marcos Napolitano e Mariana Villaça (1998) organizam uma revisão historiográfica sobre os debates críticos em torno do Tropicalismo, reconhecendo que os diagnósticos de Schwarz (1978) e Vasconcellos (1977), por exemplo, apontam para a primeira perspectiva; a segunda opção, por sua vez, assim como para Favaretto (1979), está de acordo com a abordagem aqui assumida, o que fica explícito na caracterização feita no Capítulo 1 deste trabalho.

Ao avaliar a Bossa Nova e o Tropicalismo, seria possível argumentar pelo modo como procedem a uma mistura entre os diferentes tipos de cultura(s) brasileira(s) propostas por Bosi (1992) a partir daquilo que Antonio Candido (2006) chamou de dialética do localismo e do cosmopolitismo. Ambos encontrariam um equilíbrio entre o local e o cosmopolita, o que garantiria, para Candido (2006), um momento alto das artes e cultura brasileiras (antes alcançados pelo Romantismo e pelo Modernismo). Ainda que seja uma hipótese ambiciosa a ser desenvolvida em outra oportunidade, este texto discute alguns dos múltiplos caminhos de influência entre canção, poesia e suas tradições no movimento tropicalista.

### **As identidades nacionais em *Marginália II***

Considerando as premissas desenhadas anteriormente, o objetivo desta seção é sugerir uma discussão sobre o tema das identidades nacionais brasileiras a partir de uma análise da canção *Marginália II*, escrita por Torquato Neto e composta por Gilberto Gil para o álbum *Gilberto Gil*, lançado em 1968 pela *Universal Music*. Assim como *Geléia Geral*<sup>8</sup>, também escrita por Torquato Neto e composta por Gilberto Gil, *Marginália II* pode ser considerada um manifesto tropicalista em sua variante acentuadamente política e, ao mesmo tempo, pessimista. Algo próximo a um pessimismo alegre, como sugerido por Wisnik (2004) ao caracterizar o tropicalismo. Essa aparente contradição é uma característica estruturante da canção. O caráter político e paradoxal está presente desde seu título.

#### **Marginália II** (Torquato Neto/Gilberto Gil)

---

<sup>8</sup> Para uma análise não pouco controversa de “Geléia Geral”, da qual o autor do presente texto difere em diferentes sentidos, embora reconheça sua importância para a historiografia do tropicalismo, conferir o capítulo “Tropicalismo: a propósito de Geléia Geral” em Vasconcellos (1977).

- |                               |                               |
|-------------------------------|-------------------------------|
| 1 Eu, brasileiro, confesso    | 21 Conheço bem minha história |
| 2 Minha culpa, meu pecado     | 22 Começa na lua cheia        |
| 3 Meu sonho desesperado       | 23 E termina antes do fim     |
| 4 Meu bem guardado segredo    |                               |
| 5 Minha aflição               | 24 Aqui é o fim do mundo      |
|                               | 25 Aqui é o fim do mundo      |
| 6 Eu, brasileiro, confesso    | 26 Aqui é o fim do mundo      |
| 7 Minha culpa, meu degredo    |                               |
| 8 Pão seco de cada dia        | 27 Minha terra tem palmeiras  |
| 9 Tropical melancolia         | 28 Onde sopra o vento forte   |
| 10 Negra solidão              | 29 Da fome, do medo e muito   |
|                               | 30 Principalmente da morte    |
| 11 Aqui é o fim do mundo      | 31 Olelê, lalá                |
| 12 Aqui é o fim do mundo      |                               |
| 13 Aqui é o fim do mundo      | 32 A bomba explode lá fora    |
|                               | 33 E agora, o que vou temer?  |
| 14 Aqui, o Terceiro Mundo     | 34 Oh, yes, nós temos banana  |
| 15 Pede a bênção e vai dormir | 35 Até pra dar e vender       |
| 16 Entre cascatas, palmeiras  | 36 Olelê, lalá                |
| 17 Araçás e bananeiras        |                               |
| 18 Ao canto da juriti         | 37 Aqui é o fim do mundo      |
|                               | 38 Aqui é o fim do mundo      |
| 19 Aqui, meu pânico e glória  | 39 Aqui é o fim do mundo      |
| 20 Aqui, meu laço e cadeia    |                               |

**Fonte:** Torquato Neto, 2004a:124-125

O termo “marginália” possui origem latina e significa "(sf.) anotações feitas à margem de um caderno, manuscrito, jornal". Lana (2013:113) acrescenta que “o termo [marginália], cuja acepção mais remota remete à prática medieval de inscrição de notas nas margens dos manuscritos bíblicos, também designa um coletivo de marginais”. Sob essa perspectiva, se colocado em diálogo com o conteúdo da canção, o título torna-se sugestivo na medida em que pode ser entendido como notas marginais e glosas poéticas ao manuscrito da história brasileira, como uma versão alternativa ou um comentário anotado ao pé da página, ordenada pelo numeral romano "II". Em outras palavras, a tentativa de uma segunda marginalia para explicar a história e a cultura brasileira, um projeto de interpretação e construção poética alternativo para a identidade nacional. Qual seria a primeira tentativa? Ainda que não seja possível sustentar uma relação entre as obras, é interessante mencionar a desconhecida obra de Lima Barreto, “Marginália” (1953), onde o autor discute temas da política, da cultura e da intelectualidade de seu tempo<sup>9</sup>.

Nas duas primeiras estrofes da canção, o eu-lírico enuncia a si mesmo a partir da repetição “Eu, brasileiro, confesso” (versos 1 e 6). Essa enunciação caracteriza o sujeito

<sup>9</sup> Deve-se enfatizar que Lima Barreto também refletiu e discutiu questões sobre a identidade nacional em seu célebre romance *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, publicado pela primeira vez em 1915.

a partir de sua identidade nacional, de sua identificação com a nação brasileira; esse gesto enunciativo em primeira pessoa toma um tom confessional de cores cristãs marcadas pela culpa, pelo pecado e pelo degredo (versos 2 e 7). Essas características demonstram um sujeito brasileiro cristão, desesperado e aflito por guardar um segredo que parece se desvelar a partir do oitavo verso: a contradição e a fragmentação dessa identidade nacional caracterizada pela bela imagem dos versos “Tropical melancolia/Negra solidão” e no refrão acentuado pelo advérbio dêitico “*Aqui é o fim de mundo*”<sup>10</sup>. Como questiona Marcus Brasileiro (2016:42), “temos aqui não um sujeito enunciador qualquer; o que ouvimos é a voz de um sujeito estruturado em torno de sua identidade nacional. O que significa, portanto, para esta voz poética ser brasileiro?”

Se as duas primeiras estrofes enunciam um eu-lírico como sujeito atrelado a uma identidade nacional, as estrofes subsequentes fazem uma descrição espacial do território nacional no qual este sujeito está inserido. Pode-se dizer que há uma descrição de um “Brasil tropicalista” na perspectiva de um sujeito brasileiro, quiçá tropicalista, que conhece bem sua história (verso 21), a história brasileira. Essa descrição passa por uma caracterização dúbia. É justamente nesta caracterização do espaço que, segundo a discussão proposta, encontra-se o tema das identidades nacionais como representações antagônicas e contraditórias que sustentam um projeto estético tropicalista. A quarta e a oitava estrofes representam, respectivamente, o que serão chamadas aqui de *identidade idílica* e *identidade do atraso* que, colocadas em diálogo, configurariam uma contraditória *identidade tropicalista*.

O primeiro verso da quarta estrofe reforça o caráter territorial a partir da já mencionada repetição do advérbio de espaço “aqui”, bem como a presença de uma dimensão religiosa envolta a esse território, ressaltada no verso 15 (“*Pede a bênção e vai dormir*”). Esse primeiro verso associa, na sequência, a identidade idílica à identidade do atraso, discutidas abaixo.

### **Identidade idílica: Tropicalismo e Romantismo**

A quarta estrofe da canção representa particularmente essa identidade idílica. Lê-se:

14 Aqui, o Terceiro Mundo

---

<sup>10</sup> A “[...] obra de Torquato Neto que representa o dilema do sujeito na sociedade pós-industrial, identificaremos como um dos principais fios temáticos a melancolia mas não necessariamente no mesmo tom do poetas românticos do século XVIII. Em Torquato Neto tais sentimentos aparecem mesclados com uma boa dose de ironia e sarcasmo, ingredientes fundamentais da “receita” estética tropicalista. Nas letras de suas canções transparece o desencanto em relação ao país, mas também em relação à própria condição humana” (Brasileiro, 2016:41).



- 15 Pede a bênção e vai dormir
- 16 Entre cascatas, palmeiras
- 17 Araçás e bananeiras
- 18 Ao canto da juriti

Compreende-se que a identidade idílica admite uma representação nacional a partir de elementos naturais, descritos de modo exótico e exuberante, especialmente a presença abundante de árvores, frutas e animais. Na canção são citadas cascatas, palmeiras, araçás, bananeiras e juritis.

