



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
DOUTORADO EM HISTÓRIA

**Todos os Dias de *P*aupéria**  
Torquato Neto e uma *contra-história* da Tropicália.

EDWAR DE ALENCAR CASTELO BRANCO

RECIFE  
2004

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

Doutorado em História

## **Todos os Dias de *P*aupéria**

Torquato Neto e uma *contra-história* da Tropicália.

Tese apresentada por **Edwar de Alencar Castelo Branco** ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do grau de *Doutor em História*. Elaborada sob a orientação do Professor Doutor **Durval Muniz de Albuquerque Júnior**.

Recife – 2004

C348f

Castelo Branco, Edwar de Alencar

Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e uma contra-história da tropicália. / Edwar de Alencar Castelo Branco. Recife: UFPE, 2004.

289 p.

Tese (Doutorado em História) – UFPE

1. História – Brasil – Música 2. Tropicalismo. 3. Torquato Neto, 1944-1972. I. Título.

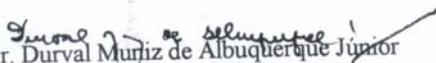
CDD 780.981



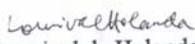
**ATA DA DEFESA DA TESE DO ALUNO EDWAR DE ALENCAR CASTELO BRANCO**

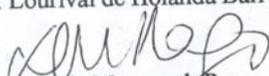
Às 9:00 do dia 06 (seis) de fevereiro de 2004 (dois mil e quatro), no Curso de Doutorado em História da Universidade Federal de Pernambuco, a Comissão Examinadora da Tese para obtenção do grau de Doutor apresentada pelo aluno **Edwar de Alencar Castelo Branco** intitulada “*Todos os Dias de Paupéria – Torquato Neto e uma contra-história da Tropicália*”, em ato público, após arguição feita de acordo com o Regimento do referido Curso, decidiu conceder ao mesmo o conceito “**APROVADO COM DISTINÇÃO**” em resultado à atribuição dos conceitos dos professores: DURVAL MUNIZ DE ALBUQUERQUE JÚNIOR (ORIENTADOR), ANTÔNIO PAULO DE MORAIS REZENDE, LOURIVAL DE HOLANDA BARROS, LUZIA MARGARETH RAGO E TERESINHA DE JESUS MESQUITA QUEIROZ. Assina também a presente ata, a Coordenadora, Profª Maria do Socorro Ferraz Barbosa para os devidos efeitos legais.

Recife, 06 de fevereiro de 2004

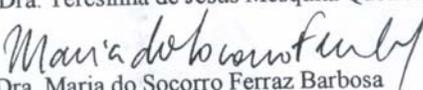
  
Prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque Júnior

  
Prof. Dr. Antônio Paulo de Moraes Rezende

  
Prof. Dr. Lourival de Holanda Barros

  
Profª. Dra. Luzia Margareth Rago

  
Profª. Dra. Teresinha de Jesus Mesquita Queiroz

  
Profª. Dra. Maria do Socorro Ferraz Barbosa

A Teresinha Queiroz, minha primeira e mais importante referência acadêmica, com gratidão e saudade.

A Durval Muniz, por ter me ensinado a olhar num sentido em que vi que as palavras mais do que dizem.

A todos os que, em torno de mim, me nomeiam, imprimindo significados em meu corpo e me interpelando em sujeito.

... apenas com o brilho passado de um trabalho confuso de dois anos, eu me tornei uma espécie de oráculo e qualquer peido que eu dou é uma tomada de posição pela qual eu tenho que me responsabilizar. [...] Caetano Veloso pode mesmo estar por trás de tudo, inclusive de mim.

**Caetano Veloso, 1970.**

## RESUMO

Este trabalho narra as condições de existência no Brasil dos anos sessenta tomando como pretexto a vida e a obra de algumas pessoas cujos nomes estiveram vinculados ao que, no final daquela década, se convencionou chamar de Movimento Tropicalista. A principal intenção do trabalho foi apresentar os textos e o ambiente tropicalistas como buscas de novas estruturas de significação. Não foi dada importância ao *movimento* tropicalista, propriamente, mas aos discursos que o objetivaram, apagando as diferenças entre as múltiplas virtualidades nas artes brasileiras do período e reduzindo-as todas a uma identidade sólida, central e fechada. Rompendo com a idéia historicista de Linha Evolutiva da Música Popular Brasileira o trabalho procurou estudar os discursos e as práticas discursivas que deram visibilidade à *Tropicália*, o que permitiu escrever uma contra-história do movimento.

### **Palavras-chave:**

História do Brasil, Música Brasileira, Tropicalismo, Torquato Neto.

## **EL RESUMEN**

Este trabajo narra las condiciones de existencia en Brasil de los años sesenta tomando como la excusa la vida y el trabajo de algunas personas cuyos nombres eran unidos al que, en el fin de esa década, se estipuló llamar el "movimiento tropicalista". La intención principal del trabajo fue presentar los textos y la atmósfera "tropicalistas" como las búsquedas de las nuevas estructuras de significación. No se dio la importancia al movimiento tropicalista, propiamente, pero a los discursos que apuntaron a este movimiento, volviéndose fuera las diferencias entre el muchas virtualidades en las artes brasileñas de entonces y reduciéndolos todos a una identidad sólida, central y cerrada. Rompiendo con el idea historicista de "línea evolutiva" de la Música Popular Brasileña, el trabajo intentó estudiar los discursos y las prácticas discursivas que dieron la visibilidad al Tropicália, el que permitió escribir una "contra-historia" del movimiento.

### **Las palabras claves:**

La historia del Brasil, Música brasileña, Tropicalismo, Torquato Neto.

## **ABSTRACT**

This work which narrates the conditions of existence in Brazil during the 1960's has its point of departure the life and work of those who were intimately tied to what by the end of the decade came to be conventionally called the "Tropicalist Movement". The study proposes to present the texts and the atmosphere of the 1960's in terms of a search for new structures of signification. Rather than examining the movement itself, it focuses upon the discourse and discursive practices which served to objectify it, reducing the multiple virtualities the Brazilian arts of the time, reducing them all to a solid, central and closed identity.

By breaking with the historicist notion of an "evolutionary line" of Brazilian popular music, through an analysis of the discourse and discursive practices which gave visibility to "tropicália" we have been able to construct a "counter-history" of the movement.

### **Key-Words:**

History of Brazil, Brazilian Music, Tropicalism, Torquato Neto.

## ÍNDICE

<b>Agradecimentos</b> .....	11
<b>Introdução</b> .....	15
<b>1. Deslumbramento e susto:</b> maravilhas tecnológicas, captura social e fuga identitária nos anos sessenta .....	29
<b>2. Entre a <i>fratura</i> e a <i>sutura</i>:</b> a invenção da Tropicália .....	97
<b>3. <u>Vialinguagem</u>:</b> a história da batalha entre um anjo, torto, e as palavras, estes poliedros de faces infinitas .....	166
<b>4. Destruir a linguagem e explodir com ela:</b> imagens em movimento no último vôo, torto, do anjo.....	213
<b>Conclusão</b> .....	264
<b>Fontes e Bibliografia</b> .....	272

## **Agradecimentos**

Este trabalho foi escrito entre Teresina, Campina Grande e Recife, ao longo dos últimos três anos. Iniciei-o num clima de euforia próprio daqueles que a gente sente – desde os ensinos primário e secundário – quando muda de série e/ou de sala: somos todos novidades que se espreitam mutuamente, cada um saboreando com um certo arrepio de alegria cada novo cúmplice conquistado. Se chego ao final do trabalho com a mesma euforia que o iniciei, isto se deve, em boa parte, ao ambiente afetoso que encontrei no PPGH/UFPE, o qual me permitiu ir “pegando ondas portadoras, fazendo *surf* na articulação de toda espécie de vetores de inteligência coletiva”. Sou grato, por este ambiente positivo, aos inicialmente colegas – depois amigos – com quem convivi, especialmente ao Álvaro, à Karlinha, ao Jailson, à Uyguciara, ao Waldecy, ao Flávio e ao Paulo. Entre estes amigos, quero destacar a presença confortadora de Elizângela, em cuja companhia vivi todos os momentos do curso, desde a angústia a espera do resultado da seleção até o cumprimento dos créditos, o que permitiu estender nossa relação acadêmica – que já vinha desde os tempos em ela foi minha aluna e monitora na UFPI – para uma amizade pessoal que hoje guardo como um tesouro precioso. Adilson, meu companheiro de apartamento na Cidade Universitária do Recife, nos momentos iniciais do curso, me deixa, além dos sentimentos de gratidão e saudade, reavivada a angustiante necessidade de responder como chegamos a ser o que somos. Com Jorge Quintino – de quem me tornei vizinho em Recife durante o

último ano de atividade na cidade – pude consolidar uma amizade que me permitiu desfrutar de um convívio marcado por momentos gratificantes que extrapolaram a esfera acadêmica e incluíram nossos familiares e amigos, o que me tornou também amigo de sua mãe, dona Amara Carmen, e de seu irmão, Paulo Quintino. Dona Carmen, Jorge e Paulo foram como uma segunda família para mim em Recife. Outros colegas a quem o término deste trabalho deve ser creditado são Gilda Verri e Fátima França. A primeira me apresentou à obra de Jomard Muniz de Brito, presenteando-me com alguns de seus livros ainda no início de 2000; De Fátima França tive o privilégio de ser hóspede durante as atividades de pesquisa junto à FUNDAJ, o que me garantiu, além de sua amizade, igualmente a de seu marido, Cabral, com quem travei interessantes e divertidos debates sobre a campanha eleitoral de 2002. Serei eternamente grato e orgulhoso da amizade de Fátima. Ainda em Recife, quero formular agradecimento especial a Antonio Paulo Rezende, presente em minha caminhada acadêmica desde o exame de minha dissertação de mestrado, tendo também participado da banca que me sabatinou quando do ingresso no doutoramento e, mais recentemente, do processo de qualificação de minha tese. Com Antonio Paulo aprendi que “a Modernidade, tentando negar a tradição, inaugurou a tradição da ruptura”. No âmbito do PPGH/UFPE sou ainda grato a Luciane e Carmem, respectivamente secretária e bibliotecária do Programa e que nos passam sempre aquele gratificante sentimento de segurança que só sentimos na presença de quem nos é solidário. Agradecimento especial, ainda em Recife, a Marc Hoffnagel, cuja gentileza me salvou de, na hora de redigir o **abstract** deste trabalho, parecer um porto riquenho recém desembarcado em Miami e exercitando um curso intensivo de inglês.

Em Caruaru, onde concentrei minhas pesquisas no CEPED/FAFICA, devo o ambiente afetuoso que encontrei aos amigos Adilson, Jorge, Jailson, André e Ricardo, mas

também, principalmente, ao professor Josué Euzébio Fereira, cuja desconcertante gentileza me permitiu desfrutar de sua rica biblioteca pessoal, de sua sabedoria e de sua amizade, a qual manterei como uma das mais importantes conquistas que este trabalho me permitiu.

Em Campina Grande sou grato especialmente a João Roberto Feitosa, o João Pará, doutorando em Recursos Naturais na UFCG e que, além de me demonstrar ser possível um diálogo acadêmico entre diferentes – como um professor de história interessado em técnicas de subjetivação e um engenheiro interessado em indicadores meteorológicos –, renovou minha fé na amizade. Em sua companhia – e por causa dela – vivi momentos de muita alegria e fiz muitos e bons amigos, como Manoelzinho, Salvador, Neca e outros. Ainda em Campina Grande sou grato a Emmanoel e a Wilmar, em cujas companhias passei dias e dias procurando desvendar, nos livros de Hall, Harvey, Larrosa e outros, os “segredos da pós-modernidade”. Agradeço também, especialmente, ao professor Aloísio Dantas, por intermédio de quem conheci a obra de Michel Pêcheux. Sou grato também, ainda em Campina Grande, a Verônica Pedrosa e a toda a sua família, por me emprestarem seu apartamento de veraneio, em João Pessoa, o que me permitiu, além da realização da pesquisa junto ao NDHIR/UFPB, o desfrute das belas praias de Cabedelo.

Em Teresina sou grato a todos os meus colegas do Departamento de História da Universidade Federal do Piauí, bem como às instâncias da UFPI que contribuíram para que eu pudesse realizar a pesquisa, especialmente a Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação e a Comissão Geral de Capacitação Docente. Agradecimento especial aos colegas Alcides Nascimento e Pedro Vilarinho. Ao primeiro pela sugestão de um capítulo sobre os filmes realizados por Torquato Neto; ao segundo, pela interlocução encorajadora na fase final do trabalho, quando pesava sobre mim a solidão intelectual que é própria desses momentos.

Ainda em Teresina sou grato a Hélio Ferreira, que me apresentou à obra de José Agrippino de Paula, e a Marcos Vilhena, que acompanhou e ajudou – como só fazem os bons amigos – nos primeiros passos deste trabalho, especialmente criando a bela capa do projeto inicial.

Nenhum discurso seria suficiente para significar a gratidão que dedico a Durval Muniz de Albuquerque Junior. Com ele, entre muitas outras coisas, aprendi que é preciso e possível “desprender-se de si, desmanchando as certezas que a humanidade constrói”. Obrigado me parece pouco – além de gasto – para expressar meus sentimentos em relação a ele. Então registro que sem sua orientação – corajosa e inovadora – este trabalho não seria possível.

Guardo ainda em minha alma a lembrança, doce, de professores que tive na graduação e a quem devo a definição e o rumo de minha carreira. Neste momento, quando concluo este árduo trabalho de pesquisa histórica, uma região escondida e funda, em mim, grita alguns de seus nomes em homenagem: Teresinha Queiroz! Tânia Brandão! Fonseca Neto! Irlane Abreu! ... E meu espírito, vaidoso do orgulho que pensa despertar neles, fica repetindo: obrigado... obrigado... obrigado... obrigado...

E como expressar em palavras gratidão ao amor, ao companheirismo e à solidariedade? Talvez eu nem devesse marcar com nomes – posto que eles me parecem demasiadamente pequenos para o gesto que desejo – a gratidão que sempre senti e sentirei por ela. Então me ocorre um nome que silencia, soberanamente, os demais: DANIELA.

# Introdução

## I

A rua era um fantástico carnaval de luzes e loucura. Policiais de coturno revistavam pessoas em praticamente cada esquina. As calçadas fervilhavam com os personagens mais maltrapilhos da nação. Você podia sentir o cheiro de erva, de baseado, quer dizer, maconha, flutuando no ar misturado com o odor do feijão, *chili* e cerveja. Aquele incrível e louco som de *bop* fluuava das cervejarias; o som embaralhava mais essa completa mistura de *cowboys* de todas as espécies e *boogie-woogie* dentro da noite. Todos se pareciam. Negros muito loucos com bonés e cavanhaques passavam às gargalhadas, depois vinham *hipsters* cabeludos e deprimidos; e então velhos ratos de deserto com suas mochilas; logo a seguir pastores metodistas com as mangas arregaçadas, e um eventual garoto santo e naturalista de barba e sandálias.

## II

Recostado confortavelmente na poltrona, o jovem artista repassa mentalmente suas preocupações estéticas, enquanto aguarda o início da projeção de

*Terra em Transe*, o filme em cartaz naquela noite de maio de 1967. Quando as luzes se apagam e o cântico de candomblé invade a sala, o coração do jovem artista dispara. Na tela vê-se, numa tomada aérea do mar, aproximar-se a costa brasileira, num ângulo que provavelmente reproduz o ponto de vista daqueles marujos que, quase cinco séculos atrás, chegaram à terra firme e chamaram-na de Brasil. Para o artista-espectador, as imagens de grande força que se sucedem confirmam sua impressão de que aspectos inconscientes da realidade brasileira estão próximos de se revelar.

### III

Ponyboy, um adolescente morador de uma pequena cidade, perambula pelas ruas na companhia de outros garotos que, como ele, usam cabelos compridos e brilhantizados, o que lhes dá uma aparência sebosa e engraxada. Sempre vestidos em pesadas jaquetas de couro, os *greasers* – que é como são chamados esses garotos brilhantizados – andam armados de facas e correntes e quase sempre levam a pior nas refregas que têm com os seus adversários, os *socs* (abreviação de *socials*). O mundo jovem, naquela pequena cidade, está repartido entre *greasers* e *socs*. Enquanto se espreguiça e esmurra o ar, Ponyboy dá um tom agressivo à voz e tenta reproduzir a fala de um *soc*: “eu bato em *greasers* para me divertir”.

As três imagens formuladas acima apresentam aspectos marcantes da cena cultural nos anos sessenta. São signos de uma época. A primeira cena reproduz, com pequenas alterações, um trecho do romance *On the road*<sup>1</sup>, escrito por Jack

---

<sup>1</sup> KEROUAC, Jack. **On the road**. São Paulo: Brasiliense, 1984

Kerouac no final dos anos cinquenta e que influenciou fortemente a juventude do mundo todo durante os anos sessenta. Na obra de Kerouac, figuras vagabundas, misto de anti-heróis com ingênuos românticos, perambulam em Los Angeles e Nova York, “mas poderiam fazê-lo em Amsterdã, Katmandu ou São Paulo”<sup>2</sup>, uma vez que o cotidiano do mochileiro narrador não se diferencia muito do cotidiano de outros jovens aventureiros na época; o segundo fragmento foi apropriado em duas fontes diferentes: os livros de Carlos Calado<sup>3</sup> e Caetano Veloso<sup>4</sup>, duas respeitáveis versões sobre as origens e a história da Tropicália; O terceiro fragmento é, também adaptado, um trecho de romance completamente ambientado nos anos sessenta: *Outsiders – vidas sem rumo*<sup>5</sup>, de Susan Hinton.

Em comum, os três fragmentos têm a historicidade de um período em que os *modos de endereçamento*, nas letras e nas artes de um modo geral, estiveram voltados para subjetividades errantes. O sucesso e a conquista de público, no período, vai se dar na razão direta da contestação ao estabelecido. Tudo se passará como se os códigos com os quais o público decodificava as obras de arte se tivessem abruptamente transformado, decretando o fim da representação e da contemplação e exigindo, do consumidor de arte, que participasse oferecendo mais do que a visão e a audição. Neste período, quem ouve uma música, lê um romance ou aprecia um quadro, na maioria das vezes está sendo desafiado a participar numa crescente escala sensorial, emprestando seu corpo, seu “eu” como requisito construtivo da obra de arte.

---

<sup>2</sup> ROUBICEK, Rafa. *On the road*. In: Revista Primeiro Toque. São Paulo, nº 8, janeiro/março de 1984. P. 12

<sup>3</sup> CALADO, Carlos. **Tropicália**. A história de uma revolução musical. São Paulo: Editora 34, 1997. P. 102

<sup>4</sup> VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. P. 99.

<sup>5</sup> HINTON, Susan E. **Outsiders – vidas sem rumo**. São Paulo: Brasiliense, 1986

Estar “por dentro” ou estar “por fora”, temática central do romance de Hinton – *outsiders*, aliás, é traduzido literalmente como “os do lado de fora” – mas que remete a uma configuração geral dos anos sessenta, são mais do que expressões antônimas que digam respeito às questões de moda. Dentro e fora – que aparecerão como blocos de intensidade numa vasta produção artística e especialmente na obra de Torquato Neto, como veremos – são reveladores, no período, de uma mudança generalizada na signagem das coisas. De maneira geral, os sujeitos que viveram os anos sessenta tiveram uma clara percepção de que o mundo estava cindido entre o “lado de dentro” e o “lado de fora”, exatamente no sentido de se estar ou não articulado aos nomes e significados construídos culturalmente. Dentro e fora no período, portanto, eram entidades que demarcavam as fronteiras de um mundo ordenado, nomeado, significado e regulado. Estar por fora era não habitar o universo de nomes estabelecidos pelas formas dominantes de pensamento. Esta realidade vai trazer para o âmbito da semântica muitas das disputas políticas no período. Estar “por dentro”, por exemplo, para os cepecistas da União Nacional dos Estudantes, era firmar posição em defesa de uma cultura nacional pura e engajada politicamente, enquanto para os movimentos vanguardistas a questão de uma arte engajada passava justamente pela diluição do Brasil no mundo e por uma redefinição da própria idéia de política. Em 1968, Amir Hadad, do TUCA do Rio de Janeiro, e Sílvia Ortof, diretora do Teatro de Estudantes de Brasília, bateram boca sobre o papel social do Teatro Universitário. Para Hadad, um espetáculo universitário devia ser como uma passeata, enquanto para Ortof, teatro puramente político seria mau teatro e mau

política, porque “não se pode confundir palco com palanque”<sup>6</sup>. Na esteira desta, outras tantas antípodas configurariam historicamente os anos sessenta: emepistas e tropicalistas, guitarra e violão, moça de família e mulher da vida, *greasers e socs*, arte engajada e arte alienada, etc.

Para estudar historicamente este período eu me beneficieei do ambiente universitário que encontrei no início dos anos oitenta, quando ingressei no curso de História. Naquele tempo, uma década e meia depois do emblemático ano de 1968, muitos dos nomes que configuraram os anos sessenta já haviam se territorializado, alojando-se no território da cultura, enquanto outros se encontravam banidos e relegados ao esquecimento. O benefício a que me refiro diz respeito ao fato de que, vivendo um contexto moldado pela tensão entre uma sociedade que exigia a redemocratização e um governo militar que se fechava em si, a geração que me antecedeu no ambiente universitário exibia com orgulho livros como “A Revolução Brasileira”, de Caio Prado Junior, e considerava tais livros verdadeiras bíblias, cuja leitura era condição *sine qua non* para estar ambientado na universidade, independentemente da graduação que se estivesse buscando, afinal, naquele momento, a universidade era definida pela maioria de seus agentes – professores, servidores e estudantes –, exclusivamente como um “centro da resistência democrática”<sup>7</sup>. A minha geração, convivendo com o fato de que a “Nova República” tinha mais ou menos as mesmas caras da “Ditadura Militar”, orgulhava-se então de outras leituras: Jack Kerouac, com “On the road” e Caio Fernando Abreu, com os

---

<sup>6</sup> Revista VEJA. nº 05, de 09 de outubro de 1968. P. 67

<sup>7</sup> Cf. CASTELO BRANCO, Edwar de A. *Universidade brasileira: centro da resistência democrática ou centro de produção e difusão de conhecimento?* In: *Linguagens, Educação e Sociedade*, n. 2. Teresina, Editora da Universidade Federal do Piauí, 1997. 33-37

seus “Morangos Mofados”, entre muitos outros, atestavam a emergência, dentro e fora das universidades, de uma maneira nova de ver o mundo. Os **signos**, entendidos como artefatos que nos obrigam a pensar e aprender e através dos quais individualizamos as pessoas e as coisas<sup>8</sup>, então eram outros. Kerouac romanceava os desatinos da geração “beat”, que deu a partida no movimento contracultural dos anos sessenta e setenta<sup>9</sup>, enquanto Caio Fernando Abreu, com lirismo e sensibilidade, retratava a geração que viveu, no Brasil, o desbunde e o engajamento político na mesma época<sup>10</sup>.

Acompanhei com interesse particular esta “mudança de hábito”, por assim dizer. Por um lado sabia que os **signos**, estes objetos de um aprendizado temporal<sup>11</sup>, não permitem apenas o diagnóstico, mas reenviam aos modos de vida, às possibilidades de existência, são os sintomas de uma vida em jorro<sup>12</sup> enquanto, por outro, pressentia que a popularidade destas obras pouco convencionais – e ainda por cima de “ficção” – entre estudantes de História, como eu, era mais do que resultado de uma política editorial bem sucedida. Ela sinalizava no sentido de que a própria história, este “romance real”<sup>13</sup>, estava mudando. Uma mudança que, naquilo que dizia respeito à juventude universitária, alteraria profundamente a pauta de interesses deste grupo. Os temas diretamente políticos, articulados aos partidos de esquerda – favorecidos pelo ‘charme’ da clandestinidade até meados dos anos oitenta –, tendiam

---

<sup>8</sup> CF. DELEUZE, Gilles. **Os signos em Proust**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

<sup>9</sup> KEROUAC, Jack. Op. Cit.

<sup>10</sup> ABREU, Caio Fernando. *Morangos Mofados*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

<sup>11</sup> DELEUZE, Gilles. Op. Cit. P. 04

<sup>12</sup> DELEUZE, Gilles. *Signos e Acontecimentos*. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de. **Dossier Deleuze**. Rio de Janeiro: Holon editorial, 1991. P. 17.

<sup>13</sup> VEYNE, Paul. **Foucault revoluciona a história**. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1982.

a ser progressivamente substituídos por outros, como liberdade, desrepressão, procura de ‘autenticidade’, ecologia, etc.<sup>14</sup>.

Circula em Porto Alegre, entre os estudantes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e em especial entre os alunos da Escola Politécnica da UFRS, uma historieta que ilustra e traduz a mudança de humor do público universitário nos anos oitenta: nos anos anteriores, dentro do clima que imprimiu nas universidades brasileiras o significado de “centro da resistência democrática”, a maioria dos estudantes de engenharia da UFRS – muitos militando nos Centros Acadêmicos e Diretórios Estudantis – orgulhavam-se de serem chamados de “Engenheiros de Havana”, numa referência à revolução cubana, enquanto combatiam os não-engajados, estes mais interessados em surf, música, alimentos macrobióticos e passeios ecoturísticos, chamando-os de “Engenheiros do Hawai”, o que soava pejorativamente. No início dos anos oitenta, um grupo destes engenheiros surfistas juntou-se e fundou uma banda que fez e faz grande sucesso no pop-rock nacional: Os Engenheiros do Hawai. O sucesso da banda provavelmente neutralizou o significado pejorativo que a expressão carregava.

O ambiente universitário que vivenciei como ‘calouro’, portanto, foi o que me municiou, na prática, com o referencial teórico que fundamenta este trabalho: distante de leituras que apresentavam a história, a universidade e eu próprio como algo dado dentro de uma engrenagem que rumava fatalmente para um destino final pré-conhecido, pude me dar conta do acaso, do indefinido e do indeterminado como categorias históricas. Isto, por sua vez, me permitiu perceber a linguagem como uma

---

<sup>14</sup> Cf. HOLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem** – CPC, vanguarda e desbunde. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. P. 65.

prática que, ao lado de esclarecer, seduz, encanta e instaura. A palavra – fosse de Kerouac, de Caio Prado Junior ou de Caio Fernando Abreu – eu a assimilei então como um artefato de invenção que dá visibilidade a algo que está ausente e que, ao inventar, produz sentido, subjetiva. Esta percepção e esta assimilação me permitiram subverter intimamente uma concepção de história que coloca os acontecimentos como o desdobramento fatal de uma sucessão e como a realização de leis, enquanto os homens são pobres sujeitos arrastados inexoravelmente pelas estruturas. Em suma, pude pensar uma história na qual “os objetos parecem determinar nossa conduta, mas, primeiramente, nossa prática determina esses objetos”<sup>15</sup>.

Com este referencial foi possível escrever uma história dos anos sessenta tomando como pretexto a vida e a obra de algumas pessoas cujos nomes estiveram intimamente vinculados ao que, no final daquela década, foi nomeado de “movimento tropicalista”. Este arcabouço teórico permitiu pensar especialmente Torquato Neto – o poeta piauiense dos “Últimos Dias de Paupéria” – e sua época para além da teia discursiva que produziu um único sentido para a Tropicália. Antes, portanto, de procurar entender o Tropicalismo dentro do panorama da arte brasileira contemporânea, isto é, entendê-la como um “movimento”, que se situa dentro da “linha evolutiva” da Música Popular Brasileira – o que já foi feito com sucesso por inúmeros trabalhos, dentro e fora do âmbito acadêmico<sup>16</sup> –, este trabalho procurou apresentar os textos e o ambiente dos anos sessenta, no Brasil, como buscas de novas

---

<sup>15</sup> VEYNE, Paul. Op. Cit. P. 247

<sup>16</sup> LONTRA, Hilda. *O Tropicalismo e a vanguarda poética brasileira*. (Dissertação de Mestrado) Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica, 1982; FAVARETTO, Celso. **Tropicália**: alegoria, alegria. São Paulo: Kairós, 1979; PAIANO, Enor. *Tropicalismo: bananas ao vento no coração do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1996; CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997, etc.

estruturas de significação. A primeira intenção, portanto, foi estudar os discursos e as práticas discursivas que deram visibilidade à Tropicália, entendendo-se os discursos como permanência, regularidade, *uso institucionalizado da linguagem e de sistemas de sinais de tipo lingüístico*<sup>17</sup>, e as práticas discursivas como momento de choque, de confronto, de busca de ressignificação, isto é, *as maneiras a partir das quais as pessoas produzem sentidos e se posicionam em relações sociais cotidianas*<sup>18</sup>.

Com estes pressupostos, o trabalho está dividido em quatro capítulos. No primeiro faço uma análise do lento processo de subjetivação das “maravilhas tecnológicas” nos anos sessenta, especialmente para situar a emergência da pós-modernidade no Brasil e as decorrentes técnicas de captura social, uma vez que é este quadro histórico – modernização, maravilhas tecnológicas, viagens espaciais, etc. – que vai alimentar as manifestações culturais de então. Basicamente, o capítulo reflete sobre o rompimento do cordão umbilical do terráqueo com o planeta terra, isto é, procura mostrar como os avanços técnicos e as maravilhas tecnológicas de então – como, por exemplo, o reposicionamento da lua e dos astros em geral no imaginário humano – detonaram um alvoroço de mudanças que se expressará especialmente na linguagem, mercê da necessidade que as pessoas passam a ter de encontrar formas de expressão que dessem sentido às transformações que seu espírito assistia. Para configurar este período e demonstrar um processo de crise no âmbito da linguagem, o trabalho dialogou especialmente com os poetas/processo e com outros jovens sujeitos que, enfrentando a fúria policialesca de subjetividades reacionárias, colocaram a

---

<sup>17</sup> SPINK, Mary Jane. **Práticas discursivas** e produção de sentidos no cotidiano. Aproximações teóricas e práticas. São Paulo: Cortez, 1999. P. 43

<sup>18</sup> SPINK, Mary Jane. Op. Cit. P. 45

micrologia do cotidiano como uma das dimensões da política em fins dos anos sessenta, o que permitiu pensar o período em torno das metáforas corpo-militante-partidário e corpo-transbunde-libertário.

No segundo capítulo a Tropicália é situada em termos dela própria, isto é, nele o esforço esteve todo voltado para o objetivo de mostrar como aquilo que tem sido apresentado como um movimento homogêneo – o Tropicalismo –, na verdade comportou uma significativa multiplicidade de pontos de vista. Neste ponto o trabalho procurou demonstrar as convergências e divergências existentes entre diversas virtualidades tropicalistas, apropriando-se da fala e da música de Tom Zé, do “estado de invenção” de Hélio Oiticica, da literatura de Agripino de Paula etc., e confrontando tudo isso com as falas do “grupo-núcleo”, comumente associado a Caetano Veloso e Gilberto Gil. A escrita do capítulo esteve, portanto, voltada para a intenção de equacionar o tema “invenção da Tropicália”, de forma que fosse possível escrever uma *contra-história* do movimento.

No terceiro capítulo é particularizada a obra de Torquato Neto como exemplo de um sujeito tropicalista dilacerado entre territorialização e desterritorialização, o que o levaria a oscilar entre os territórios e a desconstrução dos mesmos. Para situar a obra torquateana o trabalho apropriou-se dos **textos escritos** de Torquato Neto como gestos do poeta para resistir e problematizar não apenas a identidade tropicalista, mas a sua própria identidade, uma vez que percebia a identificação como uma entidade pavorosa. Ao resistir ao perigo que ao seu ver representavam as identidades – a sua, a do tropicalismo, a do Brasil, etc –, o poeta travou uma árdua batalha com a linguagem, a qual o conduziria a uma total

desconfiança em relação às palavras e, ao mesmo tempo, lhe levaria à inglória busca de uma linguagem pura que desse conta de dizer o real. Neste capítulo é também situada a retórica torquateana como uma prática discursiva voltada para uma experimentação radical de linguagens inovadoras. A produção poética de Torquato Neto, neste momento, é apresentada como um esforço de construção de sentido no qual a poesia aparece como um instrumento de experimentação de linguagem e de afirmação de visões “subterrâneas” de mundo.

No quarto capítulo faço um estudo de dois filmes feitos por Torquato Neto, valendo-me destes filmes como instrumento para situar, no contexto das vanguardas culturais de fins dos anos sessenta e início dos anos setenta, o chamado “cinema marginal”. A importância não foi dada aos filmes, propriamente, mas ao que eles significaram em termos de permanência daquilo que se iniciou como Tropicália, isto é, a busca de desentranhar novas linguagens em diferentes campos artísticos. Por outro lado este estudo permitiu situar a arte cinematográfica de Torquato Neto como o último e mais radical gesto do poeta no sentido de destruir a linguagem, libertando o olho das palavras, isto é, removendo o intermédio entre a realidade e sua percepção, fato que ofereceu excelente matéria prima para a percepção dos anos sessenta como um momento de tentativa de completa ruptura com a possibilidade de representação.

Realizei os estudos bibliográficos sobre a cena cultural brasileira nos anos sessenta especialmente a partir da leitura e das indicações de leitura de Celso Favaretto, cujo livro, mais de duas décadas depois de seu lançamento, permanece como referência indispensável aos estudos sobre os anos sessenta. Igualmente importantes foram os exercícios de memória de Caetano Veloso e Nelson Motta, expressos, respectivamente, em “Verdade Tropical” e “Noites Tropicais”.

Informações importantes sobre a “era Edgard Santos” e o contexto cultural baiano no início dos anos sessenta foram extraídas principalmente do livro *Tropicália – a história de uma revolução musical*, de Carlos Calado. Ainda do ponto de vista bibliográfico este trabalho tirou enorme proveito das informações obtidas junto aos livros de Torquato Neto, Ivan Cardoso e Jomard Muniz de Brito<sup>19</sup>.

A pesquisa de campo foi feita, ao longo dos últimos três anos, em Teresina, no Piauí, Caruaru e Recife, em Pernambuco e João Pessoa, na Paraíba. Em Caruaru, foram de enorme importância os acervos do CEPED – Centro de Pesquisa e Documentação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Caruaru – e da biblioteca particular do professor Josué Euzébio Ferreira. Em Recife, deram grande contribuição à realização da pesquisa o Centro de Estudos Sociais, da Fundação Joaquim Nabuco, e o Arquivo Público de Pernambuco. Em João Pessoa a pesquisa foi feita integralmente no Núcleo de Documentação e História Regional, da Universidade Federal da Paraíba. Em Teresina foram consultadas as fontes do Arquivo Público do Piauí, da Biblioteca do Instituto Dom Barreto e da biblioteca comunitária Carlos Castelo Branco, da Universidade Federal do Piauí. O trabalho também se beneficiou da circulação de falas na Rede Mundial de Computadores, particularmente das entrevistas, artigos e debates sobre Tropicália e sobre cinema de invenção em vários sites especializados em arte e cultura<sup>20</sup>.

Restaria ainda, neste ambiente introdutório, justificar/explicar o título que escolhi para este trabalho: certa vez Torquato Neto segredou a Wally Salomão, “num

---

<sup>19</sup> As referências bibliográficas completas estão consignadas ao longo de todo o trabalho e ao final, em “Fontes e Bibliografia”.

<sup>20</sup> Endereços completos em “Fontes e Bibliografia”.

bar que existia na Avenida Ataulfo de Paiva, próximo do Teatro de Bolso do Leblon”<sup>21</sup>, a intenção de fazer um filme cujo título seria “Os últimos Dias de Paupéria”. A morte prematura não permitiu que o projeto prosperasse e, do mesmo modo, não deixou qualquer pista do anteprojeto, não sendo encontrado, após a morte, “nenhum resquício de roteiro, nenhum fiapo de argumento ou diálogo”<sup>22</sup>. Restou, entretanto, o título, que apropriado por Salomão deu nome ao livro póstumo que reuniu a maior parte da fragmentária produção torquateana. Confesso que a expressão – da qual hoje também me aproprio – sempre me intrigou: afinal, onde ou o que seria “Paupéria”? Na verdade o nome é a correspondente de uma lembrança – real, imaginária? – de região de Pindorama: “uma região de parcas pecúnias, isto é, a terra das juçaras, das íris, das pupunhas, dos licuris e dos babaçus, onde tudo não é senão desordem, feiúra, pobreza, inquietação e antivolúpia”<sup>23</sup>. Penso que “Os últimos dias” desejados por Torquato sugeririam uma devoração desta pobre região de Pindorama, justamente aquela com a qual se escreveu Brasil, largando-o depois no espaço como uma ilha exótica, derretendo-se ao sol entre rebolados maravilhosos e dribles desconcertantes. Com “Todos os dias” de Paupéria, por sua vez, estou remetendo meus leitores para uma obra cuja centralidade, do ponto de vista dos textos ditos tropicalistas, já foi reconhecida por vários estudiosos<sup>24</sup>, além de ter pretextado a elaboração de várias teses, dissertações e monografias em diferentes universidades

---

<sup>21</sup> SALOMÃO, Wally. Cave, canem, cuidado com o cão. Folha de São Paulo: São Paulo, 5 de novembro de 1995. Caderno Mais! p. 13.