Fábio Lucas (1976:54), ao discutir a ficção brasileira de caráter social, afirma:

As deformações da consciência literária no Brasil apresentam diferentes aspectos: em primeiro lugar vêm aqueles [...] que, ao interpretarem a luta entre o homem e a natureza, quase sempre encontram a vitória desta. O problema da natureza tem grande importância em nossa ficção passada, uma vez que a produção nacional, durante séculos, foi maciçamente agrícola. A relação homem/natureza tornou-se fundamental em praticamente todos os ficcionistas até meados do século passado e em quase todos até o fim do século [século XIX].

O autor não se propõe a pensar essa relação entre literatura e natureza como elemento de constituição de uma identidade nacional, mas postula o vínculo entre economia e literatura como uma determinação da temática artística e a classifica como “deformação da consciência literária”. Não é o objetivo investigar se a origem da temática é determinada pela instância de produção econômica, mas de reconhecer sua presença e importância na história da literatura brasileira, conforme expôs o autor. De qualquer modo, a presença da temática nativista articulada a questões nacionais possui momento alto no período do Romantismo, ainda que seja uma temática comum a diversos movimentos e autores, anteriores e posteriores ao movimento.

Segundo Candido (2000:12), em sua célebre *Formação da Literatura Brasileira*, é nesse período que se vincula literatura e nacionalismo e, portanto, uma formulação literária para a identidade nacional<sup>11</sup>: “[...] a literatura foi considerada parcela dum esforço construtivo mais amplo, denotando o intuito de contribuir para a grandeza. Manteve-se durante todo o Romantismo este senso de dever patriótico”. Essa relação entre literatura e identidade nacional assume certas temáticas privilegiadas, como o canto à natureza que caracteriza o nativismo e o indianismo românticos. Sobre isso, afirma Candido (2000:17): “Dentre os temas nacionais [...] ocorriam alguns prediletos. A celebração da natureza, por exemplo, seja como realidade presente, seja como

---

<sup>11</sup> “Teoricamente, o nacionalismo independe do Romantismo, embora tenha encontrado nele o aliado decisivo. Podemos mesmo supor, para argumentar, formas não-românticas em que teria se desenvolvido. Há com efeito na literatura uma aspiração nacional, definida claramente a partir da Independência e precedendo o movimento romântico” (Candido, 2000:15).

evocada pela saudade, em peças que ficaram mais queridas, como ‘Canção do Exílio’ e ‘O Gigante de Pedra’, de Gonçalves Dias”.

A canção dialoga com essa narrativa literária nativista sobre o território nacional que se consolida a partir do Romantismo, em que a representação do território em perspectiva nativista está diretamente relacionada a um discurso sobre a identidade nacional. Essa vinculação é confirmada e reforçada quando se alcança o primeiro verso da oitava estrofe (“Minha terra tem palmeiras”) que estabelece intertextualidade com a “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, publicada em 1847 na obra *Primeiros Cantos*. O poema é considerado um clássico romântico de representação da nação a partir de seus elementos naturais.

Essa intertextualidade não indica apenas uma associação entre Romantismo e Tropicalismo em *Marginália II*, mas uma apropriação de um discurso sobre a identidade nacional iniciada e consolidada com os românticos. Essa apropriação não é gratuita e acrítica. Se associada à outra representação nacional estruturante da canção, discutida a seguir, percebe-se um procedimento de controvérsia flagrantemente tropicalista.

### **Identidade do atraso: Tropicalismo e subdesenvolvimento**

A oitava estrofe da canção representa a identidade do atraso. Lê-se:

27 Minha terra tem palmeiras  
28 Onde sopra o vento forte  
29 Da fome, do medo e muito  
30 Principalmente da morte

A quarta estrofe, como mencionada, territorializa o espaço e o qualifica com a expressão (geo)política “Terceiro Mundo” (verso 14). Essa expressão posiciona o território nacional em uma lógica política global: entre Primeiro e Terceiro mundo, nomenclatura que atualmente é modificada para países *desenvolvidos* e *em desenvolvimento*. Essa condição geográfica e relativa a uma terra onde o vento não se constitui como um elemento natural de identidade idílica, mas um forte elemento “Da fome, do medo e muito/Principalmente da morte”. Ou seja, formula-se uma identidade política crítica a fenômenos sociais, como a fome, que leva ao medo e à derradeira morte desta identidade. Essa identidade do atraso, portanto, possui um tom crítico e ao mesmo tempo pessimista, apontando para o fracasso do subdesenvolvimento e do atraso como condição nacional.

Adiante, nos versos 32 e 33, a posição territorial da nação toma como referência um acontecimento externo, colocando-a em um local de submissão e medo em relação

ao poder bélico de outros territórios: “A bomba explode lá fora/E agora, o que vou temer?”. Esse posicionamento territorial coloca em discussão o caráter de subdesenvolvimento do país em relação a outras regiões, debate em voga à época de lançamento da canção. Ainda que iniciado na ciência econômica, ele se expande para outras áreas, como a arte e a cultura, permeando os movimentos artísticos da década de 1960.

A clássica tese de Glauber Rocha (2013), apresentada em “Estética da fome”, de 1965, aproxima a dimensão de subdesenvolvimento à questão artística, explorando suas implicações no Cinema Novo, considerado uma manifestação tropicalista no cinema. Tropicalista ou não, é incontestável a aproximação e o debate do cineasta com membros do movimento tropicalista, sendo vetor de influências mútuas. Em seu texto, o elemento da fome aparece em evidência:

Nós [Cinema Novo] compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entende. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência (ROCHA, 2013:2-3).

Em *Tropicalismo para principiantes*, publicado pela primeira vez em 1968, Torquato Neto (2004a:60) parece sugerir uma discussão semelhante sob perspectiva tropicalista ao ensaiar um manifesto em que a dimensão do subdesenvolvimento é enfatizada em tom ambíguo, como na própria canção misturam-se características idílicas e de subdesenvolvimento:

[...] como adorar Godard e Pierrot Le Fou e não aceitar “Superbacana”? Como achar Fellini genial e não gostar de Zé do Caixão? Porque o 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, de nossa mais autêntica e imperdoável cafonice. Com seriedade.

Pode-se sugerir, embora não seja possível sustentar no escopo deste trabalho, que esse debate seja tributário da chamada Geração de 1930, que articula aquilo que Luís Bueno (2004:94-95) chama de pré-consciência do subdesenvolvimento:

No caso do romance de 30, a formação da consciência de que o país é atrasado canalizou todas as forças. Produziram-se romances que se esgotavam ou na reprodução documental de um aspecto injusto da realidade brasileira ou no aprofundamento de uma mentalidade equivocada que contribuiria para a figuração desse atraso. O herói, ao invés de promover

ações para transformar essa realidade negativa, servia para incorporar algum aspecto do atraso [...] trata-se de uma nacionalidade que pretende mostrar sua força e seu aparelhamento para a vida ao encarar e incorporar o fracasso ao invés de escapular para outros planos.

A produção de uma nacionalidade estruturada a partir do atraso, do medo e do fracasso, senão por influência direta e explícita, é assumida como característica estruturante em *Marginália II* a partir da posição territorial terceiro-mundista do país, constituindo uma representação nacional a partir do subdesenvolvimento: uma identidade do atraso.

### **Identidade tropicalista: entre múltiplas ambiguidades**

Embora tenham sido analisadas de maneira destacadas, não há distinção ou dicotomia entre as identidades idílica e do atraso na canção; ao contrário, suas características são alternadas, misturadas e sobrepostas. Esse caráter pode ser percebido a partir do procedimento formal de iniciar as respectivas estrofes que privilegiam tal ou qual identidade com sua identidade oposta. Em outras palavras, a estrofe 4, que privilegia uma identidade idílica devota de um ideal nativista romântico, inicia com o verso “Aqui, o Terceiro Mundo”; por sua vez, a estrofe 8, que privilegia uma identidade do atraso, se inicia a partir da intertextualidade com o poema de Gonçalves Dias: “Minha terra tem palmeiras”, utilizando, portanto, de um recurso de inversão que demonstra duas questões: 1) o caráter de contradição entre tais identidades que, se colocadas em diálogo (ou misturadas, como faz a canção), 2) cria uma outra narrativa, uma mistura contraditória: a identidade tropicalista.

*Marginália II* “termina antes do fim” (verso 23) ao associar três elementos historicamente fundamentais para narrativas literárias sobre a identidade nacional: a religiosidade (estrofes 1 e 2), o nativismo ou identidade idílica (estrofe 4) e o subdesenvolvimento ou identidade do atraso (estrofe 8). Essas três características vinculam-se a tradições literárias, especialmente ao Romantismo, ao Cinema Novo e à Geração de 1930, e a debates sobre arte, cultura e subdesenvolvimento nas décadas de 1960 e 1970, representados pelo célebre texto de Glauber Rocha, *Estética da Fome*, publicado em 1965, fazendo conviver propostas aparentemente antagônicas.