<sup>22</sup> Idem. Ibidem. Idem.

<sup>23</sup> Idem. Ibidem. Idem.

<sup>24</sup> Entre os quais Heloisa Buarque de Holanda e Décio Pignatari, conforme pode ser constatado, respectivamente, nas citações às páginas 176 e 202 deste trabalho.

brasileiras<sup>25</sup>. Ao mesmo tempo, por outro lado, com o título remeto a Torquato Neto, a meu ver um bom exemplo de sujeito dilacerado entre a organização e o delírio, o que oferece uma boa entrada para pensar o sobressalto que atingiu os brasileiros que assistiram o país acordar para a pós-modernidade. Com “Todos os Dias de Paupéria” anuncio o fracasso da deglutição torquateana e, ao mesmo tempo, proponho situar, a contrapelo, a história da Tropicália, mostrando o “movimento tropicalista” como um conceito criado historicamente para unificar uma dispersão e favorecer a captura das vanguardas sessentistas pelas formas dominantes de pensamento. O trabalho procurou demonstrar que o ponto de comunicação entre estas vanguardas esteve no esforço para redefinir o lugar da arte e do artista num contexto pós-moderno, o que implicava, ao mesmo tempo, redefinir a própria idéia de Brasil, diluindo-a numa configuração histórica representada pelo início da mundialização.

Por fim, assumo que este trabalho é tributário da conclamação feita nos anos oitenta por Roberto Freire: *é chegado o momento de acrescentarmos ao tempo e ao espaço mais uma dimensão fundamental à vida no universo: o tesão*<sup>26</sup>. Os sujeitos que povoam esta história que estou narrando – a qual pretende ser uma contra-história, no sentido de ser uma narrativa da construção da trama que objetivou o movimento tropicalista, tornando-o visível e dizível –, povoam-na como máquinas desejantes, enquanto o desejo é tomado e entendido como uma categoria histórica que é espaço de maquinação, de produção, em suma, de subjetivação.

---

<sup>25</sup> Ver, por exemplo: ALMEIDA, Laura Beatriz de. **Um poeta na medida do impossível**. São Paulo: FFLCH-USP, 1993. Tese de Doutorado; ANDRADE, Paulo. **Torquato Neto** – Uma poética de estilhaço. São Paulo: FAPESP, 2002. Dissertação de Mestrado; LUZ, Glauco. **O jornalismo de Torquato Neto**. Aspectos formais e de conteúdo. Teresina: DECOM/UFPI, 1995. Monografia de final de curso (TCC).

<sup>26</sup> FREIRE, Roberto. **Sem tesão não há solução**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. P. 17

# **1. Deslumbramento e susto: maravilhas tecnológicas, captura social e fuga identitária nos anos sessenta.**

O laboratório expulsou o espírito e declarou-se o ventre do conhecimento científico. A metodologia de laboratório desenvolveu-se tão incômoda quanto os códigos trabalhistas de um sindicato de artistas teatrais. A metáfora desapareceu. Foi substituída por uma fúria e um fetichismo de experiência.... proponho a existência de metáforas que se ajustem às concepções da moderna experiência. É essa de fato a exigência insuportável deste meio-século: restaurar a metáfora e assim deslocar o cientista de seu centro.

**Norman Mailer**

**Não consigo comunicar essa mudança de conceito que para mim era tão profunda e radical dividindo a arte entre “o que já era” e o que poderia ser.**

Lygia Clark (“Caminhando”, 1964.)

**E**m meados dos anos sessenta a imprensa noticiava, com grande destaque, o aperfeiçoamento de um gravador portátil de televisão que “pesava apenas trinta e quatro quilos” e que podia gravar até noventa e seis minutos de som e imagem em fita para reprodução, sendo “totalmente transistorizado e do tamanho de maleta”<sup>27</sup>. Tratava-se, então, da versão mais rudimentar daquilo que, em pouco tempo, viriam a ser os video-cassetes. A notícia, embora possa soar relativamente engraçada hoje, quando vivemos a era dos DVDs, traduz uma das marcas dos anos sessenta, quando as maravilhas da tecnologia começaram a condicionar o surgimento do “homem planetário”, isto é, do habitante de um planeta que se reconhece de súbito como uma unidade. A “aldeia global”, expressão formulada ao final da década pelo canadense Marshall McLuhan e que passou a designar esta nova condição existencial na terra, se caracterizaria principalmente por um processo de mutação nas noções de tempo e espaço, o que alteraria profundamente as condições de existência para muitos sujeitos que viveram o período. Para McLuhan, enquanto a imprensa teria nos destribalizado, os meios eletrônicos estariam, a partir da década de sessenta, a retribalizar-nos. Instrumentos

---

<sup>27</sup> Almanaque da Parnaíba. 1965. P. 235

como a televisão e o computador contribuiriam para reconstituir uma tradição oral, o que nos afastaria da visão linear e seqüencial do paradigma da imprensa<sup>28</sup>.

Se, portanto, por um lado é forçoso nuançar as diferentes formas de percepção das maravilhas tecnológicas – especialmente se pensamos, no Brasil da época, os abismos existentes entre os médios e grandes centros urbanos e o mundo rural, ainda relativamente privado destas inovações –, por outro lado é possível falar-se – em particular naquilo que diz respeito às cidades – de uma configuração histórica que atinge indistintamente aos sujeitos, na medida em que “tudo está no presente durante todo o tempo, numa escala mais complexa e mais generalizada, mas de qualquer modo equivalente ao velho meio tribal ambiente”<sup>29</sup>.

Esta configuração faria com que, desde os primeiros dias da década, parecesse que algo de novo, diferente e especial estava no ar. Se o período se iniciava com uma transformação na percepção da economia, do que é emblema a formulação, em 1960, da expressão “multinacional”<sup>30</sup> para designar as grandes corporações que atravessavam as fronteiras nacionais e, pela via do domínio da economia mundial, conectavam o mundo em dimensão planetária, o final desta mesma década produziu uma radical transformação na percepção do planeta, propriamente, com a chegada, em 20 de julho de 1969, da nave americana Apolo 11 à Lua. Três anos antes, a bordo da nave Gemini 10, Michael Collins declararia “nunca vi nada tão belo em minha

---

<sup>28</sup> McLuhan, Marshall. **War and Peace in the Global Village**. An inventory of some current spastic situations that could be eliminated by more feedforward, Nova Iorque: Bantam Books, 1968.

<sup>29</sup> McLuhan, Marshall. Apud. PEDROSA, Mário. **Mundo, Homem, Arte em Crise**. São Paulo: Perspectiva, 1975. P. 218.

<sup>30</sup> Esta expressão foi utilizada pela primeira vez por David Lilienthal, economista americano, em 1960. Cf. SINGER, Paul. **O capitalismo: sua evolução, sua lógica e sua dinâmica**. São Paulo: Editora Moderna, 1989. P. 59

vida”, ao atingir a altura de 761,6 KM – a maior até então – e ter uma primeira e privilegiada visão da terra numa perspectiva exterior ao planeta<sup>31</sup>.

As viagens espaciais eram um tema que passou, desde meados da década, a fornecer matéria prima para a produção artística. O depoimento transcrito a seguir, dado por Gilberto Gil, testemunha não apenas como foi significativo o impacto destas viagens sobre os artistas da época, como demonstra a preocupação, presente nestes artistas, em dizer aqueles acontecimentos, narrando-os e por consequência significando-os:

Recebi o impacto da notícia do pouso do Lunik 9 na lua com orgulho e ponderação. – Estávamos conquistando o espaço, onde isso ia dar? Não era só o cidadão que especulava, mas também o artista com senso de responsabilidade de ser o locutor da sociedade junto à história. Havia uma disputa olímpica entre nós e eu pensava: *provavelmente alguém vai fazer música sobre isso. Deixa eu fazer logo a minha.*<sup>32</sup>

De fato, no seu primeiro *Long Play*, “Louvação”, lançado em maio de 1967, Gilberto Gil inseriu *Lunik 9*, canção que faz referência ao veículo soviético que pousou na lua e enviou para a terra as primeiras imagens do satélite. Na música, “num misto de orgulho e preocupação”, Gilberto Gil exprimia suas inquietações de artista frente à conquista do espaço.

O fato da chegada do homem à lua, portanto, gerou um alvoroço de mudanças que exigia inovações e criatividade. Ao “cortar o cordão umbilical de sua

---

<sup>31</sup> Cf. Revista Manchete. Rio de Janeiro, nº 747, 13 de agosto de 1966. P. 111.

<sup>32</sup> GILBERTO GIL. **Todas as letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. P. 64

existência embrionária terrestre”<sup>33</sup>, o terráqueo se descobriu com enorme dificuldade de encontrar formas de expressão que dessem sentido às transformações que seu espírito assistia. Após o anúncio da chegada do módulo à lua, informa um jornal da época, “um cidadão armou-se de um binóculo e ficou procurando, no satélite da terra que começava a brilhar, a sombra dos três americanos”<sup>34</sup>. Em outro ponto da cidade, um menino de cinco anos chamou a sua tia e, apontando para a lua, disse: “vê, lá está um pilotinho sentado naquela serra da lua”<sup>35</sup>. Na casa do poeta Heber Fonseca, um dos tropicalistas de primeira hora em Pernambuco, a empregada condenou a presunção humana de chegar tão perto de Deus: “os americanos vão à lua, mas não irão ao céu”<sup>36</sup>. Não menos cético em relação à conquista da lua foi o conterrâneo de Tom Zé, Ioiô Martins: “É mentira desses americanos. Lá na fazenda eu tou vigiando a lua toda a noite e não vi ninguém pousando nem pousado lá”<sup>37</sup>.

A partir destes acontecimentos, novos agenciamentos<sup>38</sup> foram sendo condicionados entre os humanos, todos apontando para o sentido de uma “descoberta do planeta”<sup>39</sup>. Maravilhas tecnológicas como a invenção do video-cassete e a conquista da lua, portanto, cada qual a seu modo e com sua extensão própria, contribuíram para transformar fortemente a vida dos homens e mulheres que viveram

---

<sup>33</sup> A Defesa, Caruaru, edição de 02 de março de 1969. P. 3

<sup>34</sup> A Defesa, Caruaru, edição de 27 de JULHO de 1969. P. 1

<sup>35</sup> Idem. Ibidem.

<sup>36</sup> A Defesa, Caruaru, edição de 27 de JULHO de 1969. P. 1

<sup>37</sup> ZÉ, Tom. **Tropicalista Lenta Luta**. São Paulo: Publifolha, 2003. P. 82.

<sup>38</sup> Trata-se de uma noção esquizoanalítica equivalente à noção de “dispositivo” em Foucault e concebida para substituir a noção freudiana de “complexo”. Agenciamento é o modo pelo qual os indivíduos relacionam-se com sua subjetividade, oscilando entre uma relação de alienação e opressão – quando o indivíduo se submete à subjetividade tal como a recebe – e uma relação de expressão e de criação, que permite ao indivíduo se reapropriar dos componentes da subjetividade, produzindo uma singularização. É também pelos agenciamentos que se dão os movimentos de “territorialização”, “desterritorialização” e “reterritorialização”.

<sup>39</sup> Cf. Revista Manchete, 13 de agosto de 1966. Página 111.

aquele período. Em busca de conexão, muitos corpos redefiniriam valores em vastos campos da vida social. Esta redefinição, por sua vez, se faria graças a um conjunto de esforços voltados para a prospecção de novas linguagens.

A percepção da “aldeia global”, praticamente concluída a partir de fotografias nas quais a “terra, redonda, de um azul incomparável, aparece como o fundo da cena”<sup>40</sup>, impactaria fortemente sobre as formas tradicionais de fazer política. Em particular, as profundas mudanças na percepção do sublunar fez emergir formas micropolíticas de atuação, trazendo para o campo social as estratégias da economia do desejo. Aos poucos, vários sujeitos – especialmente aqueles envolvidos com arte e cultura – iriam romper com a idéia de que os processos de inserção social são possíveis apenas na esfera do Estado. Estas experiências micropolíticas deslocariam não apenas a noção de poder – comumente articulada às idéias de direito (Hobbes) e de violência (Marx) e confinada à sua condição de apêndice do Estado –, como fariam inserir o próprio corpo humano no rol dos instrumentos políticos. Se a política tradicional – pensada em termos de eleições e das relações entre os partidos, as classes e os estados – procurava atingir as massas, mobilizando-as para a luta política, a micropolítica – a qual sai deliberadamente do macro e vai deslizando para o subterrâneo – dedica-se às minorias, atua na micrologia do cotidiano, interessando-se por temas antes marginais, como as questões referidas ao sexo, à raça e à cultura.

Mas a nova maneira de experimentar o tempo e o espaço, a partir das mudanças introduzidas pelas novíssimas descobertas tecnológicas, faria surgir novas

---

<sup>40</sup> Cf. Revista Veja, nº 46, 23 de julho de 1969. P. 62

práticas e concepções político-econômicas também num âmbito macro. À eletrônica e à informática coube, no período, a condição de locomotiva dessas mudanças. Em 1964, quando a IBM lançou a terceira geração de seus computadores ordenadores, os primeiros aparelhados com o circuito integrado – um conjunto miniaturizado que substituiu as válvulas – estava inaugurada a era do chip. Como consequência seria possível, em pouco tempo, não apenas a comunicação via satélite, como a quase completa automação da produção industrial, o que, por sua vez, conduziria a novas posições na política mundial. No final da década, o jornalista francês Jean-Jacques Servant-Schreiber opinava no sentido de que em poucos anos era possível a Europa deixar de ser “uma zona de civilização avançada” se os Estados europeus nada fizessem para reverter o “fosso tecnológico” que se estava estabelecendo entre os Estados Unidos e o Velho Mundo. Para Robert McNamara, então secretário de defesa dos Estados Unidos, este fosso era na verdade um “fosso de gerência e de gestão”<sup>41</sup>, o que aponta um crescente abandono, num âmbito macropolítico, da imagem de uma civilização industrial, assentada na máquina e na produção, pela percepção de que o centro nervoso da macroeconomia seria, em breve, a manipulação de signos nos setores de serviços e técnico-científicos.

No Brasil do período, tornaram-se comuns notícias sobre feitos extraordinários da ciência, especialmente na área médica. Em 14 de janeiro de 1960, o oftalmologista mineiro Hilton Rocha, da Faculdade de Medicina da Universidade Federal de Minas Gerais, realizou o primeiro transplante de córnea do mundo<sup>42</sup>. Um pouco depois, o cardiologista Euriclides de Jesus Zerbini fazia o primeiro transplante

---

<sup>41</sup> Cf. SERVANT-SCHREIBER. Jan-Jacques. **O desafio americano**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1968.

de coração no país<sup>43</sup>, transformando-se, a si e ao boiadeiro João Ferreira da Cunha – o transplantado –, em celebridades nacionais. As reações a estes feitos foram as mais diversas, mas na maioria elas se encaminhavam, por um lado, para uma rejeição àquilo que era visto como uma indevida intromissão do homem em um espaço de criação que é exclusivo de Deus<sup>44</sup>, enquanto, por outro, os avanços no campo da medicina eram igualados a uma “moda”:

Transplante hoje é moda. De alguns meses para cá, os noticiários de jornais não poupam espaço para reportar as mais diversas variantes desse tipo de intervenção cirúrgica. A palavra transplante passou a ocupar lugar de destaque em todas as publicações. Transplante aqui; transplante acolá. Só dá transplante<sup>45</sup>.

No período, também, começou a emergir um discurso que trazia o presente para o centro das preocupações humanas. É como se o tempo se tivesse acelerado vertiginosamente e de repente as pessoas descobrissem que um futuro assombroso – habitado por uma provável guerra nuclear, por uma superlotação das cidades e, principalmente, por uma presumida carência de alimentos em decorrência da superpopulação do planeta –, até então apenas imaginado, havia chegado. Em 1965 a imprensa noticiava haver “um quadro desfavorável no grau de expansão da produção alimentar, bem como um crescimento populacional perigosamente acelerado no mundo como um todo”<sup>46</sup>. Um pouco antes, a notícia era de que cientistas suíços, a serviço do governo da Inglaterra, que temia “uma generalizada

---

<sup>42</sup> Cf. Diário de Pernambuco. 15 de janeiro de 1960. P. 1

<sup>43</sup> Cf. Diário de Pernambuco. 10 de abril de 1960. P. 3

<sup>44</sup> Cf. Diário de Pernambuco. 23 de junho de 1960. P. 3

<sup>45</sup> Jornal do Comércio. Recife, 02 de junho de 1968. P. 11

carência de alimentos no mundo”, teriam desenvolvido um bife sintético a partir de proteínas criadas em laboratório. A notícia dava conta, ainda, de que “sem ter o gosto do boi ou do carneiro, esse bife sintético tem, todavia, um sabor muito agradável”<sup>47</sup>.

No Brasil, a questão alimentar esteve na pauta das preocupações dos brasileiros especialmente entre 1968 e 1972, quando uma inédita crise no abastecimento de carne bovina acabou gerando profundas mudanças na cultura alimentar do país. Ao final de 1968 foi grande a repercussão em torno da notícia de que fora aprovado o consumo de carne de cavalo no Rio de Janeiro. Enquanto técnicos do Ministério da Agricultura justificavam a liberação afirmando que a medida representava “apenas a queda de preconceitos tolos”, a população se dividia, mais reprovando do que aprovando a medida<sup>48</sup>. Quatro anos depois, em razão da suspensão do abate bovino em oito estados, por determinação do mesmo Ministério – o qual temia os efeitos de epidemia que atacara o rebanho bovino –, tem início no país o consumo em massa de carne congelada: 32 mil toneladas só no Rio de Janeiro<sup>49</sup>.

Estes acontecimentos, na medida em que iam complexificando o mundo sublunar, na contrapartida iam exigindo uma ampliação da linguagem, uma vez que a descrição dessa nova configuração exigia uma ressignificação e uma reapropriação dos objetos, o que seria possível, justamente, através de uma renomeação do mundo. Esta configuração, por sua vez, geraria uma matéria prima que seria apropriada pelas diversas manifestações culturais do período, particularmente pela *Tropicália*, se a

---

<sup>46</sup> Cf. Almanaque da Parnaíba. 1965, P. 238.

<sup>47</sup> Cf. Diário de Pernambuco. 17 de janeiro de 1963. P. 1

<sup>48</sup> Cf. Jornal “O DIA”. Teresina, 14 de dezembro de 1968. P. 1.

<sup>49</sup> Cf. Jornal “O DIA”. Teresina, 01 de agosto de 1972. P. 7.

entendermos como o ponto de convergência de um universo multifacetado que inclui, além da produção de Gil e Caetano, os Bólides e Parangolés de Hélio Oiticica, os filmes de Glauber Rocha, a coluna Geléia Geral e outros escritos de Torquato Neto, os livros de Wally Salomão, as revistas Presença, Flor do Mal e Navilouca, a literatura de José Agrippino de Paula, e, enfim, tudo o que foi produzido no final dos anos sessenta como reflexo das inquietações da juventude urbana do período e que testemunharam esta grande complexificação do sublunar, gerando uma crise no âmbito das linguagens prevalecentes e exigindo o desentranhamento de novas linguagens.

Um exemplo: em agosto de 1963, reunindo poetas, críticos e tradutores, foi realizada em Belo Horizonte, com o apoio da Universidade Federal de Minas Gerais, a “Semana Nacional de Poesia de Vanguarda”, cujo objetivo era justamente “formar uma frente que congregasse diferentes grupos e tendências comprometidos com a criação de uma linguagem nova e de autenticidade brasileira para a nossa poesia”<sup>50</sup>. Como desdobramento deste movimento surgiria um grupo de jovens poetas – muitos dos quais seriam enquadrados no rótulo “poesia marginal” – comprometidos com um experimentalismo cujo objetivo seria favorecer o aparecimento de novas formas de comunicação. Um destes poetas, o paranaense Paulo Leminski, chegou a formular um conceito para esta nova linguagem, a qual, do seu ponto de vista, resultaria do encontro da Tropicália com a poesia concreta<sup>51</sup>,

---

<sup>50</sup> ÁVILA, Carlos. “*Flashes de uma trajetória*”. In: *Revista USP*, São Paulo, nº 3, setembro-novembro de 1989. P. 101.

<sup>51</sup> LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. Curitiba, Ed. Do Autor, 1975.

gerando a *pororoca*, “encontro de duas águas, duas margens que gerariam uma terceira linguagem construtivo-tropical”<sup>52</sup>.

Este esforço “construtivo-tropicalista” contaria ainda com outros gestos, como as primeiras experiências com poesia visual divulgadas no penúltimo número da Revista Invenção<sup>53</sup>, através dos Poemas-Código, em 1964, e, três anos depois, o Manifesto do Poema/Processo, cujo objetivo era romper com a sisudez da poesia, admitindo-a como um objeto de jogo e brincadeira. Uma das táticas dos poetas-processo foi a criação de “um eixo Rio-Minas-Nordeste com frentes autônomas”<sup>54</sup>, o que resultou numa intensa movimentação de jovens poetas nordestinos, a exemplo de Jomard Muniz de Brito em Pernambuco, Maria das Neves Cirne na Paraíba e Moacyr Cirne, Anchieta Fernandes e Falves Silva no Rio Grande do Norte. A articulação Pernambuco-Rio Grande do Norte parece ter sido aquela que teve mais vigor em se tratando de experimentalismo poético no período. O pernambucano Enoch Domingos da Cruz, integrante da equipe/processo de Natal e igualmente envolvido com o Grupo de Pesquisas de Histórias em Quadrinhos (GRUPEHQ), pode ser apontado como um exemplo de experimento revolucionário em termos de linguagem poética: operando com aquilo que chegou a ser chamado de *linguagem enoquiana*<sup>55</sup>, o poeta propôs os quadrinhos como espaço poético através de um discurso narracional com três etapas de significação: uma plástica, na qual as figuras

---

<sup>52</sup> Cf. ÁVILA, Carlos. “*Flashes de uma trajetória*”. In: *Revista USP*, São Paulo, nº 3, setembro-novembro de 1989. P. 101.

<sup>53</sup> **Invenção**- Revista de arte de vanguarda. São Paulo, Edição Invenção, nº 4, dezembro de 1964. Diretor responsável: Décio Pignatari.

<sup>54</sup> SÁ, Álvaro. e DIAS-PINO, Wladimir. *Quatro anos de Poema/Processo*. In: **Revista Vozes**. Rio de Janeiro, ano 65, número 9, novembro de 1971. P. 738.

<sup>55</sup> Cf. FERNANDES, Anchieta. *Chaves para a significação*. In: **Revista Vozes**. Rio de Janeiro, ano 68, número 6, agosto de 1974. P. 485.

geométricas são os próprios personagens; uma comum, articulada à linguagem tradicional dos quadrinhos, e uma *underground*, com a qual tentaria “um modelo brasileiro de subterraneidade, sem copiar os americanos ou os de Paris”<sup>56</sup>.

O Poema/Processo – junto com outros gestos daquilo que para alguns seria a linguagem construtivo-tropical – marca os anos sessenta como uma das muitas estratégias utilizadas, no período, para romper com as formas dominantes de pensamento através do oferecimento de novas alternativas de comunicação. Estes experimentos, feitos em diferentes campos da arte nacional, tendiam a chocar o público e, muitas vezes, angariar vaias unânimes. Isto porque até meados da década de sessenta, a matriz de comunicação do público, aquilo com o que ele decodificava as obras, era a “discursividade-linear-sequencial”, fundada nos códigos da língua e nos limites de uma gramática normativa, enquanto os vanguardistas “pesquisariam, descobririam e inventariam uma multiplicidade de linguagens – sonoro-visuais, gráfico/orais, dos gestos, dos objetos e dos não-objetos”<sup>57</sup>. É esta ânsia experimental que aproxima as vanguardas de diferentes campos artísticos durante a década de sessenta e as assemelha, inclusive, na reação que recebem do público, pois

assim como o Tropicalismo veio romper a barreira entre o “popular” e o “erudito”, entre “canção” e “poesia”, entre “mau gosto” e “bom gosto”, o poema/processo também fez fusão, da palavra com a imagem e o objeto, ajudando a libertar a poesia de seu campo limitado. A diferença está só no alcance: como a música

---

<sup>56</sup> Cf. FERNANDES, Anchieta. Op. Cit. p. 485

<sup>57</sup> BRITO, Jomard Muniz de. *Vanguarda: um tigre de papel?* In: **Revista Vozes** (separata). Rio de Janeiro, ano 67, número 10, dezembro de 1973. P. 784.

tem alcance muito maior que as “outras” artes, ficou a noção de que a vanguarda poética é menos atuante<sup>58</sup>.

Neste universo de crise da linguagem – não apenas da linguagem poética, ou artística, mas crise, inclusive, da linguagem cotidiana, como vamos ver –, a cidade emergirá – no Brasil e no mundo – não apenas como o centro das atividades humanas, mas também como destacado objeto de desejo e de reflexão. É na década de sessenta, em razão da rápida incorporação de novidades técnicas ao espaço urbano, que a cidade assumirá a condição de coisa ideal e desejável, algo semelhante a um ímã de luzes piscantes que seduz e atrai as pessoas<sup>59</sup>. No campo das centrais de produção discursiva sobre a cidade, isto é, no campo da teoria, pode-se apontar, neste período, duas teses sobre o urbano que se confrontam e se negam: (1) a de que, no período, a cidade estava sendo vitimada por um sistema racionalizado e automatizado de produção e consumo de massa de bens materiais, e, de outro lado, a de que, (2) na prática, os anos sessenta assistiram a uma enorme produção de signos e imagens<sup>60</sup>. Se a primeira tese pressupõe um largo domínio do planejamento racional sobre as pessoas, a segunda propõe a imagem da cidade como um “empório de estilos”, no qual todo o sentido de hierarquia e até de homogeneidade de valores encontra-se em vias de dissolução. No período – propõe a tese que toma a cidade como um “empório de estilos” –, o morador da cidade não era um sujeito dedicado à racionalidade matemática, capaz de articular racional e burocraticamente todas as suas ações. O

---

<sup>58</sup> MATTOSO, Glauco. **O que é poesia marginal**. Primeiros Passos, 43. São Paulo: Brasiliense, 1982. P. 22.

<sup>59</sup> Cf. ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. São Paulo: editora Brasiliense, 1988.

<sup>60</sup> JACOBS, J. *The death and the life of great American cities*. Nova Iorque, 1961; RABAN, J. *Soft city*. Londres, 1974. Apud HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. 7 ed. São Paulo, Edições, Loyola, 1992. P. 15

citadino era, antes, o habitante de um enorme teatro, onde, em diferentes palcos, “podia operar sua própria magia distintiva enquanto representava uma multiplicidade de papéis”<sup>61</sup>.

Segundo a lição de Marcel Proust, o romancista francês que influenciou gerações, tudo aquilo que nos ensina alguma coisa emite signos e todo ato de aprender é uma interpretação de signos e de hieróglifos<sup>62</sup>. Os anos sessenta, deste ponto de vista, são consideravelmente ricos, pois foi naqueles anos que se tornaram possíveis e foram subjetivadas e significadas as mudanças mais profundas que vivemos na contemporaneidade. Neste período deu-se a conquista do espaço sideral, desenvolveu-se o chip de computador, internacionalizaram-se a economia, a política e, principalmente, os fluxos culturais. Se Leibniz está certo quanto ao fato de que as subjetividades só se comunicam pela via da arte<sup>63</sup>, podemos dizer que os anos sessenta criaram as condições históricas para que os Beatles, os Rolling Stones, Bob Dylan, Joan Baez, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e tantos outros parecessem entoar seus acordes do desconforto charmoso da mesma garagem. A década de sessenta, portanto, pôs em contato subjetividades do mundo inteiro, harmonizando os gostos, padronizando os desejos e aniquilando – pela via da lenta subjetivação da idéia de uma “aldeia global” – a noção de cultura nacional. Este fato, obviamente, como tudo aquilo que altera os fluxos do cotidiano humano, não deixou de causar conflito, dor e muita confusão. A mundialização impactaria sobre muitos setores da arte brasileira no sentido de criar um sentimento reativo ao exterior e a seus

---

<sup>61</sup> HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. 7 ed. São Paulo, Edições, Loyola, 1992. P. 15

<sup>62</sup> Cf. DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987. P. 4

<sup>63</sup> Para Leibniz, as Mônadas, essências de nosso espírito, são assim como a visão mais particular de mundo que cada um de nós pode ter. As mônadas – e somente elas – permitem que os espíritos se encontrem e se toquem. Cf. DELEUZE, Gilles. **Os signos em Proust**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

símbolos. Um dos pontos altos desta posição viria a ser a realização em São Paulo, em 17 de julho de 1967, de uma inusitada passeata contra o uso da guitarra na música popular brasileira, da qual chegaram a participar notáveis como Gilberto Gil e Elis Regina. À época, não faltou quem reagisse ao acontecimento qualificando-o como “um horror! Parece manifestação do Partido Integralista. É fascismo mesmo!”<sup>64</sup>.

Episódios como este demonstram que os avanços técnicos – e a guitarra é um dos principais símbolos da incorporação destes avanços à música – foram sendo sentidos, experimentados e lentamente subjetivados em diferentes partes do mundo. Em consequência, as mutações mentais que provocaram atingiram praticamente todo o planeta ou pelo menos suas áreas urbanizadas. Mas, ainda assim, em virtude da “magia distintiva” dos homens e mulheres que viveram o período, permaneceram diferenças cuja percepção era possível, especialmente, no cotidiano das grandes e médias cidades.

Olhar as novidades introduzidas nos anos sessenta nessas cidades – a pavimentação asfáltica, novas modalidades de transporte, a televisão, etc. – permite cartografar as metáforas que significavam o Brasil do período, cujo signo mais visível era o anúncio do novo, que se fazia especialmente através das manifestações artístico-culturais e dos movimentos da juventude. No âmbito da política, o golpe militar de 1964 é o marco mais original do processo de desmantelamento do dispositivo nacionalista e, principalmente, é o evento que coloca, para os diversos grupos políticos do país, a angustiada necessidade de se redefinir face à internacionalização da política e da economia. É dentro, portanto, de uma configuração histórica marcada,

---

<sup>64</sup> Opinião de NARA LEÃO. Cf. CALADO, Carlos. **Tropicália** – A história de uma revolução musical. São Paulo: Editora 34, 1997. P. 109.

por um lado, pela percepção das maravilhas tecnológicas e, por outro lado, pelo desarranjo existencial que tais maravilhas provocam, que podem ser pensadas as manifestações vanguardistas dos anos sessenta. As inquietações da juventude urbana, que estas manifestações expressavam, representariam a atualização do campo artístico a uma realidade marcada por uma compressão no tempo e no espaço. Os modernos meios de transporte, por exemplo, ao mesmo tempo em que encurtavam as distâncias e tornavam confortáveis os trajetos, contribuía para caotizar as cidades.

No período várias cidades brasileiras, quase subitamente, se descobririam como espaços habitados por indivíduos que experimentariam, no mesmo ambiente público e ao mesmo tempo, modos de vida bastante diferentes. E neste cenário as diferenças de indivíduos ou de partes da população tenderiam a se espetacularizar, tornando-se entretenimento aos olhos de outros indivíduos ou grupos. Em razão disso é possível observar, no período, um crescente e deliberado estranhamento entre os habitantes das cidades. A percepção do entranhamento entre velho e novo dá-se, nessas cidades, no sentido de dar visibilidade a uma topografia que marca diferentes posições sociais no espaço urbano. Os indivíduos, todos, não importa em que lugar social estejam, esforçam-se para criar territórios mínimos para si. E estes lugares sociais serão construídos a partir de um fluxo discursivo que vai marcando tais lugares em torno de múltiplas regras e limites. São essas regras e limites aquilo que dará forma à cidade, ensinando seus habitantes a estatuírem uma regularidade de costumes e hábitos, como se estes fossem uma “condição” natural da vida urbana. Vários opostos – mulher da vida/mulher de família, macho/veado, cabeludo/asseado, etc. – serão afirmados e reafirmados no período em face deste processo de

redefinição do espaço urbano. O cafonismo – a colocação em evidência daquilo que nomeia justamente o nosso esforço para parecer não ser o que somos –, uma das faces da dicção vanguardista no período, dialogará com este cenário justamente propondo uma desnaturalização dos conceitos. A matéria prima que alimentará os movimentos culturais dos anos sessenta e seguintes, em larga medida decorrerá desta topografia urbana, conforme testemunha o depoimento de Caetano Veloso transcrito a seguir:

Não apenas a pobreza, vista sempre tão de perto, me levava a querer pôr o mundo em questão: os valores e hábitos consagrados estavam longe de me parecer aceitáveis. Era impensável, por exemplo, ter sexo com as meninas que respeitávamos e de quem gostávamos; as moças pretas de família que beiravam a classe média tinham que ter seus cabelos espichados para que pudessem se sentir apresentáveis; as mulheres e moças direitas não deviam fumar; um cara com ar de cafajeste que comia os garotos encontrava um ambiente de cumplicidade masculina no botequim onde se insultavam os veados. Os homens casados eram encorajados a manter ao menos uma amante, enquanto as mulheres (amantes ou esposas) tinham que ostentar uma fidelidade inabalável etc. etc.<sup>65</sup>.

O depoimento transcrito mostra como setores da juventude brasileira encontrarão, nos anos sessenta, o momento de pôr em questão os valores, rebelando-se contra os costumes. Os conceitos, repassados pelos pais ou por outros instrumentos de serialização, como a escola, se revelariam insuficientes para dar

---

<sup>65</sup> VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. P. 25-6

conta de compreender um mundo que apesar de ser marcado pela velocidade de suas mutações, parecia resistente e reativo a mudanças justamente em termos dos valores e hábitos consagrados. Para estes setores jovens, dos quais Caetano viria a ser uma significativa referência, um mundo novo exigia, igualmente, valores novos. E aí temos reposicionada a política, que deliberadamente desliza da superfície, do macro, para o subterrâneo. Observe-se que a desigualdade social, “vista sempre tão de perto”, não deixará de ser uma temática que interesse, mas passará a dividir, no âmbito da política pensada por Caetano, por exemplo, espaço com temas que envolverão questões culturais e de gênero. Esta rebelião contra os costumes marcaria boa parte dos discursos sobre o espaço urbano nos anos sessenta. Nestes discursos, mais do que o *dentro* do fato, o que importa é o *agora* daquele que fala. É justamente a leitura deste agora como expressão da existência de uma diversidade de projetos históricos, em nível individual, que permite cartografar o desejo de narradores em diferentes cidades nos anos sessenta no Brasil. Este desejo, naquele momento, vai traçando diferentes micropolíticas, as quais, por sua vez, vão deixando em seu rastro pistas de diferentes modos de inserção social.

A modernização dos meios de transportes urbanos, não apenas com a pavimentação asfáltica das ruas centrais das cidades, mas com a introdução de novas modalidades de transporte, também geraria contraditórias reações nos habitantes daquelas cidades. Ao descobrir-se aparelhado de inúmeros recursos tecnológicos que lhe prometiam as maravilhas do progresso, o habitante da cidade, no período, ao

procurar exercer sua “magia distintiva” e representar os seus “múltiplos papéis”, tenderia a colocar-se na contramão das “maravilhas tecnológicas”<sup>66</sup>.

A capital de Pernambuco exemplifica bem esta situação: uma das mais significativas novidades em Recife, em termos de transportes urbanos na década de sessenta, foi a introdução dos *trolleybuses*, ônibus adaptados para funcionar movidos a energia elétrica. Mais do que solução para o problema do transporte urbano na cidade, porém, os ônibus elétricos causaram grande reação na população, que condenava especialmente o fato de as rotas específicas, exigidas pela necessidade de postes e cabos que alimentassem os *trolleybuses* de energia elétrica, afastarem os pontos de embarque e desembarque da avenida Guararapes, exigindo que os passageiros precisassem caminhar “até trezentos metros”<sup>67</sup> para embarcar em um desses ônibus. Embora a distância apontada seja ínfima se comparada com os deslocamentos que têm de fazer os usuários de ônibus de hoje em dia, o problema não teve fácil solução. Arrastou-se por um bom tempo e os ônibus chegaram mesmo, em várias oportunidades, a sofrer sabotagens. No início da exploração do serviço, o general Viriato de Medeiros, diretor da Companhia de Transportes Urbanos (CTU), denunciou aos jornais que

Um verdadeiro complô estaria organizado contra os ônibus elétricos. Pessoas interessadas estariam dispostas, inclusive, a provocar situações nos cruzamentos de trânsito mais perigosos visando a abalroamentos, de tal sorte que alguns dos *trolleybuses*

---

<sup>66</sup> Esta situação está presente, por exemplo, na música Lunik 9, de Gilberto Gil. Nela, Gil apresenta-se claramente reticente em relação às maravilhas tecnológicas. Me referirei a esta música mais demoradamente no segundo capítulo.