Essa dimensão contraditória da canção é muito bem descrita pelos versos da quinta e sexta estrofes, que podem ser lidas como uma ponte de transição entre as estrofes centrais, para além do próprio refrão:

19 Aqui, meu pânico e glória

20 Aqui, meu laço e cadeia  
 [...]
   
 23 E termina antes do fim

Pânico e glória, laço e cadeia. Contradições que se estruturam como identidade nacional. Como identidades nacionais, que se negam, que se completam, complementam e, por fim, se transformam em uma estética própria ao Tropicalismo, mantendo um tom romântico, político, pessimista e irônico (captado de modo tragicômico nos versos: “Oh, yes, nós temos bananas/Até pra dar e vender”). A narrativa tropicalista para a identidade nacional é uma justaposição intertextual, um recorte histórico, um derivado de posições contrárias. O aparente paradoxo do “pessimismo alegre” anunciado por Wisnik (2004) capta adequadamente os trânsitos ambíguos entre estética e política, comédia e tragédia, inocência e fracasso contidos na canção e, amplamente, no projeto estético tropicalista como narrativa de explicação sobre a nação.

### 3.2 A reflexividade entre literatura e sociedade: uma análise de *Literato Cantabile*<sup>12</sup>

#### I.

Em *Dialética da Colonização*, Alfredo Bosi (1992:348) recorda a famosa aula magna onde Roland Barthes teria declarado que a “língua, enquanto sistema, é fascista”, concebendo uma provocação crítica às pressuposições de unidade e totalidade que a noção de sistema, associada à língua e à linguagem, poderia implicar. Essa desconfiança em relação à língua, à linguagem e à literatura, guardadas suas diferenças e semelhanças conceituais, é uma característica marcante de um dado período da obra e dos escritos de Torquato Neto, autor que gostaria de discutir neste texto. Especialmente após seu retorno da Europa, em 1969, o autor passa a fazer reflexões sobre as possibilidades e “ciladas” da palavra escrita e uma alternativa a ela na linguagem cinematográfica. Nesse momento, o autor afasta-se do núcleo tropicalista e aproxima-se do Concretismo e do Cinema Marginal, bem como de outras personalidades artísticas, como Ivan Cardoso, Hélio Oiticica e Waly Salomão.

Suas reflexões sobre literatura, cinema e música, expostas à época na clássica coluna Geléia Geral, no jornal *Última Hora*, inserem-se em um panorama maior na obra jornalística e artística do autor, onde a reflexão sobre a palavra assume importância ímpar e tem forte influência em sua linguagem poética. Em *marcha à revisão*, presente

---

<sup>12</sup> A primeira versão deste trabalho foi preparada como um *paper* para comunicação oral. Desse modo, mantenho uma forma de escrita mesclada para voz e leitura, possibilidade dada pelo formato de ensaio.

em seus cadernos pessoais e posteriormente publicada na *Geléia Geral* em 8 de outubro de 1971, com modificações, o autor formula sua reflexão. A longa citação vale a pena por sua força e importância.

Quando eu a recito ou quando eu a escrevo, uma palavra — um mundo poluído — explode comigo & logo os estilhaços desse corpo arrebentado, retalhado em lascas de corte & fogo & morte (como napalm), espalham imprevisíveis significados ao redor de mim: informação. Informação: há palavras que estão no dicionário & outras que eu posso inverter, inventar. Todas elas juntas & à minha disposição, aparentemente limpas, estão imundas & transformaram-se, tanto tempo, num amontoado de ciladas. Uma palavra é mais que uma palavra, além de uma cilada. Elas estão no mundo como está o mundo & portanto as palavras explodem, bombardeadas. Agora não se fala nada, um som é um gesto, cuidado. Linguagem em crise igual a cultura e/ou civilização em crise — e não reflexo da derrocada. O apocalipse, aqui, será apenas uma espécie de caos no interior tenebroso da semântica. Salve-se quem puder (Neto, 2004:311).

Se o cinema<sup>13</sup> (super-oito) torna-se uma alternativa à palavra escrita, à crise da linguagem, em suma, a “uma espécie de caos no interior tenebroso da semântica”, o autor o faz, contudo, a partir da própria língua, da linguagem e da literatura, mesmo que ela seja “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” (ibidem:326). Em Torquato Neto, há uma relação bastante complexa e contraditória com a literatura como palavra escrita.

Pretendo, neste texto, refletir sobre essa dimensão contraditória da linguagem na obra do autor a partir de uma análise da segunda versão de *Literato Cantabile*, demonstrando que a palavra, em Torquato Neto, também assume características relacionadas ao espaço e ao tempo ficcionais produzido pelo autor. Após essa análise, me detenho brevemente na clássica discussão entre literatura e sociedade, tentando encontrar caminhos teóricos possíveis a partir da trajetória e da obra de Torquato Neto.

## II.

O poema escolhido para análise foi publicado pela primeira vez em 1973, no volume póstumo intitulado *Os últimos dias de Paupéria*, organizado pelo poeta Waly Salomão. Para o trabalho, consultei o volume *Torquatália: Do lado de dentro* (volume 1), de 2004, obra completa organizada por Paulo Mendes Pires. O poema pode ser

<sup>13</sup> Além das polêmicas travadas com representantes do Cinema Novo em colunas da *Geléia Geral*, Torquato Neto engajava-se na produção cinematográfica nacional e internacional. Além de sua coluna, as correspondências com Hélio Oiticica contém referências a filmes e a cineastas de vanguarda, de modo geral. Em carta datada de 16 de julho de 1971, escreve Torquato a Hélio: “Tenho mil filmes na cabeça, um por dia; todo dia. Eu já fui estudante querendo fazer filmes, já fui compositor querendo fazer filmes, a vida inteira atrás disso — não é possível que eu não consiga em breve” (Neto, 2004:233)

considerado uma das versões de *Literato Cantabile*. Do mesmo modo, alguns de seus trechos estão presentes em outros escritos do autor, apontando para o caráter de fragmentação e intratextualidade muito comum na obra poética de Torquato Neto, que faz retalhos e versões de textos a partir de diferentes formatos e plataformas: utiliza poesia (em verso e em prosa) em sua coluna jornalística, e vice-versa. Sobre essa característica, Fabiano Calixto (2012:62) escreve:

A intratextualidade torquatiana opera uma espécie deformada de mitose, onde a célula seguinte não é, de maneira alguma, idêntica à anterior. Pode completá-la o sentido, mas não é a mesma peça. Portanto, são como virais que invadem a célula-mãe e a modificam, intensificando sua abrangência.

É possível sugerir que o poema tenha sido escrito em janeiro de 1972, pois a primeira estrofe pode ser encontrada com outra configuração de versos em *Geléia Geral* publicada entre agosto de 1971 e março de 1972, ano de suicídio do autor. Esse momento de sua trajetória artística e biográfica pode ser caracterizado por sucessivas crises psicológicas e internações em hospitais psiquiátricos que culminam, em 1972, no suicídio do autor. Esse período está inserido em processos históricos que culminaram no Ato Institucional nº5 (AI-5) e que ficou conhecido como os “anos de chumbo” da ditadura militar brasileira (1968-1974).

### **Literato Cantabile (2ª versão)**

- 1 Agora não se fala mais
- 2 Toda palavra guarda uma cilada
- 3 E qualquer gesto é o fim
- 4 Do seu início
  
- 5 Agora não se fala nada
- 6 E tudo é transparente em cada forma
- 7 E em sua orla
- 8 Os pássaros de sempre cantam
- 9 nos hospícios
  
- 10 Você não tem que me dizer
- 11 O número de mundo deste mundo
- 12 Não tem que me mostrar
- 13 A outra face
- 14 Face ao fim de tudo:
  
- 15 Só tem que me dizer
- 16 O nome da república do fundo
- 17 O sim do fim do fim de tudo
- 18 E o tem do tempo vindo;
  
- 19 Não tem que me mostrar
- 20 A outra mesma face ao outro mundo
- 21 (não se fala. não é permitido:

- 22 Mudar de ideia. é proibido.  
 23 Não se permite nunca mais olhares  
 24 Tensões de cismas crises e outros tempos.  
 25 Está vetado qualquer movimento

(Torquato Neto, 2004a:168)

O termo *cantabile* refere-se a “1) [adj] tocado de maneira suave, melodiosa, como se fosse cantado; 2) [subs. masc.] peça ou passagem cantada ou tocada suavemente”. O título do poema, se pensado a partir do significado de segundo termo, indica duas possibilidades: se se compreende *literato* como indivíduo, pode-se pensar em uma peça suavemente cantada por um sujeito das Letras; se se compreende *literato* como corruptela de literatura, pode-se pensar em um poema cantável. Ambas as opções podem atestar tanto um fato quanto uma orientação de leitura para a peça: deve-se ler o texto em forma de canto suave. Essa característica torna-se irônica e contraditória na medida em que se passa aos versos do texto, que contradizem a possibilidade de um canto suave. Ou, inversamente, seria possível dizer que o título aponta um caminho?

O poema possui 25 versos livres estruturados em 5 estrofes. A partir de uma leitura crítica, percebi que poderia dividir o poema em três momentos que chamarei aqui, respectivamente, de *entrada* (estrofes 1 e 2), *refúgio* (estrofes 3 e 4) e *fuga* (estrofe 5)<sup>14</sup>.

A *entrada* opera como uma descrição sobre o presente, marcado pela expressão anafórica “agora não se fala” nos versos 1 e 5 que iniciam as duas primeiras estrofes, sendo que o advérbios “agora” e “não” marcam um tempo presente de negação para o eu-lírico. Essas duas estrofes se conectam pelas rimas dos versos finais 4 e 9 que indicam respectivamente um vocábulo de tempo (“início”) e de espaço (“hospício”). Essa *entrada* descritiva abrange um contexto de totalidade (versos 2 e 6, em “toda” e “tudo”) e fatalismo (versos 3 e 8, em “qualquer” e “sempre”).

Essas duas características expressam-se no verso 2. Diferentemente de textos como “Uma palavra”, de Chico Buarque, e “O lutador”, de Carlos Drummond de Andrade, em que a palavra representa um potencial de criação e libertação, o eu-lírico torquateano expressa uma visão oposta, em que a palavra é representada como perigo e precaução (“Toda palavra guarda uma cilada”). Aqui, há uma caracterização pessimista em torno da linguagem, reiterada constantemente no texto pela antítese entre “fim” e

<sup>14</sup> A inspiração para essa nomenclatura vem do poema “mais desfrute, curta”, de Torquato Neto (2004a:171).



“início” (versos 3 e 4), já que a palavra, como o gesto, tende ao término assim que se inicia<sup>15</sup>.

Se tudo é transparente, como indica o verso 6, não se trata de uma clareza e de uma compreensão na comunicação verbal e corporal, mas de uma ausência, de um silêncio, captado admiravelmente na imagem dos pássaros voando em círculos (pela repetição tônica de [ó] em “orla” e “forma”) no espaço de um hospício, elemento que confirma, simbolicamente, um âmbito de negação, fatalismo e aprisionamento. Dois signos se opõem para construir um paradoxo imagético: se comumente pássaros remetem a uma noção positiva de liberdade; no poema, assim como a palavra poética, inverte-se o imaginário para uma carga negativa concentrada no espaço do hospício: instituição total<sup>16</sup>. O tom das imagens leva a outro poema de Torquato Neto, em que se lê: “Há urubus no telhado/e a carne seca é servida”. Há urubus sobrevoando hospícios?

A terceira e a quarta estrofes introduzem um diálogo, senão com alguém, ao menos com algum *outro*, nem que seja consigo mesmo. (Possibilidade de suprir a ausência e o silêncio que imperam no “agora” da *entrada*?). Esse diálogo é expresso na segunda pessoa do singular “você” (verso 10 e oculto nos versos 12 e 15) e pode ser tanto entre eu-lírico e interlocutor como do eu-lírico consigo mesmo; essa alteridade, mais do que uma conversa cotidiana, marca um questionamento sobre a possibilidade de um *refúgio*. Chama-se atenção para as rimas *mundo/tudo/fundo* (versos 11, 14, 16 e 17) que resume o tom contraditório dessas estrofes, hegemonicamente negativo, mas sutilmente positivo.

Esse tom negativo descrito na *entrada* é mantido na terceira estrofe e é expresso nos versos 10 e 11 como negação do presente a partir do diálogo com a alteridade (“Você não tem que me dizer/o número de mundo deste mundo”) e na intertextualidade com o texto bíblico (“a qualquer que te dá na face direita, volta-lhe também a outra” Mt 5:38-42 em que se lê “Não tem que me mostrar/A outra face/Face ao fim de tudo”) onde

<sup>15</sup> Ao comentar a primeira versão de *Literato Cantabile*, André Bueno (2005:179) expõe uma leitura forte e impactante do texto, semelhante a que proponho aqui, mas em outros termos: “A visão do inferno como energias que mutuamente se anulam. A história congelada, transparente e imóvel, proibitiva. O poema elíptico, circular, medindo agudamente a impossibilidade, histórica e existencial. A linguagem não mais como o campo em que se exercitam o otimismo, a lírica nostálgica, ou prospectiva. Não mais o calor da polêmica, a ironia, o humor, o movimento vivo da História, da cultura e do espaço público”.

<sup>16</sup> Apoio-me em Erving Goffman (1974:16), para quem o conceito de instituição total é caracterizado pelo “‘fechamento’ ou seu caráter total é simbolizado pela barreira às relações sociais com o mundo externo e por proibições à saída que muitas vezes estão incluídas no esquema físico – por exemplo, portas fechadas, paredes altas, arame farpado, fossos, água, florestas ou pântanos”. A inserção de indivíduos em uma instituição total passa por “processos pelos quais o eu da pessoa é mortificado [e] são relativamente padronizados nas instituições totais” (GOFFMAN, 1974:24)

se inverte a lógica de justiça e empatia no diálogo com o *outro*, já que se aproxima cada vez mais o “fim de tudo”.

A quarta estrofe se distingue por ser a única que rompe com o tom de negação ao introduzir elementos positivos a partir do mesmo diálogo iniciado na estrofe anterior, caracterizados por frases afirmativas e pela bela sonoridade no verso 17 (“sim do fim do fim”), mesmo que apareça à primeira vista um grito de alguém desesperado; um clamor que pede pela indicação de um refúgio do presente, de uma possibilidade de futuro no espaço da “república do fundo” (versos 15 e 18: “Só tem que me dizer/[...]/o tem do tempo vindo”).

A *fuga* é uma síntese entre diálogo (*entrada*) e descrição (*refúgio*). Se por um lado há uma retomada do diálogo em segunda pessoa (sujeito oculto no verso 19) e vislumbra-se a possibilidade de outro mundo (verso 20), imediatamente remete-se à *entrada*, ao tempo e ao espaço presente, os homens presentes, a vida presente quando se abre um parêntesis (verso 21) como quem conta um segredo que não termina, já que os parêntesis não são fechados e não há ponto final. Dentro do parêntesis o tom de negação assume suas características finais: a métrica em oitava dos versos 21 e 22 anuncia a necessidade de ordenamento dos movimentos corporais e psicológicos, já que olhares, cismas e crises estão vetados, “está vetado qualquer movimento”.

As características que compõem os três momentos do poema apontam para um espaço sitiado, onde *totalidade*, *fatalismo* e *silêncio* (*entrada*), *individualismo* (*refúgio*), *controle* e *equilíbrio* (saída) rivalizam com a introdução de uma *alteridade* indefinida, onde o eu-lírico clama por um mundo possível (quarta estrofe). É preciso ponderar que esse controle abrange uma totalidade na medida em que afeta a subjetividade dos sujeitos em chave de negação, que se articula na linguagem e no movimento que reverberam, na última estrofe, no controle dos pensamentos (ideia) e sentimentos (cismas, crises).

Há uma repetição do léxico do poema referente à linguagem (*fala*, *palavra*, *dizer*) e ao movimento (*gesto*, *mostrar*, *olhares*). Concretamente, se o *hospício* (verso 9) representa uma instituição total como categoria de espaço, a *república do fundo* (verso 16) seria a possibilidade de um espaço de liberdade como refúgio e fuga. Há, portanto, uma antítese negativa entre presente e futuro, algo conforma a dimensão espaço-temporal do poema.

Essa dimensão temporal, do mesmo modo, é articulada no poema a partir de categorias verbais. Essas categorias tomam corpo nas palavras: início/fim, sim/não. Em

termos de correspondência lógica, seria possível representar relações internas que essas expressões assumem: se início está para sim, fim está para não. Pontuo que me apoio em uma leitura pessoal que se esforça, contudo, em organizar uma interpretação apoiada por aspectos linguísticos e formais do texto.

Para sustentar essa relação, me lembrei de um clássico trecho de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, que pode indicar relações de homologia entre as categorias temporais, particularmente entre início/sim<sup>17</sup>.

Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o quê, mas sei que o universo jamais começou (LISPECTOR, 1988:13)

Seria possível chamar essa leitura de tempo como cronológica, considerando que o início pressupõe o sim, entendido aqui como dimensão de afirmação e criação. O fim, por sua vez, pressupõe o não como categoria término, onde a criação cessa. Esquemáticamente, poderíamos representar essa relação assim:

Início	→	Sim
Fim	→	Não

O poema *Literato Cantabile*, ainda que opere internamente a partir dessas quatro categorias, inverte sua lógica com o detalhe de que, como sugerimos ao longo da leitura, não há início, a estrutura de forma e conteúdo giram inteira em torno do fim. O presente, desse modo, desloca-se de início para o “início do fim”; o futuro desloca-se do fim para o “fim do fim”. No espectro do esquema anterior estamos localizados exclusivamente no pólo do fim. O “início do fim” entendido como presente representa a negação (não), enquanto o “fim do fim” entendido como futuro, ainda que sob noção de término, representa a possibilidade de afirmação (sim). As relações de homologia entre as categorias, portanto, são invertidas de uma lógica cronológica tradicional para uma possibilidade de redenção e refúgio, onde a afirmação (sim) e a criação seriam possíveis, representada aqui pelo trecho de *A hora da estrela*.

A relação no poema, invertendo a lógica da leitura acima, pode ser assim representada:

---

<sup>17</sup> O modo como me aproprio desse trecho pode não fazer jus à sua potência poética e filosófica, mas gostaria de pensar mais na relação entre as categorias do que na implicação filosófica do conteúdo nela contido.