<sup>67</sup> Diário de Pernambuco. Edição de 03 abril de 1960. 2º caderno. P. 5

possam sair do serviço para desmoralização da entidade que vai explorar o novo sistema de transporte<sup>68</sup>.

No mesmo Recife, em 1968, cronista d'o Diário de Pernambuco apresentava a capital pernambucana como “uma cidade entregue às muriçocas”, fazendo minucioso levantamento dos “atos contra a natureza” praticados na cidade no final da década. Para ele, de pouco valeriam as possibilidades técnicas para a melhoria das condições de vida nas cidades se os governos do município e o povo, de modo geral, não transformassem sua prática na relação com a natureza:

A prova mais evidente e também mais vergonhosa da desídia coletiva e da desadministração pública, em toda a cidade do Recife, é o canal Paiçandu-Tacaruna, que ainda não tem o seu início construído, antes da ponte do Paiçandu, e parece que nunca findará, junto à ponte da Tacaruna. À maneira de Tarquínio Prisco, (...) que mandou fazer a ‘cloaca máxima’ na sede do império, com a sua grande boca aberta no rio Tibre, o governo e o povo da capital pernambucana transformaram o canal Paiçandu-Tacaruna em sua cloaca máxima<sup>69</sup>

Com o benefício das posições do cronista em relação às condições de vida na cidade, deparamo-nos com mais uma marca distintiva dos anos sessenta: as questões ecológicas, isto é, as pessoas começariam naqueles anos a descobrir a

---

<sup>68</sup> Diário de Pernambuco. Edição de 10 abril de 1960. Segundo caderno – P. 6

<sup>69</sup> ROCHA, Tadeu. Recife: uma cidade entregue às muriçocas. In: Diário de Pernambuco. 09 de junho de 1968, P. 5

cidade que habitam a partir dos problemas com os quais ela convive. Entre estes problemas, avultavam os pertinentes às questões de transporte e saneamento público.

Cidades nordestinas como Caruaru, Teresina e Recife, ainda que guardem entre si profundas diferenças – especialmente se pensarmos a última em relação às duas primeiras – oferecem bons argumentos para se pensar os anos sessenta como um momento de confronto entre o velho e o novo. No início da década, uma das notícias mais presentes nos jornais locais, nestas cidades, era a que dava conta do crescente sucesso da televisão e do conseqüente declínio do prestígio do rádio. O tom de tais notícias era sempre melancólico e saudosista, como se os articulistas pretendessem, com suas opiniões, influenciar a posição dos auditores e telespectadores em favor do fortalecimento do rádio. Os que opinam não se conformam, particularmente, com a apatia dos dirigentes das emissoras de rádio, a quem acusam de estarem “de braços cruzados aguardando que o rádio seja definitivamente absorvido pela televisão”<sup>70</sup>. Este confronto entre o rádio e a televisão, por sua vez, oferece um bom exemplo da dolorida subjetivação da nova realidade, decorrente de avanços tecnológicos, pelos sujeitos sociais que viveram os anos sessenta. Para os defensores do rádio o povo sofreria “o impacto desagregador” da televisão, um instrumento a cuja consolidação como o “mais completo veículo de divulgação”<sup>71</sup> eles assistiam com pavor. E, no caso do Brasil, havia ainda, segundo as opiniões favoráveis ao rádio, a condição de país subdesenvolvido favorecendo a expansão da televisão, pois em países do primeiro mundo a realidade seria outra. Na Inglaterra, por exemplo, “o número de ouvintes aumentou extraordinariamente, em

---

<sup>70</sup> Jornal “A Defesa”, Caruaru, edição de 16 de março de 1963. P. 2.

<sup>71</sup> Jornal do Comércio, Recife, edição de 13 de março de 1964. P. 6

proporção muito maior do que o índice de crescimento dos telespectadores, [impedindo] que a televisão continue ameaçando ganhar para sempre as honras de mais completo veículo de divulgação”.<sup>72</sup>

Além do rádio, a indústria cinematográfica também seria profundamente afetada no período pelo rápido sucesso da televisão. Enquanto em Hollywood, ao longo de 1960, foram produzidos apenas duzentos filmes, a indústria da televisão produziu, na mesma cidade e no mesmo período, um número dez vezes maior. As estatísticas sobre a frequência às salas de cinema entre 1958 e 1960, período em que a televisão começou a se popularizar, também são indicativas do declínio do prestígio do cinema: enquanto em 1958 17.500.000 pessoas frequentaram as salas de cinema, em 1960 esta frequência caíria para 9.500.000<sup>73</sup>. Para reagir a este crescente desprestígio dos cinemas e atrair de volta o público, vários recursos seriam utilizados, especialmente recursos técnicos que tornassem as salas de cinema mais atraentes. Em 1965 seria lançado o “aromarama”, com o objetivo de fazer com que o filme, além de visto e escutado, pudesse também ser sentido. Com o recurso, à medida que se desenrolava a ação, vários perfumes penetravam na sala de espetáculo, sendo emitidos pelos controladores de ar condicionado que podiam, quando necessário, “eliminar um aroma do cinema para dar lugar a outro, por meio de uma corrente de ar purificador”<sup>74</sup>.

Estas inovações técnicas no âmbito do cinema não se restringiriam à esfera do público, isto é, não gerariam condições novas apenas para a assistência aos

---

<sup>72</sup> Jornal “O DIA”, Teresina, edição de 26 de agosto de 1963. P. 04.

<sup>73</sup> Diário de Pernambuco, Recife, edição de 03 de abril de 1960. P. 09.

<sup>74</sup> Jornal “A Defesa”, Caruaru, edição de 31 de julho de 1965. P. 7

filmes – como no exemplo do “aromarama” –, mas à feitura deles. No caso do Brasil, o ano de 1962 tem grande importância para a filmografia nacional. Naquele ano chegaram ao País dois cineastas estrangeiros que influenciaram uma significativa reformulação no cinema nacional. O primeiro deles, Fernando Birri, veio a São Paulo a convite da cinemateca paulista para uma série de conferências sobre a “Escola de Santa Fé”, da qual era diretor. Suas idéias e seus filmes teriam contribuído, no Brasil, para “fechar o círculo de produções esparsas e amarrar definitivamente o conceito de um cinema brasileiro que deveria ser realista, crítico e popular”<sup>75</sup>. O sueco Arne Suksdorf, o segundo cineasta estrangeiro, veio através de um convênio entre a UNESCO e o Itamaraty para dar um “curso prático de cinema”, trazendo na bagagem uma grande novidade técnica:

O chamado equipamento de som direto, com o gravador *Nagra* pilotando a câmera, experiência que o francês Jean Rouch vinha realizando. Suksdorf deixou todo o equipamento no Rio, constante de câmera, *Nagra* e uma mesa de montagem, que foi recolhido ao patrimônio histórico para uso dos jovens realizadores brasileiros. Era mais um passo no caminho do grupo do Cinema Novo, interessado na abordagem cada vez mais eficaz da realidade brasileira, usando agora câmeras portáteis e gravadores de grande mobilidade<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup> CAPOVILLA, Maurice. *Reflexões sobre uma geração*. In: **Cultura**. Brasília, ano 6, nº 24, janeiro a março de 1977. P. 39.

<sup>76</sup> CARVALHO, Vladimir. *Breve apresentação do curta-metragem nacional*. In: **Cultura**. Brasília, ano 6, nº 24, janeiro a março de 1977. P. 27

De modo geral, portanto, ao debruçarmo-nos sobre os documentos que testemunham os anos sessenta, vemos uma tensão mais ou menos universal em torno das inovações técnicas. Ao se entranharem, novo e velho se conflitam. As pessoas que viveram a época misturariam sentimentos de empolgação, susto, tristeza, euforia e estupefação diante das transformações que, naqueles anos, pareciam dar-se em ritmo mais acelerado. A pavimentação asfáltica das cidades, a crescente popularização do uso de Computadores Pessoais, o planeta que se descobre em fotografias aeroespaciais com uma imagem nunca vista antes, a ponto de ser cantado com relativa estupefação<sup>77</sup>, todo esse processo de mudança, tomado no conjunto, geraria uma crise existencial para as pessoas que viveram na década de sessenta. E é dessa crise que emergirão novas identidades, em nível individual e coletivo no Brasil e no mundo. Foi em meio ao torvelinho provocado especialmente pelos avanços técnicos que a década de sessenta assistiu, que as pessoas tiveram exacerbada, em sua pauta existencial, a questão das identidades – a identidade nacional, a identidade pessoal, a identidade de seu bairro, etc. Isto porque a identidade, esta maravilhosa engrenagem que nos costura à realidade e nos conecta a um modelo de racionalidade, somente se torna uma questão, um problema, em um ambiente de crise. Somente “quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza”, a identidade emerge como um problema<sup>78</sup>. As mudanças rápidas e frequentes que foram oportunizadas pelos avanços tecnológicos acabaram gerando a desintegração dos sistemas filosóficos tradicionais e essencialistas e a crescente perda de sentido de continuidade entre passado, presente

---

<sup>77</sup> VELOSO, Caetano. *Terra*. In: **Muito** (Long Playng). Rio de Janeiro, CBD Phonogram, 1978.

<sup>78</sup> Cf. HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP & A, 1999. P. 9.

e futuro. O sujeito, neste cenário, “começa a experimentar uma angústia existencial seguida de profunda crise de identidade”<sup>79</sup>

Márcio Borges – poeta mineiro que, no início dos anos setenta, em companhia de Fernando Brant, Milton Nascimento, Lô Borges e outros deu forma ao chamado “Clube da Esquina” –, ao lembrar sua mudança, em 1963, de Santa Tereza, no interior de Minas Gerais, para o edifício Levy, no centro de Belo Horizonte, dá um testemunho de como as paisagens culturais, naquele momento, estavam sendo alteradas. Se no interior do Estado a condição de funcionário do Departamento de Correios e Telégrafos era motivo de distinção social, o que o levava a envergar com orgulho o “uniforme caqui”, esta mesma condição passaria a ser um tormento na capital, onde seria apenas um “rapazola entregador de telegramas”:

Eu era aquele rapaz de dezessete anos que saía escondido todos os dias, ao meio dia, tentando atravessar a galeria (da praça sete) sem ser visto, rezando para não aparecer ninguém, amaldiçoando-me por não ser invisível, tudo porque agora morava ali, num meio de gente metida-a-sebo, como dizia minha mãe, tão diferente de minha querida Santa Tereza, onde tudo era muito bem definido – a Palha era a Palha, o Alto dos Piolhos era o Alto dos Piolhos, o Baixo Mandioccal era o Baixo Mandioccal – e de onde viera a contragosto. Com essa mudança, aquele uniforme caqui de estafeta do DCT, que antes eu envergava como símbolo social de algum prestígio (e meio de andar nas conduções estaduais sem pagar), agora, naquele edifício burguês, cheio de moças bonitas, se

---

<sup>79</sup> COSTA, Claudia de Lima. Situando o sujeito do feminismo: o lugar da teoria, as margens e a teoria do lugar. In: **Travessia** – Revista de Literatura. nº 29/30. Editora da UFSC, Florianópolis, ago 1994/jul 1995; p. 124.

destituíra de qualquer importância e era mesmo motivo de vergonha, um uniformezinho subalterno, de bibico e tudo, causador de torturantes dias de angústia na mente tortuosa de um rapazola entregador de telegramas. O pior era ser confundido com um soldadinho<sup>80</sup>.

Neste cenário de crise das identidades, questões como a da origem da nação, da cultura de massas, da posição do país no contexto da política mundial, passam a ser lidas a partir das polarizações ideológicas que atravessavam o mundo<sup>81</sup>. Espremida entre o capitalismo em expansão e sua antípoda, o socialismo,

a arte será chamada a se engajar ao lado dos defensores da nação, contra as forças dissolventes do mercado e da cultura de massas, que ameaçavam destruir a pureza nacional. A questão nacional no Brasil, como já ocorrera antes na Europa, se acirra no momento em que a nação está morta, não existe mais<sup>82</sup>.

O fragmento transcrito acima dá um testemunho de como uma vertente do discurso acadêmico equaciona a produção artística dos anos sessenta. É certo que não é unânime – nem no âmbito do dito discurso nem no interior das expressões artísticas do período – a idéia de “nação morta”. Mas é certo também que no Brasil, efetivamente, a questão da decodificação das expressões da arte, no período, passará necessariamente pelo confronto entre uma arte engajada, nacionalista e defensora da “pureza” da cultura nacional “contra as forças dissolventes do mercado e da cultura

---

<sup>80</sup> BORGES, Márcio. **Os sonhos não envelhecem**. Histórias do clube da esquina. São Paulo: Geração Editorial, 1996. P. 22

<sup>81</sup> ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **Um engenho anti-moderno** – a invenção do nordeste e outras artes. Tese de Doutorado. Unicamp, 1994. P. 357

<sup>82</sup> Idem. *Ibidem*. Idem.

de massas” – que chega inclusive a levar este engajamento ao extremo de uma passeata contra as guitarras –, e uma arte cujo argumento será justamente a deglutição e superação da ilha exótica e tropical representada pela “nação brasileira”<sup>83</sup>.

O mundo interligado por canais de TV, os quais com o benefício da comunicação via satélite encurtavam as distâncias e minimizavam as diferenças, pôde ser alcançado universalmente, em 1961, pelo mal-estar que causou a construção do muro de Berlim, ou, um ano depois, pelo temor de uma guerra de mútua destruição entre Leste e Oeste, em 1962, quando os americanos tomaram conhecimento da existência, em Cuba, de bases secretas para o lançamento de mísseis nucleares. Estes acontecimentos iam fazendo com que os temas, os conceitos, as percepções, enfim, fossem se modificando em ritmo acelerado na década de sessenta. O período, então, foi atravessado por grandes contradições. Foram anos de avanços técnicos e tecnológicos, mas, ao mesmo tempo, da descoberta de que todos estes signos implicavam uma mudança nos ritmos das vidas das pessoas. Foram anos, enfim, nos quais se iria perceber que as transformações decorrentes de mudanças tecnológicas tinham repercussão no campo das percepções, isto é, no modo como as pessoas subjetivavam estes avanços técnicos. Assim, aos avanços técnicos correspondeu uma atualização no campo das percepções – artísticas ou não – à realidade que resultou dos estados de espírito que foram condicionados

---

<sup>83</sup> Para uma discussão da relação entre arte e nação nos anos sessenta, VER: CONTIER, Arnaldo D. *O nacional e o popular na canção de protesto* (anos 60). In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, ANPUH/Humanitas Publicações, vol.18, nº 35, 1998. P. 13-52; NAPOLITANO, Marcos. e VILAÇA, Mariana M. *Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate*. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, ANPUH/Humanitas Publicações, vol.18, nº 35, 1998. P. 53-75;

pela invenção do vídeo cassete, pela chegada do homem à lua, pelo desenvolvimento do *chip* de computador e por tantas outras super realidades do período.

De maneira geral, portanto, podemos dizer que os discursos que circulavam nos anos sessenta – em larga medida decorrentes e conectados com as maravilhas tecnológicas da época – testemunhavam um crescente processo de fragmentação das paisagens culturais, particularmente das noções tradicionais de gênero, de sexualidade, de etnia, de classe, etc. Por consequência, as sólidas localizações sociais existentes até o final dos anos cinquenta estavam também abaladas. Novas posições de sujeito estavam se constituindo e esta imbricação entre o velho e o novo tendia a se dar num cenário de conflito. As pessoas que viveram aqueles anos tiveram que conviver com grandes abalos em suas convicções, uma vez que o período marcou um descentramento dos indivíduos de seus lugares no mundo social. Entre os resultados históricos disso, no Brasil, estão os mitos e signos que constituem, em nosso imaginário, a identidade do período. De certa maneira esta identidade está bem construída na mini-série “Anos Rebeldes”, da TV Globo: a circulação das falas constrói uma fantasia de que aquele foi um momento em que todos tinham um projeto político, estivessem ou não, deliberadamente, militando no âmbito da política. Disto resulta que a década de sessenta é vista como um corte no fluxo da história nacional. Um corte que se mantém suspenso e paralisado, como um instante mágico, que nega o passado e não é continuado no futuro: as gerações que sucederam os anos sessenta já não teriam mais interesse em política, e, do mesmo modo, já não pintaria nenhum artista de destaque como o foram “os baianos”. E a saudade que sentiríamos agora decorreria do fato de que, hoje, “Os artistas são

descartáveis: aparece uma Daniela Mercury e some. É uma coisa muito mais circunstancial do que genial, digamos”.<sup>84</sup>

Talvez, então, a nossa salvação possa estar na desnaturalização dos objetos produzidos nos anos sessenta, dos quais o “grupo baiano” e a “Tropicália” são os mais robustos – além de terem, entre si, uma relação de pertinência que os justifica. E este esforço de desnaturalização de objetos passaria, necessariamente, pela audição às falas – ditas ou não – do “mundo jovem” nos anos rebeldes, pois se as “maravilhas tecnológicas” escreveram boa parte da história do período, mais ou menos pela metade da década é o modo jovem de vestir, falar, consumir, enfim, viver, que toma a cena e começa a ser problematizado. A imprensa – o rádio, a televisão e os jornais – começa a tomar como pauta para a elaboração de reportagens o mundo jovem, um universo cuja visibilidade seria construída em torno do espalhafatoso e do exagerado. No período, os jovens tendiam a ser cercados, nomeados e pretensamente controlados. De maneira geral, o estilo ié-ié<sup>85</sup> é o centro das atenções e desperta mais susto e repulsa do que admiração. Nas vestimentas, especialmente, tal estilo ganha visibilidade e toma as ruas das cidades brasileiras: para os rapazes, camisas de xadrez madras, calças de cintura alta, cintos de couro rústico, mocassins ou sandálias de couro grosseiro, alguns *foulards* para o inverno, bonés de *beatle* e muito raramente gravata. Estas, quando compõem o vestuário, têm que ser berrantes e estampadas com exagero<sup>86</sup>. Os conjuntos femininos – os quais

---

<sup>84</sup> HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Cultura e Política*. In: **Extensão**. Belo Horizonte, v. 3, n. 2, p. 45-62, ago. 1993.