Início do fim	→	Não
Fim do fim	→	Sim

Se se adicionar as categorias de espaço e de tempo, podemos chegar a um esquema simplificado da relação entre essas categorias no poema, que indica localidades específicas para tal:

Início do fim	→	Hospício	→	Não	→	Presente
Fim do fim	→	República	→	Sim	→	Futuro

A associação dessa estrutura de espaço e tempo, que cria um ambiente de negação, é alimentada no poema a partir de diversas “camadas” de significação (CANDIDO, 1996): tanto em seu aspecto rítmico quanto em seu aspecto semântico, semelhante a um movimento em espiral derivado de uma linguagem e de uma sonoridade circular e repetitiva<sup>18</sup>. Guarda, assim, uma forte vinculação entre fonética e semântica que estruturam um mundo de negação total. Se, por um lado, o eu-lírico nega o número, mas procura o nome, por outro, está vetado qualquer movimento, tanto gestos quanto a possibilidade de um coletivo artístico. *Literato Cantabile* é uma contradição desde seu título: se promete um canto suave, apresenta um ritmo cíclico e fragmentado. Encontra-se a contradição e a negatividade como possibilidade ao mundo futuro (“fim do fim do sim”)? Alguns diriam que sim. Eu nego. Como quem não sabe. E foge.

### III.

É possível que as versões *Literato Cantabile* sejam lidas criticamente como um reflexo histórico de seu tempo? Uma interpretação apressada poderia sustentar que, ao aliar forma e conteúdo, o poema funciona como uma representação espelhada dos “anos de chumbo” (AI-5) da ditadura militar brasileira, em que a censura, o autoritarismo e a repressão são esteticamente transferidos para o poema a partir de marcas subjetivas de um sujeito que vivia neste espaço. Em contramão a essa perspectiva, eu não gostaria de pensar a expressão estética de um espaço sitiado, presente em *Literato Cantabile*, onde

<sup>18</sup> “Todo poema é basicamente uma estrutura sonora. Antes de qualquer aspecto significativo mais profundo, tem esta realidade liminar, que é um dos níveis ou camadas da sua realidade total”. (CANDIDO, 1996:24)

a negação e o controle são características gerais que afetam negativamente todas as esferas de ação do eu-lírico, como uma imagem meramente transposta ou como um reflexo do contexto da ditadura militar brasileira.

É historicamente factual que esse contexto tenha sido marcado por autoritarismo, censura e tortura. Contudo, se pensado a partir desse contexto político, o poema não poderia expressar um reflexo de seu ambiente, a não ser que se pensasse em características específicas de um regime político totalitário, caracterizado, em linhas gerais, por invadir e controlar todas as esferas da vida de um sujeito, como em *1984*, de George Orwell. Não nego que haja características comuns entre o regime militar brasileiro e regimes totalitários históricos ou fictícios, mas empiricamente não são idênticos, são próximos. A expressão do poema, nesse sentido, estaria mais adequada a um contexto político totalitário, mas não autoritário? Também não é o caminho de análise que gostaria de sugerir.

Sugiro que a intersecção entre regime político, como instância social, e expressão artística, como instância literária, passa pelo crivo da subjetividade do poeta e é intrínseca à expressão estética do poema, hipótese próxima àquilo que Antonio Candido chama de redução estrutural. Nessa chave, não seria possível destacar sociologia, psicanálise e formalismo, tampouco avaliar criticamente uma produção artística como reflexo direto do tempo histórico em que está inserida. Para sustentar essa posição, assumo aqui um lastro de tradição na crítica literária que remonta a Antonio Candido (2006), Roberto Schwarz (2000) e João Adolfo Hansen (2019) na relação que enxergam entre artista, texto e contexto. Argumento que o conceito de reflexividade, próprio à teoria sociológica, pode agregar e aprofundar a relação entre essas instâncias, algo já proposto por Botelho e Hoelz (2016).

Em uma recente aula magna em que discorre sobre as relações entre literatura e história, João Adolfo Hansen (2019:12) sintetiza perfeitamente aquilo que eu gostaria de argumentar:

O discurso da literatura ou da ficção não é reprodução da realidade histórica nem é o discurso da história. De modo geral, os historiadores se interessam pela literatura e pela ficção antiga como documento, principalmente os historiadores culturais. Mas o que a literatura moderna e a ficção antiga documentam? O que as caracteriza nuclearmente é o fato de serem ficção, ou seja, discursos que põem em cena de modo verossímil um possível, não discursos ocupados com a verdade ou a falsidade do real, como são os discursos científicos e filosóficos. Se por acaso quisermos entender a literatura moderna e a ficção antiga como documentos, elas são documentos não da realidade empírica das sociedades em que foram feitas e que supostamente refletiriam como um espelho, mas documentos dos sistemas de representação ou sistemas de convenções simbólicas usadas na invenção do

seu discurso por um ato intencional de fingimento que transforma uma matéria, os discursos que constituem o campo semântico geral de uma formação histórica determinada, e suas normas de regulação social e esquemas de ação verbal, produzindo a figuração específica de um possível [...]

O autor não nega que exista que uma importante relação entre literatura e sociedade, mas não a concebe como registro, reflexo ou espelho do tempo em que foi produzida. “Da realidade empírica das sociedades”, em sua expressão. Assim, um artista, “por um ato intencional de fingimento”, transforma as convenções simbólicas de seu tempo histórico em uma figuração de um mundo possível: ficção, invenção, literatura. Nesse sentido, “o que está em jogo [...] não é a representação da história pela literatura nem a reprodução do discurso da história pela literatura, mas a historicidade dos modos particulares de definir, produzir, consumir e avaliar ficção como prática simbólica” (ibidem:15).

Essa posição aprofunda substancialmente uma relação simplificada entre literatura e sociedade na medida em que não as destaca para relacioná-las à distância como se a obra se constituísse como um espelho entre o artista e seu contexto. Ainda que o autor faça uma distinção entre as instâncias de relação, demonstra suas sobreposições, correlações, transformações e influências mútuas. A imagem da obra como um espelho plano que reflete à distância a dimensão social a partir do autor não seria uma boa representação dessas relações. Pode-se pensar, ao contrário, em um “poliedro de infinitas faces”<sup>19</sup> que assumiria distintas configurações e formas. A regularidade é a relação: “a literatura sempre foi e é histórica” (ibidem:17). O modo como elas se configuram, contudo, escapam à superficialidade, mas podem ser estudadas rigorosamente na tentativa de compreender seus espectros entre a realidade e a ficção: “o discurso da literatura não é o discurso da história, entendendo pelo termo “história” a realidade histórica e a ciência dela; dessa maneira, a literatura não se subordina à história, [...] estabelece relações de interdependência com o discurso histórico” (ibidem:17).

Esse modo de enxergar as relações entre literatura, história e sociedade remonta a uma tradição teórica na crítica literária nacional inaugurada por Antonio Candido e levada adiante por Roberto Schwarz, tendo formado gerações de pesquisadores e

---

<sup>19</sup> Em uma coluna da *Geléia Geral* de 19 de outubro de 1971, Torquato diz: “Escrever não vale quase nada para as transas difíceis desse tempo, amizade. Palavras são poliedros de faces infinitas e a coisa é transparente a luz de cada face distorce a transa original, dá todos os sentidos de uma vez, não é suficientemente clara, nunca” (NETO, 2004b:277-278).

intelectuais que se orientam, em maior ou menor medida, por pressupostos filosóficos semelhantes. Minha proposta, ao retomar muito brevemente essas posições, não é apenas declarar uma filiação teórica, mas refletir sobre suas potencialidades para compreender as relações possíveis entre Torquato Neto e o tempo histórico em que viveu.

Em *Literatura e Vida Social*, Candido (2006:30) parte do pressuposto de que “a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana” para formular o clássico conceito de sistema literário, em que distingue autor, obra e público como uma tríade abrangente desde o processo de produção à recepção de fenômenos literários. Nesse sentido, a posição do autor sobre as relações entre literatura e sociedade pode ser chamada de dialética, pois enxerga nas duas instâncias um “vasto sistema solidário de influências recíprocas” (ibidem:33). Sua ênfase na incorporação estética de elementos sociais na estrutura da obra e, inversamente, em sua influência na realidade, ou seja, o efeito da obra sobre o meio em que está sendo lida. O esquema conceitual do autor articula essa noção de influências recíprocas entre as instâncias de produção e recepção de obras artísticas, mas enfatizando um espaço de autonomia relativa e de agenciamento entre a tríade conceitual que compõe um sistema literário.

Esse espaço para o agenciamento é importante para este trabalho e para este ensaio, especialmente se pensado em relação ao autor, já que, como anunciamos, parte do fortuna crítica de Torquato Neto costuma pensar a relação entre o autor, sua obra e seu contexto a partir de determinações simplificadas. Nesse sentido, Candido (2006) coloca a possibilidade de se pensar o autor como um sujeito dotado de reflexividade, para utilizar um jargão próprio à teoria sociológica. A dimensão da reflexividade do autor, associada às condições de influências mútuas entre obra literária e contexto histórico, reafirma a dimensão da subjetividade do autor, condicionada por elementos estético-formais. Nas palavras de Candido (2006:30-31), o caráter social de uma obra “[...] não deve obscurecer o fato da arte ser, eminentemente, comunicação expressiva, expressão de realidades profundamente radicadas no artista, mais que transmissão de noções e conceitos. Neste sentido, depende essencialmente da intuição”. Se for possível pensar em intuição como termo pertencente a um mesmo campo semântico de “reflexividade” e “criatividade”, é possível pensar na produção de uma obra literária por parte de um artista como um “ato intencional de fingimento”, nos termos de Hansen (2019:12), que incorporam uma dimensão simbólica da realidade social a partir de uma redução estrutural, nos termos de Candido (2015). Essa perspectiva está diretamente

atrelada àquilo que Roberto Schwarz chama (2000) de dialética entre forma literária e processo social.

Em *As idéias fora do lugar*, Schwarz (2000) posiciona Machado de Assis em seu contexto social para discutir o quanto esse mesmo contexto poderia influenciar na criação de sua obra. Em sua abordagem teórica, é possível perceber uma forte influência de Candido (2006) em questões epistemológicas e metodológicas no que se refere à discussão sobre o artista e seu tempo. O crítico, filiando-se a Candido, mas organizando um arcabouço teórico próprio, argumenta que a dimensão social não funciona como mera determinação de uma obra literária, mas é material ativo e passível de formulações conscientes ou inconscientes que passam pelo crivo da subjetividade do autor.

O texto e a crítica de Schwarz (2000:31), tanto metodologicamente quanto teoricamente, não se mostram deterministas, mas corroboram uma perspectiva “reflexiva”, como temos defendido aqui: avalia empiricamente a incorporação, como redução estrutural, do contexto no texto, movimento que pode se dar de variadas maneiras e que, em Machado de Assis, assume processos e resultados privilegiados para análise de um contexto (inter)nacional, tanto em termos materiais quanto simbólicos.

[...] a matéria do artista mostra assim não ser informe: é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que deve a sua existência. Ao formá-la, por sua vez, o escritor sobrepõe uma forma a outra forma, e é da felicidade desta operação, desta relação com a matéria pré-formada — em que imprevisível dormita a História — que vão depender profundidade, força, complexidade dos resultados. São relações que nada têm e automático [...].

Nesse sentido, a matéria com que o artista trabalha seria pré-formada, mas este trabalho não é mera transferência: há sobreposições, deformações, em suma: há ficção. Esse processo de “ficcionalização” do real pressupõe, por parte do artista, as características que tenho batido repetidamente na tecla: reflexividade, criatividade, inventividade. Se tomarmos a noção de que reflexividade própria a determinadas abordagens na teoria sociológica, seria possível enxergar outro tipo de relação de literatura e sociedade, como propuseram Botelho e Hoelz (2016:279-280) ao construir um programa de pesquisa para a sociologia da literatura.

A partir da metáfora do espelho, os autores argumentam que a disciplina deve “desafiar esses espelhos e seus inventores examinando suas distorções, mostrando como e por que um texto particular, um gênero, um período ou um autor reflete de uma maneira e não de outra, especificando as propriedades do espelho que determina suas (re)flexões e distorções”. Os autores aprofundam essa perspectiva na medida em que



incluem o próprio crítico literário ou o sociólogo da literatura como um sujeito que percebe de tal ou qual modo a configuração dessas distorções causadas pelos estilhaços, argumentação pela localização do interlocutor no papel de análise de interpretação de uma obra literária. “Deve-se, portanto, incorporar o observador na observação e confrontar o crítico com o espelho literário, sua moldura e seus demônios” (ibidem:280). O programa teórico exposto pelos autores busca na teoria sociológica de Giddens e Luhmann, respectivamente, o conceito de reflexividade que pode aprofundar o modo de conceber as relações entre literatura e sociedade.

Eu não irei me deter na discussão sobre a noção de reflexividade entre esses diferentes autores, ainda que seja importante mencionar que há variações nos pressupostos e na aplicação deste conceito em diferentes obras<sup>20</sup>. Minha intenção é sugerir que o conceito de reflexividade, próprio à teoria sociológica em diferentes abordagens, pode ser proveitoso para aprofundar a perspectiva crítica dos autores discutidos acima, com especial ênfase no trabalho e na ação do artista como sujeito e agente do fenômeno literário. Como expus no primeiro capítulo deste trabalho, me aproximo de Boltanski (2013) em sua definição de reflexividade, que abrangeria, semanticamente, as noções de criação e invenção, se associadas ao artista e, mais radicalmente, ao público-leitor, assim como sua capacidade de crítica a dada realidade social, política e econômica.

Essa passagem de uma compreensão simplificada das relações entre literatura, história e sociedade, iniciada por Candido (2006), registrada em Schwarz (2000) e aprofundada por Hansen (2019), se pensada a partir do autor como sujeito social de criação leva à crítica de procedimentos teóricos e metodológicos comuns: desde tratar uma obra literária como mero documento histórico à metáfora da obra como reflexo do contexto em que é produzida. A reflexividade, conceito transportado da teoria sociológica, introduz um elemento de justificação da ficção e da literatura como “um poliedro de infinitas faces” em relação à realidade e do escritor como agente de criação, invenção e ficção dos códigos, normas e valores de seu tempo histórico.

#### IV.

Ao juntar os retalhos argumentativos das três partes deste ensaio, é possível argumentar que, em *Literato Cantabile*, não há uma representação espelhada do

---

<sup>20</sup> Lima e Fazzi (2018) abordam, em seu ensaio, diferentes perspectivas dos conceitos de pluralidade e reflexividade em formulações de autores direta ou indiretamente relacionados à teoria social. Ainda que não haja uma articulação em torno da teoria sociológica de Luc Boltanski, o esforço argumentativo do texto, em plano teórico, é semelhante à proposta aqui defendida.

contexto histórico da ditadura militar brasileira, mas transformação deste ambiente em um texto que articula as dimensões de espaço e tempo para criar a imagem de um espaço sitiado e de controle, uma instituição total e totalitária em que um sujeito procura saídas. Ao mesmo tempo em que essa figuração pode dialogar com características sociológicas do regime militar, percebe-se os diversos filtros subjetivos relacionados a diversas esferas da trajetória do autor: psicológica, intelectual e territorial. Não se trata de reduzir a obra à reflexividade do autor em relação a seu contexto, já que a própria obra, como fenômeno social e estético, possui também uma dimensão de agenciamento que varia segundo o alcance de sua recepção em termos coletivos, mas que alcança níveis diversos em termos individuais: seus leitores.

Tais filtros subjetivos que operam na ação criativa do autor, e que são também transformados esteticamente em uma obra literária, podem ser percebidos em *Literato Cantabile* em duas características particulares: em termos biográficos, (1) a data do poema indica um momento de graves crises psicológicas e alcoolismo de Torquato Neto, que geram interações múltiplas<sup>21</sup>; (2) intelectualmente, o poema foi escrito em uma fase de sua trajetória em que os posicionamentos estéticos e artísticos do poeta piauiense guardavam desconfiança da literatura como expressão estética, aproximando-se do cinema como linguagem considerada apropriada para suas criações. A expressão do autoritarismo do contexto político, se associado à condição subjetiva do autor, seria transformada em um ambiente totalitário, em que as expressões de espaço e tempo adquirem características estéticas autônomas em uma expressão artística. Ficção e autonomia relativa. Poeta e autonomia relativa. Reflexividade e agência como pressupostos de ação no mundo.

Ao invés de criar uma ruptura entre indivíduo e sociedade, sugerindo que o poema pode se referir ou a um contexto totalitário de ditadura civil-militar ou a um totalitarismo psicológico e “individual” decorrente de crises depressivas, por que não modificar a lógica monocausal de “ou” para multicausal de “e”? Minha sugestão é que os condicionamentos são múltiplos: não há mero reflexo, há reflexão<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Seria possível fazer uma discussão sobre o artista e a loucura, entendida aqui na dimensão do hospício. Não é foco aprofundar essa questão, cabendo a um momento posterior a possibilidade de explorá-la.

<sup>22</sup> Essa dimensão reflexiva assume caráter crítico se se considerar que os movimentos artísticos a que Torquato Neto se vincula ao longo de sua trajetória apresentam a medida comum de resistência ao autoritarismo do regime civil-militar. Essa dimensão crítica e reflexiva me faz lembrar das expressões utilizadas por Alfredo Bosi (1992), ao contextualizar que determinadas manifestações culturais e instituições aproximavam-se de tendências especulares (oficiais) e, em eixo contrário e crítico ao primeiro, as tendências críticas (marginais), próximo à fotografia proposta na Figura 1.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos ao fim do fim. Começo pelo fim, pelo fim do início, conforme se sabe “só escapo pela porta da saída”. Como fugir da sociologia? Como fugir do início do fim? Pela sociologia: o começo. Pelo fim: a vida? Quem dá conta da vida? Quem inicia, quem termina?

O processo, o modelo, a poesia; os versos são poucos, os parágrafos, medíocres; as monografias, ridículas. Sem mencionar os artigos, as dissertações, as teses. O que é esse texto? Um recorte, um problema, uma tentativa frustrada de abandonar a estrutura para chegar à margem do abismo acadêmico?