<sup>85</sup> Embora estas manifestações – cujo ícone no Brasil seria o cantor Roberto Carlos – tenham se popularizado como ié-ié-ié, nomeadas com um triplo “ié”, as primeiras notícias sobre estas manifestações fazem referência a um estilo ié-ié, nomeado com um duplo “ié”.

<sup>86</sup> Cf. Revista Fatos & Fotos. Nº 275, de 07 de maio de 1966. P. 71.

“lembram as roupas dos arqueiros medievais”<sup>87</sup> – são compostos por meias floridas e mini-saias – usadas com salto pequeno e grosso –, calças compridas, que, diferentemente das mini-saias, “se usa com sapatos de saltinho”, pantalonas que se fingem de saia e mini-vestidos. Nas cabeleiras, um desenho geométrico de mechas de duas cores<sup>88</sup>.

A descrição e nomeação das vestimentas jovens nos anos sessenta oferece, também, um interessante ponto para se perceber a tensão entre o velho e o novo no período. Um dos ingredientes deste confronto será justamente a questão da irrupção do corpo no cenário público. As mini-saias – provavelmente a peça síntese da roupa jovem de então – promoveriam uma erotização dos corpos que teria reflexos em diferentes âmbitos do social. Isto explicaria a reação de setores como a Igreja Católica, que fez afixar nas portas das igrejas advertências que colocavam as mini-saias e o céu como antípodas entre as quais era preciso optar<sup>89</sup>. O uso da mini-saia equivaleria – na época e do ponto de vista da igreja – a uma opção pelo inferno. Em oposição ao decoro das vestimentas comportadas dos anos anteriores, nos anos sessenta os jovens inscreverão em seus corpos a obscenidade, desdobrando-se em sujeito e objeto de um espetáculo que dispensava um palco convencional. Caetano Veloso e Jomard Muniz de Brito foram, entre os jovens sujeitos das manifestações culturais do período, aqueles que demonstraram com grande ênfase a percepção desta configuração. O primeiro fazendo com que seu corpo, “qual peça de escultura, no cotidiano e no palco, assumisse a contradição, se metamorfoseasse na contradição que

---

<sup>87</sup> Cf. Revista Fatos & Fotos. Nº 280, de 11 de junho de 1966. P. 56.

<sup>88</sup> Cf. Revista Fatos & Fotos. Nº 275, de 07 de maio de 1966. P. 70.

<sup>89</sup> Cf. Jornal do Comércio. Recife, 02 de junho de 1968. P. 07

era falada ou encenada pelos outros artistas, mas nunca vivida por eles”<sup>90</sup>, enquanto o segundo, elaborando um discurso poético sobre o corpo como instrumento de fala e de significação, esboçou uma das contradições centrais do período: justamente a oposição entre um *corpo-militante-partidário* e um *corpo-transbunde-libertário*. Jomard Muniz de Brito captou com desconcertante clareza a entrada, no Brasil, do corpo no cenário político, expressando em palavras as falas do corpo de Caetano Veloso:

Seu corpo é a quarta dimensão de seu canto. Desde que ele se senta numa simples cadeira tem início a anulação do espaço cênico tradicional. O corpo cantante está naquele estreito círculo porque primeiramente está em toda parte. (...) O jogo das pernas, os lances do sorriso são significantes/significados de um corpo cantante, que se libertou das cadeias, das amarras interiores. Um corpo que se quer corpo, que se sabe existindo, um corpo que se veste como se despe, um corpo que está na origem de si mesmo, um corpo gravitando em torno de sua própria fragilidade, um corpo tão frágil capaz de sacudir as prateleiras secretas de cada um. O corpo se superteatraliza como transbundante – imitação ou não de Carmem Miranda, isso é incrivelmente secundário. O fundamental é o corpo como realimentação de si próprio, auto-consumindo-se, auto-superando-se em suas múltiplas energias. (...) O corpo escrachado: instância primeira e última de Tropicalismo. O corpo em danação. (...) Faz a metamorfose de si próprio para melhor metamorfosear a cotidianidade do cotidiano. (...) A metalinguagem de Caetano não é puramente cerebral – exercida como ofício de crítico – mas impuramente corporal, danadamente carnal em sua levitação

---

<sup>90</sup> FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria alegria**. 3 ed. São Paulo, Ateliê editorial, 2000. P. 35.

cotidiana. É o corpo todo que se joga, escrevendo-se na linguagem crítica do cotidiano<sup>91</sup>.

Estes discursos são uma demonstração de que para as vanguardas artísticas dos anos sessenta arte e existência deveriam se sobrepor, promovendo uma politização do cotidiano e rompendo com as conexões binárias que pensariam o homem estético e o homem político como instâncias impossíveis em um mesmo palco. Desapontados com a institucionalização e burocratização das múltiplas instâncias políticas e até mesmo de setores da esquerda, e ao mesmo tempo sentindo necessidade de romper com o modo tradicional de definir e fazer política, alguns setores jovens passaram, no período, a contestar e a recusar a racionalidade das formas dominantes de pensamento. E nesta recusa contra a cultura dominante os jovens se esforçariam, especialmente, para estender e tensionar os limites da linguagem, impondo novos conceitos e significados e, inclusive, utilizando os próprios corpos como instrumento desta nova linguagem. E quando me refiro à inserção do corpo na arena política estou pensando não apenas na cultura do desbunde – embora esta lembrança também me ocorra –, mas numa profunda redefinição sensorial que alguns setores da arte irão propor no período. Lygia Clark, a artista plástica que na década de sessenta confundiria os padrões convencionais de consumo de obra de arte, é um bom exemplo desta configuração. Em 1964, com a fase *Caminhando* (walking) de sua obra, ela proporia uma linguagem que fosse capaz de expor a subjetividade ao além do humano no homem:

---

<sup>91</sup> BRITO, Jomard Muniz de. **Escrevivendo**. Recife: Edição do autor, 1973. p. 19-21.

Através do “caminhando” perco a autoria, incorporo o ato como conceito de existência. Me dissolvo no coletivo, perco minha imagem, meu pai e todos passam a ser o mesmo para mim. [...] escrevo textos negando o nome como identidade pessoal das pessoas. Tomo consciência que o “caminhando” é a primeira passagem do meu eu para o mundo [...]. Tomo também consciência da crise geral da expressão na literatura, dos gêneros que caem, do teatro. Perplexa sinto a multidão nos metrô na cadência dos passos somados, no cruzamento de corpos que quase se tocam mas que se afastam, cada um tomando rumos secretos de existência privada. Falo e ninguém entende. Não consigo comunicar essa mudança de conceito que para mim era tão profunda e radical dividindo a arte entre “o que já era” e o que poderia ser. Sinto profundamente a queda de valores de palavras que deixaram de ter significado como o “gênio” e a “obra”, o individualismo. [...] Perdi minha identidade, estou diluída no coletivo. Eu sou o outro. [...] Me sinto sem categoria, onde meu lugar no mundo? [...] O silêncio, a interação no coletivo, a recomposição do meu eu, a procura de um profundo sentido de vida no grande sentido social, o meu lugar no mundo. A consciência de que o entregar-se no fazer amor não existe mas sim uma apropriação do pênis como parte integrante do meu corpo o me sentir através do outro como se copulasse comigo própria. O outro passa a ser eu, o inverso do conceito expresso e vivido por tanto tempo como eu sendo o outro<sup>92</sup>.

O corpo, *ritornelo* constante na elaboração discursiva de Lygia Clark, não é o corpo orgânico ou o invólucro de uma subjetividade imaginária, a qual constituiria o “eu” como uma unidade. Antes, pelo contrário, o corpo a que ela se

---

<sup>92</sup> CLARK, Lygia. Da supressão do objeto (anotações). In: **Navilouca** – Almanaque dos aqualoucos. Primeira edição única. [sem local]. [sem data]. P. 83-4.

refere e que insiste em insinuar-se no cenário composto por seu discurso é a resultante da diluição e aglutinação de outros corpos. Trata-se de um corpo desorganizado e emaranhado em diferentes fluxos. Este corpo sem órgãos<sup>93</sup> é também uma das marcas dos anos sessenta, quando jovens sujeitos elaborarão uma linguagem que se proporá nova não apenas em termos de ser “diferente”, mas no sentido de subverter as relações da palavra com as imagens e os objetos. É no interior da linguagem que as vanguardas sessentistas se movimentarão, promovendo um terrorismo do signo, uma subversão do símbolo e da sintaxe e uma guerrilha semântica como aspectos de uma revolução semiológica que pretendia reconstruir a linguagem e reposicionar a criatividade<sup>94</sup>.

Os anos sessenta, então, assistirão ao surgimento de um novo modo de vida – subterrâneo ou *underground*, como se dizia no período – cujo centro será a filosofia do *drop out*. Cair fora é a palavra de ordem de vastos setores da juventude nos anos sessenta: escapar das identidades, andando na contramão do progresso e fazendo um retorno à natureza. Um retorno que se fazia não exatamente no sentido de sair das cidades, mas, antes, no sentido de redefinir a *pólis* e, portanto, aquilo que é próprio dela – a política.

O movimento *hippie* seria, no período, a maior expressão desta filosofia do *drop out*. Não exatamente pelo que foi efetivamente em termos de movimento, mas pelos seus estilhaços, isto é, pelo que representou em termos de referência cultural no período para vastos setores do mundo jovem. O *flower power* não

---

<sup>93</sup> Este conceito, bem como esta temática, estarão melhor explicitados no terceiro capítulo deste trabalho.

<sup>94</sup> Cf. CASTRO, E. M. de Melo e. **A Revolução da Linguagem** e a linguagem da revolução. In: Revista Vozes. Rio de Janeiro, ano 68, nº 06, agosto de 1974. P. 24.

apareceu a este mundo jovem apenas como uma lírica denúncia ao crescente armamento do planeta. “Paz e amor” ou o “poder da flor” passaram a ser referência de desconstrução das “verdades eternas” que a humanidade construía ao longo dos séculos.

Destas expressões inglesas que identificam os movimentos de contestação dos anos sessenta – *Drop out, flower power, on the road*, além de algumas outras, a última foi a que chegou com mais força ao Brasil, tornando-se popular graças à carismática figura do romancista Jack Kerouac. O seu romance, *on the road*, tornou-se a bíblia da *beat generation*, que deu a partida no movimento contracultural. Um viajante, com mochila surrada às costas, disputando baganas de cigarro com apressadas passadas de transeuntes neuróticos em estações de metrô das grandes cidades americanas, como Los Angeles e Nova York, dava os contornos de um dos padrões da subjetividade jovem no período: a contestação e o desbunde como gestos com os quais se pretendia gritar *nós pegamos o mundo assim, pronto, e não gostando dele queremos ressignificá-lo!* Foi grande o impacto sobre os jovens da tradução e publicação de *on the road* no Brasil. O depoimento a seguir dá um testemunho disso:

Quando Luiz me entregou os originais de *On the road*, recém saído do forno dos tradutores, senti uma vontade de estuprar o texto de todos os ângulos. Com todos os sentidos, em todos os sentidos. Agradei o presente de Natal e devorei suas centenas de páginas como se fossem poucas laudas. Como se jamais tivesse existido marcação de tempo ou limitação de espaço. É assim que esse livro deve ser lido. Não é sem mais que os *beats* estão chegando, invadindo, cegando e invalidando velhos padrões. O que Jack saca

nos seus anos quarenta, aflora como um rojão, por aqui, por agora. A genialidade não está no incompreensível. Jack transforma em mágicas palavras mundanas. Ou as deixa mundanas sem perder a magia. O que nossos modernistas, ou gênios da literatura moderna, como Joyce, nos encheram de pulgas (e outros insetos) a parte de trás das orelhas, Kerouac e os *beats* tiraram-nas e as embriagaram de cerveja e uísque. E obrigaram-nas a confessar<sup>95</sup>.

É possível dizer então que a juventude dos anos sessenta viveu de diferentes maneiras o sonho do engajamento, num momento em que qualquer questão, em qualquer lugar do planeta, ganhava interesse internacional. Para alguns, tratava-se de colocar em xeque antigos valores, promovendo uma rebelião dos costumes, enquanto para outros era preciso, através dos canais formais da política, influenciar uma refundação institucional deste mundo novo. Essa diferença de posição explicaria os conflitos entre os setores nacionalistas ligados aos CPCs da UNE, e as vanguardas artísticas cuja dispersão foi historicamente unificada sob o conceito de tropicalismo. Em qualquer dos casos vai se dar um confronto entre aquilo que se propõe como novo e as configurações tradicionais.

A guerra – a qual ocorre quando nos fechamos em nosso próprio discurso – não foi rápida, nem fácil. Uma matéria representacional jovem foi projetando numa abstração – eles – o inimigo da juventude. “*Eles* venceram, e o sinal está fechado pra nós, que somos jovens”<sup>96</sup>, cantaria Belchior anos depois. De fato, o sinal foi crescentemente sendo fechado. As mortes de Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison e Brian Jones foram exploradas à exaustão como “uma condenação em

---

<sup>95</sup> ROUBICEK, Rafa. *On the road*. In: Revista Primeiro Toque. Nº 8, janeiro/março de 1984. P. 12.

<sup>96</sup> BELCHIOR. *Como nossos pais*. In: *Alucinação*. Polygram, 1976.

bloco de todo o movimento da juventude nos anos sessenta, mercê do fantasma multicolor das drogas”<sup>97</sup>. A proibição mais geral era contra o projeto jovem de “fundir a cuca”, a qual, enquanto para *elas* – a imprensa, os pais, censores de um modo geral – era uma referência ao psicodelismo, para *nós* – os jovens de então – não era apenas uma gíria vazia, carregando, pelo menos para alguns, um profundo significado de mudança, de mutação mental. Poucos dias antes de morrer, comentando a expressão “fundir a cuca”, Jimi Hendrix disse o seguinte: *A expressão fundir a cuca de alguém é válida. As pessoas gostam que você funda a cuca delas. Eu quero fundar uma banda grande e criar um novo tipo de música. Agora nós vamos fundir a cuca das pessoas mas, enquanto ela se funde, nós vamos construir algo para preencher o vazio.*<sup>98</sup>

A questão das drogas, inclusive no âmbito acadêmico, foi também uma marca dos anos sessenta. Os experimentos com drogas psicodélicas, até então “reservadas a uma elite psicodélica fechada, que advertia os novos integrantes quanto aos perigos de se revelar ‘o conhecimento secreto’ aos ‘não-iniciados’”<sup>99</sup>, justificariam no período um curioso esforço para ‘democratizar’ o acesso a tais drogas. Esforço que passaria pela organização do “Departamento de Experimentos Visionários” de Harvard, criado por Timothy Leary no início da década de sessenta, trazendo para o coração do mundo acadêmico nos Estados Unidos um tema que já ocupava outros segmentos do Estado Americano, como a CIA. Esforçando-se para compreender e conhecer o cérebro humano – condição indispensável para o domínio

---

<sup>97</sup> VELOSO, Caetano. **Caetano Veloso** (Literatura Comentada)/ seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico por Paulo Franchetti e Alcyr Pécora. – 2ª ed – São Paulo: Nova Cultural, 1988. P. 42.

<sup>98</sup> VELOSO, Caetano. **Caetano Veloso**. Op. Cit. P. 44-5

<sup>99</sup> BURROUGHS, William S. *Apresentação*. In: LEARY, Timothy. **Flashbacks**. Surfando no caos. São Paulo: BECA, 1999. P. 10.

da raça humana –, os militares e os Serviços de Inteligência desenvolveram intensas pesquisas sobre drogas, as quais explicariam a rápida popularização do consumo de drogas no País. Consta que

A Agência Central de Inteligência dos Estados Unidos já estava envolvida no estudo dessas substâncias químicas antes de Timothy, ou pelo menos ao mesmo tempo que ele, pois sem o suporte secreto e penetrante de suas pesquisas com drogas psicodélicas durante as décadas de 50 e 60, o terreno não estaria, nem de longe, tão preparado e fértil para a introdução generalizada de tais drogas na sociedade dos anos 60. Mas a CIA buscava uma “droga da verdade” ou, no mínimo, um agente químico imobilizador para a guerra (...). Dr. Leary e suas legiões de jovens viajantes de ácido brotavam em abundância da caixa de pandora da CIA e, seguindo a grande tradição norte-americana, o “conhecimento secreto” foi rapidamente disseminado, inevitavelmente distorcido e tornado nocivo algumas vezes, mas influente a ponto de, nos dias de hoje, a avaliação do seu impacto dificilmente poder ser taxada de excessiva<sup>100</sup>.

De certa forma, a rebeldia e a contestação como marcas do período resultaram, também, da crescente percepção de que não era mais possível pensar a mudança como algo que seria feito por alguém que estivesse fora do sistema. Para vastos setores da juventude, naquele período, a política não deveria ser pensada apenas como negação. Ela teria que ser, principalmente, um espaço de afirmação de outras referências não apenas de governo, mas de convivência social. Por um lado, portanto, os anos sessenta vêm emergir a filosofia do *drop out*, cuja maior expressão

---

<sup>100</sup> BURROUGHS, William S. Op. Cit. P. 14.

será o movimento *hippie*. Mas ao mesmo tempo, por outro lado, vastos setores jovens se propõem, nas mais diferentes regiões do planeta, a participar *drop in* da política mundial

O ano de 1968 é um marco emblemático, no Brasil, do ponto de vista desta nova percepção da política, quando produziu-se um choque inédito na história nacional: pela primeira vez, “os jovens saiam às ruas com bandeiras cosidas com reivindicações próprias”<sup>101</sup>. Ao contrário do engajamento anterior por questões conectadas aos interesses do chamado nacional-desenvolvimentismo, como a nacionalização do petróleo, a exigência agora era por mais vagas nas universidades. Os estudantes “batiam pé quanto à liberdade de se portar o cabelo no comprimento que melhor lhes parecesse e ridicularizava-se a carolice que separava moças e rapazes nas salas de aula”<sup>102</sup>.