Esse trabalho avança em uma discussão que pretende se distinguir das abordagens teóricas tradicionais utilizadas para analisar os movimentos artísticos e culturais das décadas de 1960 e 1970. Ainda que seja importante e necessário considerar a influência de instituições sociais que conformam a produção e recepção de obras artísticas nesse período, como o Estado, a indústria cultural e a crítica de arte, a pesquisa se propõe a ir além de uma compreensão de movimentos artísticos, marginais às políticas culturais do regime militar, como alienados ou cooptados pela massificação supostamente inerente à indústria cultural, entendida como indissociável da cultura oficial imposta pelo regime político. Para tal, são mobilizados os conceitos de crítica de Boltanski (2013) e vanguarda de Velho (1977), argumentando pela reflexividade e pelo agenciamento de movimentos, grupos e atores sociais em sua dinâmica de relações e interações com o projeto de cultura oficial defendido pelo regime militar.

Essa reflexividade não se restringe, contudo, ao plano dos pressupostos, mas se materializa empiricamente quando percebemos a complexidade das relações entre indivíduo e sociedade em produções literárias desse período, como a obra de Torquato Neto, em que os trânsitos entre história e ficção são múltiplos, dinâmicos e de difícil distinção. Em alguns de seus poemas, como *Literato Cantabile*, há uma construção de espaço e tempo ficcionais formalmente associados ao vocábulo “fim”, não como reflexo de um contexto histórico autoritário, mas como mediação estética de infinitas faces que torna a matéria histórica algo interno à própria estrutura poética. Por sua vez, em sua clássica coluna *Geléia Geral* há uma recusa do escapismo e da imobilidade como práticas sociais alternativas a este cenário, esforçando-se por divulgar produções culturais que se esforçavam em forjar espaços de crítica e resistência que possam gerar, em maior ou menor grau, algum nível de transformação social.

Essa apologia à ocupação e criação de espaços de resistência conforma uma crítica de caráter cultural à realidade política, constituindo-se como uma forma de lidar com a dominação imposta pelo regime militar através de estratégias diferentes daquelas divulgadas pelo Centro Popular de Cultura (CPC) ou pelos grupos de guerrilha, expandindo a crítica ao questionamento de normas, valores e comportamentos tradicionais. Ao aproximar-se da contracultura internacional, a juventude tropicalista e pós-tropicalista considera aderir a costumes socialmente estigmatizados e tidos como desviantes. Dentre outros, estes elementos se incorporam de modo diverso às obras e exercem, diretamente ou indiretamente, força crítica contra a realidade sustentada por um regime político e econômico.

Assim como indica a análise da obra e da trajetória artístico-intelectual de Torquato Neto, parece mais profícuo compreender a diversidade de obras, práticas, posturas, ações e reações a um contexto autoritário a partir de um espectro que varia do reflexo ao reflexivo, inclusive dentro de um mesmo movimento artístico, grupo social ou produção cultural. Considerando a mediação do contexto histórico caracterizado na primeira parte do trabalho, é possível argumentar que as produções artísticas e as ações políticas dos grupos sociais e movimentos artísticos nas décadas de 1960 e 1970 não podem ser entendidas de maneira homogênea, precipitando-se como exclusivamente escapistas ou fatalistas, mas variam entre uma postura escapista, próxima ao pólo reflexo, e ações políticas, artísticas ou culturais de resistência e crítica, assumindo negociações, radicalizações e concessões, em que se acentua ou diminui a reflexividade com o objetivo de impactar uma dada realidade social ou contexto de violência e autoritarismo.

Não se trata, portanto, de uma negação das posições clássicas assumidas pela bibliografia crítica e sociológica sobre as produções culturais deste período. O trabalho de Luciano Martins (2004), por exemplo, identifica a existência de uma “cultura autoritária” que afeta negativamente a subjetividade dos sujeitos inseridos nesse contexto, algo fundamental para sua compreensão. Ainda que importante em termos teóricos e políticos, trata-se, segundo expressão de Ortiz (2001), de deslocar a ênfase em um ‘sujeito alienado’ à consideração de sua agência e reflexividade como sujeito histórico, que não apenas busca possibilidades de reações frustradas à opressão, mas formula e se apropria de estratégias de resistência.

Essa inquietação continua orientando a possibilidade de futuras pesquisas e, mais do que isso, a apreciação, avaliação e discussão de outras manifestações literárias,

artísticas e culturais produzidas neste período histórico. Para uma atual conjuntura em que alas do governo demonstram-se saudosistas a um regime militar autoritário, estes artistas e obras emergem, junto a outros contemporâneos, como referência de crítica social, política e estética. Revolvendo ao *gauche* de Drummond, Torquato Neto e Jards Macalé, tidos como malditos da música e literatura brasileira, cantam em *Let's play that* (1972):

quando eu nasci  
um anjo louco muito louco  
veio ler a minha mão  
não era um anjo barroco  
era um anjo muito louco, torto  
com asas de avião

eis que esse anjo me disse  
apertando minha mão  
com um sorriso entre dentes  
vai bicho desafinar  
o coro dos contentes  
vai bicho desafinar  
o coro dos contentes  
let's play that

Por enquanto, sigo Torquato (2004b:320): “Meio e fim. O fim no começo, como sempre, e o meio mesmo eu não revelo. Onde fica?”.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- ALEXANDER, J. O Novo Movimento Teórico. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 02, n. 04, p. 05-28, 1987.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Pensamento brasileiro e sociologia da cultura: questões de interpretação. **Tempo soc.**, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 107-118, 2004.
- BARREIROS, Daniel de Pinho. Intelectuais e Estrutura Social: uma proposta teórica. **Sinais Sociais**, v. 9, p. 10-45, 2009.
- BASTOS, Elide Rugai. Atualidade do pensamento social brasileiro. **Soc. estado.**, Brasília, v. 26, n. 2, p. 51-70, 2011.
- BECKER, Howard. S. Mundos da Arte e Actividade Coletiva. In: BECKER, H.S. **Mundos da Arte**. Edição Comemorativa do 25o aniversário. Revista e Aumentada. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BOLTANSKI, Luc. Sociologia da Crítica, Instituições e o novo modo de dominação gestonária. **Sociol. Antropol.**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 441-463, 2013.
- BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Ève. **O Novo Espírito do Capitalismo**. São. Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BOMFIM, L. C. 'A Eclusão da Tropicália e os migrantes nordestinos. In: **VI ENABET - Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia**, 2013, João Pessoa - PB. Música e Sustentabilidade, 2013.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOTELHO, André Pereira; HOELZ, Maurício. Sociologias da literatura: do reflexo à reflexividade. **Tempo Social (online)**, v. 28, 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ts/v28n3/1809-4554-ts-28-03-0263.pdf>, acesso em 10 de agosto de 2019.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes. AMADO, Janaína (org). **Usos & abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. 6a edição. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BRASILEIRO, Marcus. O poeta desfolha a bandeira: Literatura e resistência em Torquato Neto. **Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies**, [S.l.], v. 10, 2016. Disponível em: <https://ejournals.library.vanderbilt.edu/index.php/lusohispanic/article/view/4209>, acesso em 14 jun. 2019.
- BUENO, André. **Pássaro de fogo no terceiro mundo: o poeta Torquato Neto e sua época**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- BUENO, Luís. Nação, nações: os modernistas e a Geração de 30. **Via Atlântica**, n. 7, pp. 83-97, 10 dez. 2004.

CABO, Júlia Souza. Propriedade intelectual: ensaio sobre o percurso de uma pesquisa. **Revista Inventário**, n. 23, Salvador, jul. 2019, p. 275-290.

CALIXTO, Fabiano Antonio. **Um poeta não se faz com versos**: tensões poéticas na obra de Torquato Neto. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. Humanitas Publicações: São Paulo, 1996.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**: momentos decisivos. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2015.

CARNEIRO, Vinicius Gonçalves. Enquadramentos da crítica sobre a produção literária dos anos 1970 e 1980: Heloísa Buarque de Hollanda e Flora Süssekind. **CONTEXTO (UFES)**, v. 19, p. 147-173, 2011.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Toda palavra guarda uma cilada Torquato Neto entre a vertigem e a viagem. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**. Vol. 4, nº 2, 2007.

COELHO, Cláudio. A tropicália: cultura e política nos anos 60. **Tempo Social**, 1 (2), 1989. p. 159-176.

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

COELHO Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**: cultura marginal no Brasil nas décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COELHO, Frederico. Contracultura no Brasil - Infraturas. **Romance Notes**, v. 57, p. 347-359, 2017.

COSTA, Sérgio. **Dois Atlânticos: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

CUNHA, Euclides da. Da Independência à República. In: **À margem da História**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2005.

DAMASCENO, Rodrigo. anda vivo, não morreu. **Revista Criação & Crítica**, n. 23, p. 193-204, 26 abr. 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/152231/152773>, acesso em 20 de setembro de 2019.

DEMÉTRIO, Silvio Ricardo. O Terror da Vermelha: estética da agressão e rigor formal de Torquato Neto no cinema. **BOCC: Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação**, p. 1–17, 2004. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/demetrio-silvio-terror-vermelha.pdf>, acesso em 25 de setembro de 2019.

DUNN, Christopher. **Brutalidade jardim: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira**. São Paulo, Editora Unesp, 2009.