O sentimento de estar dentro, isto é, de fazer uma política afirmativa, acabou gerando uma configuração histórica que assistiu multidões se tornarem simultaneamente explosivas. Sem fazer referência às *barricadas francesas*, cujas narrativas acabaram gerando a idéia de uma *Internacional Estudantil*<sup>103</sup>, é possível mostrar como o final dos anos sessenta assistiu à explosão de um mundo jovem que, promovendo uniões impensáveis ou dissensões inexplicáveis, propôs uma nova dicção para a política, em diferentes países e com intensidades também diferentes. No Brasil, os jovens que enfrentaram cassetetes, bombas de gás lacrimogêneo e outros instrumentos de repressão policial, protestavam contra um governo militar que, entre

---

<sup>101</sup> **1968**: o tempo em que a imaginação quis tomar o poder. In: Revista ISTOÉ, 18 de maio de 1988. P. 43.

<sup>102</sup> **1968**: o tempo em que a imaginação quis tomar o poder. In: Revista ISTOÉ, 18 de maio de 1988. P. 43.

<sup>103</sup> Para uma versão do movimento estudantil francês como uma *Internacional Estudantil* ver: MATOS, Olgária C. F. **As barricadas do desejo**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

1967 e 1968, fechou cerca de 450 sindicatos, ditou quase quatro mil atos punitivos, cassou mais de duzentos congressistas e expulsou das universidades – demitindo ou aposentando compulsoriamente – milhares de intelectuais.

Em face destas manifestações juvenis do final da década, o professor John Seeley, do Centro para o Estudo das Instituições Democráticas da Universidade da Califórnia, em Santa Barbara, chegou a parafrasear o Manifesto Comunista de Marx, reconhecendo naquelas manifestações "um espectro que ronda a América" e que, segundo ele, seria "tanto mais temível quanto, ao contrário daquele que assomava sobre a Europa, não tem nome, nem forma, nem unidade visível"<sup>104</sup>. A dificuldade de identificar o movimento estudantil face à política tradicional, isto é, enquadrá-lo em um tipo fixo, motivo do espanto de Seeley, seria aquilo que faria com que, no Brasil, parte da sociedade civil brasileira, sem organizações próprias que lhe representassem, lançasse mão do movimento estudantil como "o único amplificador que ainda tinha baterias carregadas"<sup>105</sup>.

O Movimento Estudantil, portanto, é também um bom instrumento para se perceber os anos sessenta como um momento em que a diferença tenta irromper e as formas dominantes de pensamento tentam cerceá-la, cercá-la. No interior do próprio movimento eram comuns dissensões que denunciavam não apenas opções políticas, mas visões antagônicas de mundo. A "batalha da rua Maria Antonia", em 1968, é um exemplo. Em agosto daquele ano, entrincheirados em lados opostos da rua, que fica no centro de São Paulo, alunos da Universidade Mackenzie e da

---

<sup>104</sup> Cf. Revista Veja. 06 de maio de 1998. P. 32.

<sup>105</sup> Cf. Idem. Ibidem.

Faculdade de Filosofia da USP se enfrentaram em uma verdadeira guerra, que deixou um morto – José Guimarães, um jovem secundarista de vinte anos –, muitos feridos e grande destruição:

Paus e pedras, bombas molotov, rojões, vidros cheios de ácido sulfúrico que ao estourar queimavam a pele e a carne. Tiros de revólver e muitos palavrões voaram durante quatro horas pelos poucos metros que separam as calçadas da Universidade Mackenzie e da Faculdade de São Paulo. A briga entre as duas escolas começou porque alunos do Mackenzie atiraram ovos em estudantes que cobravam pedágio na rua Maria Antonia a fim de recolher dinheiro para o congresso da ex-Une e outros movimentos antigovernistas. Formaram-se grupos dos dois lados: no Mackenzie, o Comando de Caça aos Comunistas (CCC), a Frente Anti-Comunista (FAC) e Movimento Anti-Comunista (MAC); na Faculdade de Filosofia da USP, estudantes ligados à ex-UEE, União Estadual de Estudantes, e à extinta União Nacional do Estudantes<sup>106</sup>.

Dissenções como estas se explicam pelo fato de a década de sessenta oferecer o benefício da dúvida, isto é, viver aqueles anos representou sair de um mundo onde tudo está explicado e entrar em uma configuração histórica em que tudo é problematizado. No Brasil, os movimentos de estudantes foram colocados no centro desta problematização. Ao final de 1968, uma aluna de química orgânica da Universidade de Brasília definiu a relação entre os estudantes e a polícia nos seguintes termos: “Estudante e polícia são como duas moléculas diferentes colocadas uma diante da outra. Elas se atraem, provocam o encontro de energias contrárias e

---

<sup>106</sup> **Destruição e morte: por quê?** In: Revista Veja, nº 5, 09 de outubro de 1968. P. 28.

geram o atrito. Se elas fossem iguais, o resultado seria a estabilidade”<sup>107</sup>. Outro estudante, durante evento que aclamou Paulo Speller, sobrinho do ex-presidente Humberto Castelo Branco, líder do movimento estudantil em Brasília, substituindo Honestino Guimarães, explicou os levantes estudantis em todo o mundo como resultado do “não atendimento de pequenas reivindicações dos jovens por parte dos adultos fixados na defesa de conceitos superados”<sup>108</sup>.

E os próprios estudantes, a partir do final da década, serão desafiados a superar conceitos, entre eles o próprio conceito de *movimento estudantil*. Durante cinco anos, entre o golpe militar e os incidentes no restaurante Calabouço, no centro do Rio de Janeiro, que resultaram na morte do estudante Edson Luis, em 1968, os estudantes mantiveram-se silenciosos em relação ao Regime Militar. Antes, durante a década de cinquenta, as manifestações estudantis, como aquelas articuladas com a campanha “o petróleo é nosso”, eram nomeadas, pela imprensa e pelos demais instrumentos de formação de opinião, como “desfiles”. Os acontecimentos no restaurante Calabouço deram início a uma nova fase do movimento estudantil, que passaria a ser nomeado de outra maneira: os atos estudantis deixariam de ser *desfiles*, com toda a sugestão cívica que a denominação carrega, e passariam a ser significados como *guerrilha urbana*, termos mais apropriados aos interesses cerceadores das autoridades. As versões da imprensa que, ao final da década, noticiavam os acontecimentos, já incorporavam esta nova nomenclatura:

---

<sup>107</sup> Revista Veja. Nº 01, 09 de setembro de 1968. P. 22

<sup>108</sup> Revista Veja. Nº 01, 09 de setembro de 1968. P. 22

Um tiro no peito e Edson Luís de Lima Souto, estudante de dezoito anos, cai morto durante os incidentes no restaurante do Calabouço, envolvendo seus colegas e soldados da Polícia Militar. Quase ao mesmo tempo, no escritório bem perto do restaurante, uma bala perdida atinge a bôca<sup>109</sup> de Telmo Matos Henriques, de 39 anos, casado. Gravemente ferido, êle tomba sôbre sua mesa de trabalho diante do olhar espantado de seus colegas. A noite do dia 28 de março começa a chegar na Guanabara, quando o corpo sem vida de Edson Luís é carregado pelas ruas, enquanto Telmo é levado para o hospital. Era o comêço de uma nova fase de manifestações estudantis atingindo várias cidades do País. Uma fase nervosa quebrando o silêncio de quase cinco anos. Nêles, foram esquecidos os gritos de "o petróleo é nosso" dos estudantes de outros tempos, em que as passeatas eram chamadas, pelos jornais, de "desfiles". Para as de agora, as autoridades às vêzes usam outro nome: "guerrilha urbana". De um tempo de protesto romântico, o movimento estudantil passou para uma época de violência, contida — no clima de tensão que antecede as passeatas — ou desencadeada nas lutas a pau e pedra contra o gás lacrimogênio, o cassetete e o tiro<sup>110</sup>.

Para as autoridades, no período, as manifestações de estudantes faziam parte, na verdade, de “um movimento insurrecional subversivo controlado pelos elementos do extinto Partido Comunista”<sup>111</sup>. Era comum, inclusive, os militares cooptarem entre os estudantes algum que discordasse da orientação das lideranças estudantis para publicar com destaque versões desabonadoras sobre as organizações

---

<sup>109</sup> Várias palavras, neste e em outros textos escritos na década de sessenta e transcritos neste trabalho, aparecerão grafadas com uma acentuação estranha às regras da gramática normativa de hoje. No período, eram outras as regras de escrita no Brasil. A manutenção do formato original funcionará, segundo penso, como mais um instrumento que oferecerá aos leitores a oportunidade de conhecer a época.

<sup>110</sup> Revista Veja. nº 01, 09 de setembro de 1968. P. 22.

<sup>111</sup> Revista Veja. nº 01, 09 de setembro de 1968. P. 23.

dos estudantes. O piauiense Getúlio Pereira da Silva, que chegou ao Rio de Janeiro em 1953 para fazer o vestibular de engenharia, foi um destes estudantes cuja fala interessava aos aparelhos policiais. Alguns meses antes dos confrontos no calabouço, os jornais do país publicavam as opiniões de Getúlio, segundo as quais

O calabouço é uma fábrica de terrorismo. Um perigoso antro de subversão, de extorsão, de guerras psicológicas e de influências marxistas nas grandes decisões estudantis. A melhor contribuição do governo para os estudantes é destruir na raiz este antro subversivo<sup>112</sup>.

Estes confrontos entre os policiais e os estudantes foram sempre desiguais e resultaram, na maioria das vezes, em jovens civis mortos. No início dos anos oitenta uma importante liderança estudantil – tendo inclusive sido eleito presidente da UNE no histórico Congresso de Ibiúna – dava o seguinte depoimento sobre as estratégias da resistência dos estudantes:

É verdade que colecionamos derrotas pesadas, mas, em fase de contra-revolução, ser derrotado é sinal de que se está vivo, lutando e do lado certo – com o povo. Nossos erros nos expuseram muito e pagamos um preço alto, sobretudo pelos que caíram no caminho. A grande derrota, o grande drama foi social, foi a derrota de uma classe e não a da vanguarda – por dramática que esta fosse para nós que a vivemos<sup>113</sup>.

---

<sup>112</sup> Cf. Jornal do Comércio. Recife, 02 de junho de 1968. P. 13.

<sup>113</sup> Jean-Marc, líder estudantil, em entrevista a Heloisa Buarque de Holanda. In: HOLANDA, Heloisa B. de **Cultura e participação nos anos sessenta**. São Paulo: Brasiliense, 1982. P. 84.

Em seu início, a eclosão das revoltas estudantis no Brasil despertaria contraditórios sentimentos na opinião pública e deixaria atônitos os aparelhos policiais, em razão da novidade que tais movimentos representavam na política brasileira. Do ponto de vista dos ditos aparelhos policiais nunca houve unanimidade quanto ao uso da força, embora esta tenha sido a tática mais constante especialmente no Rio de Janeiro. Jorge Sampaio, assessor de Relações Públicas da Secretaria de Segurança do então estado da Guanabara, testemunhava, em 1968:

Este tipo de movimento de rua é um fato relativamente novo que exige uma série de adaptações técnicas, materiais e psicológicas. Por isso, não se pode deixar de levar em conta as condições emocionais do policial sem equipamento de proteção e instrumentos de controle adequados contra uma hostilidade que, frequentemente, parece ser de toda a população da cidade<sup>114</sup>.

De fato, como resultado de uma química que vinha de mais tempo mas que teria sua configuração mais visível ali, nos anos sessenta, nos mais diferentes países do mundo, puxada pelos movimentos juvenis e embalada por palavras de ordem como “é proibido proibir”, a opinião pública sairia às ruas para contestar políticas governamentais com uma determinação singular. E esta singularidade não estaria na intensidade ou violência dessas manifestações, mas na sua dicção: às margens da esfera da política formal, estas contestações trariam para a arena dos debates políticos temas que escapavam ao âmbito das políticas governamentais e diziam respeito a questões culturais, do que é exemplo a mítica rebelião de Stonewall

---

<sup>114</sup> Revista Veja. Nº 01, 09 de setembro de 1968. P. 22.

Inn, quando, em junho de 1969, homens e mulheres, homossexuais ou não, enfrentaram policiais que pretendiam interditar o bar Stonewall Inn, em Nova Iorque, um ponto de encontro gay. Nascia aí o *gay pride day*, marcando o início do movimento homossexual organizado.

Divididos em diferentes nomenclaturas como gays, queer street kids, drag queens, etc., os homossexuais e seus anseios estiveram, até o final dos anos sessenta – à exceção de gestos isolados e de pouco resultado –, à margem das questões políticas e submetidos a esconder sua condição homossexual. Tudo começou a mudar na madrugada dos dias 27 e 28 de junho de 1969, quando

quatro homens e duas mulheres da polícia tática de Nova York invocaram uma batida no Stonewall Inn na Rua Christopher, 55. Depois de deixarem o bar, vários freqüentadores resolveram esperar do lado de fora enquanto a polícia despachava os "suspeitos de sempre" nos camburões.. (...) O fato relevante em Stonewall, e que até hoje ainda inspira muito, foi que talvez pela primeira vez Lésbicas e Gays como um grupo conseguiram ver além do batom e das plataformas, além da cor da pele e reconheceram a opressão que ameaçava a todos<sup>115</sup>.

A importância de Stonewall Inn como signo dos anos sessenta não está no fato de ter reunido a comunidade gay americana e dado início ao “orgulho gay”, expressão do movimento homossexual organizado que só vai chegar ao Brasil, efetivamente, em fins dos anos setenta, com a fundação do jornal “Lampião”. A

---

<sup>115</sup> Grupo arco-íris - [http://www.arco-iris.org.br/paradario/c\\_stonewall.htm](http://www.arco-iris.org.br/paradario/c_stonewall.htm)

importância da rebelião de Stonewall está no fato de que ela demonstra como as paisagens culturais estavam se alterando naquele período. As questões de gênero, particularmente, abalaram e redefiniram as identidades culturais no mundo todo. Em Stonewall explodiu esta configuração:

O maior de todos os mitos relacionado com o levante de Stonewall é o de que foi um acontecimento Gay/Lésbico. É mais provável que aqueles que começaram jogando moedinhas e depois garrafas de cerveja sobre a polícia naquela noite nem fossem homossexuais. A única prisão publicamente relatada foi de cantor heterossexual que apareceu na rua e se juntou ao corpo-a-corpo depois de sair do trabalho. As ruas do Greenwich Village abrigavam muitos grupos jovens cuja política era definida pelo nascente movimento contra a guerra, ideologias de esquerda e os sucessos do feminismo e movimentos de direitos civis dos negros. Como seus irmãos e irmãs Gays/Lésbicas, eles estavam preparados para reconhecer a opressão e assim responder a ela<sup>116</sup>.

Na configuração histórica dos anos sessenta é possível apontar, ainda, o conflito entre diferentes segmentos jovens. No âmbito da arte, o período está repleto de conflitos que ajudam a reconstruir as condições de existência naquele momento. Destes conflitos, o mais significativo – mas não o único – deu-se entre as experiências tropicalistas e os segmentos ligados aos Centros de Cultura Popular da União Nacional dos Estudantes. Estes últimos tendiam a projetar, nas manifestações culturais não engajadas – como, do seu ponto de vista, eram as manifestações tropicalistas – a dimensão do “vazio” e do “alienado”, enquanto, na verdade, estava

---

<sup>116</sup> Grupo arco-íris. [http://www.arco-iris.org.br/paradario/c\\_stonewall.htm](http://www.arco-iris.org.br/paradario/c_stonewall.htm).

surgindo uma geração para quem o “vazio” e a “alienação” não eram referência, uma vez que a conquista do Estado e a realização da revolução nunca estiveram em seus planos<sup>117</sup>. O teatrólogo Augusto Boal sintetiza o combate mais estridente às vanguardas tropicalistas e uma breve visita às suas opiniões oferece uma boa oportunidade de compreender os parâmetros que balizavam as opiniões dos grupos engajados e articulados em torno do nacional-popular. Para ele o tropicalismo era *neo-romântico, homeopático, inarticulado, tímido e gentil e importado*, opiniões que se justificavam pelo fato de os tropicalistas, de seu ponto de vista, atacarem as aparências e não a essência da sociedade, agredindo o predicado e não o sujeito. Boal criticava nos tropicalistas especialmente a sua incapacidade de perceber que as “aparências são efêmeras e transitórias”, o que lhes levava, segundo a sua avaliação, a apenas xingar a cor do camaleão, sem incomodar ao próprio camaleão<sup>118</sup>.

Outro grupo de adversários das manifestações tropicalistas – entendidas naquele sentido mais amplo, que transcende o grupo núcleo – mostraram-se atônitos e visivelmente reacionários nas primeiras manifestações públicas contra as vanguardas artísticas. Estes, na falta de um argumento convincente para opor-se àquelas vanguardas, procuraram angariar apoio da opinião pública apelando para questões de gênero, com um discurso que procurava vincular tropicalismo e homossexualismo. Ao comentar o lançamento de um manifesto tropicalista na Galeria Varanda em Olinda, em meados de 1968, um articulista da jornal “A Defesa” pronunciou-se do seguinte modo:

---

<sup>117</sup> Cf. PAIANO, Enor. **Tropicalismo**. Bananas ao vento no coração do Brasil. 1996.

<sup>118</sup> Cf. BOAL, Augusto. Que pensa você da Arte de Esquerda? Catálogo da I Feira Paulista de Opinião, realização do Teatro Arena de São Paulo, 1968 (Ver anexos).

Tropicalismo, para os moderninhos, é essa coisa indefinível que espirrou pela aí (sic), como diz o stanislaw, com ares de movimento de vanguarda. Vale dizer: *pra frente*. Até um manifesto tropicalista já foi lançado na Galeria Varanda, em Olinda, no qual se apregoa “a loucura contra a burrice!” e “o sexo contra os dogmas!”. O movimento vai se esparramando pelos trópicos além. De vento em popa. Em maré enchente. Nem mesmo faltou o incondicional apoio do enxuto Joana Tropicália, que anteriormente se chamava Zefa Quebra Galho, mas trocou de apelido a conselho das coleguinhas, todas fãzocas de Caetano Veloso, autor de “tropicália”. Isso, aliás, dá que pensar: haverá, por ventura, alguma relação de causa e efeito entre uma coisa e outra, isto é, entre homossexualismo e tropicalismo? A rima, pelo menos, vem a calhar... A moçada do tropicalismo é da paz e do amor. Como o Maharishi Mahesh Yogi, mentor espiritual dos *beatles*, seu símbolo é uma flor; e, como o touro ferdinando, cheirá-la é seu encantamento<sup>119</sup>.