FARIA, L. G. P.; MOURAO, V. L. A. As várias faces de um crítico literário: recepção acadêmica de Antonio Candido em três congressos de Ciências Sociais (2005-2017). Artigo aceito para publicação em **Jangada: crítica, literatura, artes**, 2019.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegoria, alegria**. São Paulo, Kairos, 1979

FILGUEIRAS, Mariana. Encontrada gravação inédita com único registro de voz de Torquato Neto. **O Globo**. Publicado em 28/09/2014 e Atualizado em 28/09/2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/encontrada-gravacao-inedita-com-unico-registro-de-voz-de-torquato-neto-14069434>, acesso em: 02 de abril de 2019.

FONTENELE, Wesley. Sobre Não Folclorizar o Popular: reinterpretando as culturas ditas populares via Torquato Neto. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 8, n. 4, p. 788-806, 2018.

GOFFMAN, Erving. **Manicômios, prisões e conventos**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HANSEN, João Adolfo. **Aula Magna**. Dinamarca: Zazie Edições. Pequena Biblioteca de Ensaios. 2019. Disponível em: <http://www.zazie.com.br/pequena-biblioteca-de-ensaios>, acesso em 10 de agosto de 2019.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde – 1960/1970**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

LANA, Jonas S. Rogério Duprat arranjador da Tropicália e o arranjo da canção Marginália II. **Revista Contemporânea**, v. 3, pp. 102-124, 2013.

LEMINSKI, Paulo. Os últimos dias de um romântico. In: **Folha de S. Paulo**. Folhetim. São Paulo. 1982. Disponível em: <http://torquateando.blogspot.com/2010/12/os-ultimos-dias-de-um-romantico.html>, acesso em 20 de outubro de 2019.

LEMINSKI, Paulo. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LIMA, Jair Araújo de; FAZZI, Rita de Cássia. A subjetividade como reflexividade e pluralidade: notas sobre a centralidade do sujeito nos processos sociais. **Sociologias**, Porto Alegre, v. 20, n. 48, p. 246-270, 2018.

LIMA, Nísia Trindade. Diálogo sobre os males do Brasil: breve incursão em nossa tradição intelectual. **Glauks (UFV)**, v. 5, p. 38-56, 2005.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LUCAS, Fábio. **O caráter social da literatura brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Quíron, 1976.

MAGALHÃES, T.; DOMITH, L. de S.; TEIXEIRA, P. B. “Tropicália, triunfo do rico e aplauso do genocídio”. Entrevista com Gilberto Vasconcellos. **Revista IHU On-line**, São Leopoldo, ano XII, nº 411, 10 de dezembro de 2012, p. 36-38.

MAGALHÃES, T.; WOLFART, G. Tropicalismo, “força fatal” da música popular. Entrevista com Frederico Coelho. **Revista IHU On-line**, São Leopoldo, ano XII, nº 411, 10 de dezembro de 2012, p. 21-23.

MAINGUENEAU, Dominique. **O Discurso Literário**. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.



- MANNHEIM, Karl. O problema da “intelligentsia”: um estudo de seu papel no passado e no presente. In: MANNHEIM, K. **Sociologia da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- MATTOSO, Glauco. **O que é Poesia Marginal?**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.
- MARTINS, Luciano. A “geração AI-5” e Maio de 68: duas manifestações intransitivas. Rio de Janeiro: Argumento, 2004.
- MONTEIRO, André. Torquato Neto entre nós ou pequena música para atravessar um rosto. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 8, n. 1 e n. 2, p. 175-186, 2004. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/10/Torquato-Neto-entre.pdf>, acesso em 25 de setembro de 2019.
- MOREIRA, Marcello; ROCHA, Marília Librandi. Questões para João Adolfo Hansen. **Floema: Caderno de Teoria e História Literária**, [S.l.], n. 1, 2017. Disponível em: <http://periodicos2.uesb.br/index.php/floema/article/view/1620>, acesso em: 25 de outubro de 2019.
- MORICONI, Ítalo. Apresentação: Medula e Osso. In: NETO, Torquato. **Torquato Neto: Essencial**. (Org. Ítalo Moriconi). Rio de Janeiro: Autêntica. 2017.
- NAVES, S. C. *et al.* Levantamento e comentário crítico de estudos acadêmicos sobre música popular no Brasil. **ANPOCS bib – Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais**, São Paulo, v. 51, p. 1-54, 2001.
- NAPOLITANO, Marcos; VILLACA, Mariana Martins. Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate. **Rev. bras. Hist.**, São Paulo, v. 18, n. 35, p. 53-75, 1998.
- NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2001.
- NAVILOUCA. Ed. única. Rio de Janeiro: Gernasa e Artes Gráficas, 1974.
- NETO, Torquato. **Os últimos dias de Paupéria**. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, 1973.
- NETO, Torquato. **Torquatália: Do lado de dentro**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004a.
- NETO, Torquato. **Torquatália: Geleia geral**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004b.
- ORTIZ, R. O Popular e o Nacional. In: ORTIZ, R. **A Moderna Tradição Brasileira**. 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- PALAVRA (EN)CANTADA**. Direção de Helena Solberg. Brasil, 2009, 89 minutos.
- PASSIANI, Enio. Figuras do intelectual: gênese e devir. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 20, n. 47, jan/abr 2018, p. 16-47.
- PÉCORA, Alcir. **Literatura e Contracultura no Brasil dos anos 60 e 70: sobre Torquato Neto**. Aula ministrada no Instituto de Estudos Brasileiros da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC). 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j2pqjUfMvwQ>, acesso em 25 de setembro de 2019.
- PEIXOTO, Pablo de Melo. **Made in Bra(s)zil – um estudo do jogo de forças na música brasileira no tempo do tropicalismo**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora: UFJF/Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, 2007, pp. 187-205.

PIGNATARI, Décio. Torquato Neto: Conversa entre Décio Pignatari e Régis Bonvicino. **Revista Sibila**, ano 18, 2012. Disponível em: <http://sibila.com.br/critica/torquato-neto-conversa-entre-decio-pignatari-eregis-bonvicino/8578>, acesso em 05 de abril de 2019.

ROCHA, Glauber. Eztetyka da Fome. **Hambre – espacio cine experimental**, 2013. Disponível em: <https://hambrecine.files.wordpress.com/2013/09/eztetyka-da-fome.pdf>, acesso em 20 de jun. 2019.

SAMPAIO, Daniel; FILHO, Dalson Britto Figueiredo. Como o dinheiro influencia as eleições municipais no Brasil: uma revisão sistemática. **BIB**, São Paulo, n. 88, 1/2019, pp. 1-25.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; BOTELHO, André. Simpósio: cinco questões sobre o pensamento social brasileiro. **Lua Nova**, São Paulo, n. 82, p. 139-159, 2011.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969” in **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SCHWARZ, Robert. As Idéias Fora do Lugar. In: SCHWARZ, R. (Ed.). **Ao Vencedor as Batatas: Formas Literárias e Processo Social no Início do Romance Brasileiro**. 5ª edição revista. São Paulo: Duas Cidades, 2000. pp. 09-31.

SCHWARZ, Roberto. Verdade tropical: um percurso de nosso tempo. In: **Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas**, São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

SILVA, Irma Maria Viana da. A trajetória artístico-intelectual glauberiana. **Revista Brasileira de Sociologia**, Vol. 06, No. 14, Set-Dez/2018, pp. 222-241.

SILVA FILHO, João Paulo Lima e. **Graciliano Ramos: estudos de sociologias implícitas (1925-1953)**. Tese (Doutorado em Programa de Pós-Graduação em Sociologia - PPGS) - Universidade Federal de Pernambuco. 2010.

SILVA FILHO, João Paulo Lima e. Era um negócio artesanal e a gente tinha gosto de fazer: Entrevista com Sergio Miceli. **REMATE DE MALES**, v. 36, p. 481-502, 2016.

SILVA FILHO, João Paulo Lima e. Candido e Miceli: ambivalências sociológicas de um prefácio. In: 18 Congresso Brasileiro de Sociologia, 2017, Brasília. **Anais do 18 Congresso Brasileiro de Sociologia**, v. 1, 2017.

SOUZA, Miliandrade Garcia de. Cinema Novo: A cultura popular revisitada. **História: Questões & Debates**, Editora UFPR: Curitiba, n. 38, p. 133-159, 2003.

SZESZ, Christiane Marques. **Uma história intelectual de Ariano Suassuna: leituras e apropriações**. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Brasília. Distrito Federal: Unb/Programa de Pós-Graduação em História, 2007.

VASCONCELLOS, Gilberto. **Música popular: De olho na fresta**. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo**. São Paulo: Art Editora, 1986.

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

VELHO, Gilberto. Vanguarda e Desvio in VELHO, Gilberto (org.) **Arte e Sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1977, pp. 27-38.

WAIZBORT, Leopoldo. **A passagem do três ao um. Crítica literária, sociologia, filologia.** 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007. v. 1. 346p.

WEBER, Max. **A objetividade do conhecimento** nas ciências sociais. Tradução de Gabriel Cohn, São Paulo: Ática, **2006**.

WISNIK, José Miguel. A Gaia Ciência. Literatura e Música Popular no Brasil. In: **Sem Receita: ensaios e canções.** São Paulo: Publifolha, 2004.