Posições como essa refletem um momento histórico em que as opiniões pareciam migrar para pólos opostos, representados por racionalidades distintas. Quando os hippies começaram a alardear o amor livre, em seu rastro surgiu um fenômeno chamado "bi sexual chic", despertando nos gays a esperança na fundação de uma sociedade sexualmente igualitária e integrada onde todos fossem livres para amar e ser amados<sup>120</sup>. No entanto essa esperança, não raras vezes deliberadamente confundida com outras manifestações, como se depreende do fragmento transcrito acima, seria vista por subjetividades reacionárias como uma ameaça à ordem social,

---

<sup>119</sup> ALVES NETO, Aureliano. TROPICALISMO. Jornal **A Defesa**. Caruaru, edição de 23 de junho de 1968. Página 6.

<sup>120</sup> Cf. Grupo arco-íris. [http://www.arco-iris.org.br/paradario/c\\_stonewall.htm](http://www.arco-iris.org.br/paradario/c_stonewall.htm).

enquanto a esquerda tradicional e mesmo segmentos de artistas-intelectuais situariam sob o rótulo da alienação todos aquelas manifestações – artísticas ou não – que estivessem fora da lógica do nacional-popular.

Pode-se dizer que, se o modo tradicional de fazer política pressupunha uma exclusão do corpo do cenário político, isto é, se o corpo-militante-partidário é uma máquina que apenas nos limites da política – estudantil, de partido, etc. – se torna visível e dizível como, exclusivamente, um depositário da razão e da militância – ambas, como se depreende da fala de Augusto Boal, articuladas à fé na existência de um “real verdadeiro” sob a capa do “real aparente” –, o corpo-transbunde-libertário, requebrante, desbundado, é um contraponto a este corpo militante. Mais do que gesticular dentro do universo político instituído por mudanças que não afetem aquele universo, mas apenas as posições dos sujeitos em seu interior – e naquele momento acreditava-se que o mundo era experimentado coletivamente, pela *classe* –, este corpo transbunde se oferece como o depositário, em si, de uma nova possibilidade de relação não exatamente entre *nós* e *eles*, mas entre o *eu* e o *mundo*, o que implicava um politização do cotidiano que questionava as formas dominantes de pensamento em suas dimensões microscópicas. O texto a seguir, de autoria de Charles e intitulado *preso por*, é um bom exemplo desta cultura do desbunde:

Penetrar na festa  
Jogar pedra no monumento  
Arrotar no juramento  
Mijar na praça pública  
Cuspir no reitor  
Jogar dinheiro fora

Trepar com a filhinha do papai  
Brincar demais  
Dar bandeira  
Se olhar no espelho  
Tirar a calça na rua  
Matar o industrial  
Fumar maconha  
Roubar um queijo  
Ganhar um beijo  
Sacar o lance<sup>121</sup>

O combate entre estas formas distintas de racionalidades, mesmo fora do âmbito da arte, vai dar-se especialmente no campo da linguagem, o que resultará numa significativa inflação de nomes. Assim, as atitudes, os gestos, os gostos, nas cidades, no período, vão sendo nomeados e controlados: jovens que ficam nas calçadas conversando e namorando, à vista de todos, são “paqueras”, um grupo que precisa ser combatido “para o bem dos bons costumes”. Igualmente combatidas devem ser as “mariposas” – provavelmente um trocadilho com esposas – as prostitutas ou ‘mulheres de vida fácil’. Em meados da década eram comuns, em chamadas destacadas de primeira página, manchetes como a seguinte: “Polícia dorme no ponto e *paqueras* inquietam famílias”<sup>122</sup>. No corpo do texto, um apelo para que a polícia cumpra sua função garantindo a “boa ordem”, a qual dependeria, em parte, da exclusão dos “paqueras” do espaço público. Outra manchete do período, que demonstra a utilização da segregação como instrumento para forjar uma dimensão espacial no cenário urbano, dá conta de que “Mariposas invadem a praça”, isto é, sem

---

<sup>121</sup> CHARLES. *Preso por*. Apud PAIANO. Enor. Op. Cit. p. 54.

<sup>122</sup> A Defesa, Caruaru, edição de 03 de dezembro de 1967. P. 1

a efetiva repressão desejada pelos “coronéis-em-nós”, os quais não suportam ver esses “indivíduos despersonalizados, anônimos, intercambiáveis”<sup>123</sup> sendo parte deste cenário urbano, “mulheres de vida fácil acabariam criando *bas fonds* em pleno centro da cidade”<sup>124</sup>.

Este crescente senso de controle, no período, afetaria especialmente os desejos físicos, isto é, a preocupação central das diversas instâncias de produção discursiva seria em evitar que os limites morais para as relações amorosas se desestabilizassem num momento em que os acontecimentos – entre os quais se inscrevem métodos anticoncepcionais como a pílula –, propõem uma progressiva liberação dos corpos. Há um enorme esforço, neste particular, para criar regularidades, o que faz com que os espaços urbanos sejam todos repartidos em termos de lugares onde pode-se ou não fazer alguma coisa. “Mariposas” e “paqueras” são alvos constantes deste policiamento que procura controlar os corpos. E os próprios *paqueras*, sujeitos na paisagem urbana, esforçavam-se, por seu lado, para tornar públicas suas opiniões e seus pontos de vista, ainda que estes carregassem um tom de alerta e uma estratégia de fuga:

Atenção, marginália, lá no segundo andar da P-2 (praça Pedro II – [n. a.] ) a barra tá pesada. Se começar a namorar ali na frente da Polícia Militar, vai terminar lá dentro. Você tá aí na sua e eis que se não quando, aparece um guarda para acabar com a “falta de respeito”. Mas eu dou uma dica: pode ir se encostar na igreja

---

<sup>123</sup> Cf. ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989. P. 187.

<sup>124</sup> A Defesa, Caruaru, edição de 10 de dezembro de 1967 – P. 3.

São Benedito, que o preto não diz nada, não. Camaradagem,  
bichos<sup>125</sup>.

O fragmento transcrito acima é bastante interessante porque dá o contraponto às versões da polícia e da imprensa, ambas coligadas no desejo de marcar um lugar indesejável para os “paqueras”. No fragmento, a própria forma de construir a mensagem dá o tom dos que habitam o outro lado: são deliberadamente marginais e valem-se de seus corpos e de suas palavras para transgredir. Se a praça pública é espaço de controle e oferece riscos, a igreja é um lugar de sombra que oferece segurança. Mas, ainda assim, o missivista procura quebrar padrões convencionais de relacionamento, no caso em questão com o mundo dos santos. São Benedito, por exemplo, é apenas “um preto que não diz nada, não”. É um camarada.

Outras palavras, outras políticas, novos e diferentes laços entre o *eu* e o *mundo*. Crise talvez seja, então, a palavra que melhor traduz as condições de existência nos anos sessenta. Mas, observe-se, não em um sentido ocidental, onde aparece com uma enorme carga negativa. Crise como oportunidade de transformação, de redefinição de rumos, como a tomam os orientais, isto é o que melhor define os anos sessenta. Como se sabe, quando uma sociedade está em crise, a primeira parte que gangrena é a linguagem<sup>126</sup>. Foi assim nos anos sessenta: do interior da rigidez semântico/gramatical do português brasileiro emergiu uma linguagem nova, destruidora, revolucionária, absolutamente voraz no sentido de carcomer significados, subverter sentidos, inventar, enfim, “outras palavras”.

---

<sup>125</sup> Jornal “O DIA”. Teresina, 16/17 de janeiro de 1969. P. 5

<sup>126</sup> Cf. PAZ, Octávio. **O labirinto da Solidão e Post Scriptum**. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

Como signos da época é possível apontar, como dito, uma constante preocupação com os jovens e em particular com a sua linguagem. O cerco ao jovem se dará no sentido de identificar, classificar e, especialmente, condenar a *gíria*, engrenagem central do discurso jovem. A história narrada a seguir, objeto de uma matéria de capa em revista de circulação nacional, exemplifica esta situação:

*O bobo dá uma e meia, quando a pá se junta. Uns dois meio matusca estão com eles, pra morrer na alcatra. Dois dos caras, os dois avec, correm de faixa há muito tempo, trocam suas grinfas, e quando um tá jogadão fora, o outro fica na pior. O Dôfa do Zezinho levou um chambão e ele teve que ir na berlina da mana, deixando uma raça na saudade – tem ônibus pra que – diz ele. Mesmo assim a turma que tava meio embiruzada deitou na sopa do zé, e entupiu o carro de gente. Ele não ia com a lata desses cafonas metidos a xerife, que só pegam de piso, e enchiam seu carango. Mas, pra pegar de batô, tinha que dar muito trimbique pra arranjar uma nota ou então arrastar a pá de fariseus. O Zé, um pão, tava afim de dar um guenta numa lourinha que badalava por ali, mas botaram areia na prancha dele.*

*Lá dentro, um dos cafonas começou a tirar de boi pra cima da turma, virou o caldo. Chamou o Zé de João, acabou levando um morcego na cuca, nessa altura já meio cheia, e foi pro brejo direto. Chutaram o tal matusca na calçada e a confa voltou ao melê normal, enquanto o tal cara saía muito lelé – ô figura; é devagar quase parando, mora – comentou o Zé. Se antes do pau o Zé tava meio na fossa, voltou pra frente, parecia um papagaio, e, como livrou a cara do pega, deu uma de bom pra tal mina badalativa*

*Dança daqui, bebe dali, os dois tavam logo enturmados. A mina deu a dica, o Zé pegou. O toque colou, e dois minutos depois já tavam de cacho, firme. Pularam num fusca dum outro, se*

*tascaram, deixando uma dor de cinqüenta quilos de alcatra pra pá se virar, e viveram felizes para sempre*<sup>127</sup>.

O interessante desta história não está naquilo que ela narra – um episódio comum à vida de jovens e adolescentes em diferentes culturas –, mas na mecânica da narrativa, isto é, na utilização das palavras como instrumento de deslocamento de significados. A dificuldade de entendimento que a linguagem oferece é deliberada, tanto no destaque que recebe na matéria jornalística em questão, quanto por parte dos sujeitos que a formulam. Naquele momento, do ponto de vista de grande parte dos jovens e adolescentes, “cair fora” (*drop out*) é o principal projeto. Então, cair fora da família, fora da rotina, fora do sistema, enfim, é algo que se começa a fazer, numa rebeldia inconscientemente coletiva, a partir de implosão dos nomes, isto é, a partir da invenção de *outras palavras*.

Do ponto de vista da imprensa e de outros instrumentos de formação de opinião pública, são comuns, no período, reportagens que, mais do que informar, pretendem nomear e – em consequência – delimitar as fronteiras de existência das pessoas, apoderando-se dos significados para marcar posições de sujeito. Para a revista, a linguagem utilizada pelos jovens traduz um momento condenável, quando a tradição está sendo posta de lado. A intenção da matéria, portanto, é chamar a atenção para o mundo com todas as suas matérias, e varrer para a margem o mundo não nomeado, o qual representa o caos e a desordem. Um texto doutrinário que circulou em 1966 e capturou as subjetividades de largos setores da juventude universitária em todo o mundo, exemplifica como a questão da linguagem é uma preocupação

---

<sup>127</sup> Cf. Fatos & Fotos Nº 278. 28 de maio de 1966. P. 59.

inclusive por parte daqueles que, no âmbito macropolítico, teorizam uma ação revolucionária:

É impossível libertar-se de um mundo sem libertar-se da linguagem que o oculta e o garante, sem por a nu sua verdade. Como o poder é a mentira permanente, a "verdade social", a linguagem é sua garantia permanente, e o dicionário, sua referência universal. Toda a praxis revolucionária sente a necessidade de um novo campo semântico, de afirmar uma nova verdade; desde os Enciclopedistas até a "crítica da linguagem de pau" estalinista (passando pelos intelectuais polacos de 1956), esta exigência não deixa de ser afirmada. A linguagem é a morada do poder, o refugio de sua violência policial. todo o diálogo com o poder é violência, suportada ou provocada. Quando o poder economiza o uso de suas armas, é à linguagem que confia o cuidado de guardar a ordem opressora. Mais ainda, a conjugação de ambos é a expressão mais natural de todo poder<sup>128</sup>.

E o próprio governo brasileiro manifestou, através de uma censura que atingiu todos os órgãos de comunicação do país, grande preocupação com a circulação das palavras. A Revista Veja, censurada desde o seu primeiro número, em 1968, teve mais de 10.000 mil linhas cortadas, sem contar com 60 reportagens e 64 ilustrações que foram impedidas na íntegra<sup>129</sup>. No jornal *Tribuna da Imprensa*,

---

<sup>128</sup> KHAYATI, Mustapha. **As palavras cativas**. Artigo publicado no nº 10 de Internationale Situationniste, março de 1966. Tradução para o espanhol de Juan Pedro García del Campo publicada em Discurso sobre la vida posible: textos situacionistas sobre la vida cotidiana, publicado en Sediciones 11, Hiru, Hondarribia, 1999, edición de César de Vicente Hernando. P. 46.

<sup>129</sup> DUARTE, Cristina. *A imprensa nanica: uma experiência alternativa*. In: **Antologia "Prêmio Torquato Neto"**. Rio de Janeiro: Centro de Cultura Alternativa/RIOARTE, 1983. P.22.

dirigido pelo jornalista Hélio Fernandes, “foram cortadas mais de 100.000 laudas”<sup>130</sup>. E estas estatísticas não incluem motivações que não sejam explicitamente políticas para a censura, conforme se depreende da afirmação de que “a censura também foi aplicada a revistas de tendência pornográfica, como *Nova, Status, Homem, Mais, Lui*, mas esses casos não serão levados em consideração porque a censura tinha motivações morais”<sup>131</sup>.

Do ponto de vista histórico, pode-se dizer que naquele momento, de maneira absolutamente enfática, os sujeitos sociais se deparam com a percepção de que não existe uma ordem social sem nomes, isto é, de que a realidade é constituída a partir de um conjunto de nomes que só a linguagem pode dar<sup>132</sup>. Daí a inflação de nomes. Nomear para possuir é, então, o projeto daqueles que dispõem dos instrumentos de formação de uma opinião pública. E não apenas possuir, mas fazê-lo no sentido de controlar. Falar dos jovens naquele momento significava objetivar uma categoria, criá-la e não apenas representá-la, pois, afinal, quando falamos de algo criamos aquilo sobre o que falamos. Neste universo, os jovens e sua linguagem receberão uma qualificação depreciativa, por parte, inclusive, de segmentos da juventude, conforme vamos ver. Os projetos jovens, segundo as instâncias dominantes de produção discursiva, estarão voltados para o pecado e para o vício. Quando, por exemplo, jovens do mundo inteiro começaram a migrar para São Francisco, nos Estados Unidos, ao final dos anos sessenta para fazer convergir em um lugar o movimento *hippie*, a imprensa brasileira publicou a seguinte opinião:

---

<sup>130</sup> Cf. BOLETIM DA ABI – Órgão Oficial da Associação Brasileira de Imprensa. Rio de Janeiro, s/n, maio a junho de 1978.

<sup>131</sup> DUARTE, Cristina. Op. Cit. P.23.

<sup>132</sup> Cf. ROSENSTOCK-HUESSY, Eugen. **A origem da linguagem**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

No dia 14 de janeiro de 1967, cerca de quarenta mil adoradores do vício e do pecado reuniram-se no parque Golden Gate, cantando as delícias do sexo e do LSD. Eram os *hippies*. São Francisco, que se considera a mais européia e aristocrática cidade americana, horrorizou-se por ser escolhida a capital mundial do movimento<sup>133</sup>.

A questão, portanto, que está posta para quem se dispõe a entender as condições humanas de existência na década de sessenta é, em primeiro lugar, entender o papel que, no período, representaram os nomes, ou, antes, equacionar historicamente a enorme inflação de nomes que a década assistiu. Neste processo de nomeação, algumas denominações foram apropriadas no universo da linguagem jovem. *Paquera*, por exemplo, não para definir o ato de paquerar, flertar, namorar, mas, antes, para marcar o lugar de um sujeito indesejável, que perturba a ordem pública e afronta os padrões morais. De verbo a substantivo o *paquera* foi utilizado, no período, como instrumento de padronização social; outros nomes, apesar de antigos, tiveram seu significado deslocado e foram ressignificadas no sentido de igualmente promover uma captura social das subjetividades. *Mariposa*, ainda no sentido de ‘borboleta’ noturna, mas não mais para significar insetos lepdópteros. Antes, para nomear as ‘mulheres de vida fácil’, cujo trânsito na via pública é admissível apenas nos horários em que as famílias já estejam recolhidas.

Entre estes nomes, aquele cuja centralidade na pauta das preocupações sociais do período ajuda a restaurar as metáforas que, então, marcavam os lugares de

---

<sup>133</sup> Cf. Revista Manchete. Nº 863, de 21 de novembro de 1968. P. 09

sujeito, é o cabeludo. O período assistirá a um cerco sem precedentes à juventude e ao gosto jovem, e este cerco se dará especialmente em torno dos cabeludos. Usar cabelos compridos, no período, não é apenas deselegante, é acima de tudo obsceno e imoral.

Conforme a grande imprensa brasileira, o filme *Beatniks*, de Ricky Shayne, exibido no Brasil no início de 1966, fez chegar ao país “a fina flor dos cabeludos de Londres”<sup>134</sup>, uma vez que é a partir principalmente deste período que o cabeludo ganhará visibilidade e sua existência passará a ser problematizada socialmente. Mas, dois anos antes, já era noticiado o surgimento de um verdadeiro “movimento” para cercar, combater e segregar o *cabeludo*. Notícia que circulou em 1964 trazia a informação de que surgira, no Rio de Janeiro, um “movimento” com o qual os jovens não queriam obter publicidade, ser diferentes ou ganhar nenhum concurso. Tudo o que queriam era

protestar contra esse conjunto vocal the beatles e certa juventude que anda por aí. O movimento surgiu no Rio, a idéia inicial pertencendo a três rapazes, ao qual logo aderiu todo o grupo que se reúne na esquina das ruas Paissandu e Senador Vergueiro, na Guanabara. Entendeu a turma que a melhor maneira de combater os cabeludos era raspar a cabeça. E assim foi feito, e bem feito<sup>135</sup>.

Na sequência deste “movimento”, começa a se alastrar uma opinião anti-cabeludo. Inicialmente, começaram a aparecer, em artigos de opinião ou nas colunas

---

<sup>134</sup> Cf. Fatos & Fotos, nº 281, de 18 de junho de 1966. P. 30

<sup>135</sup> **A Revolução dos carecas.** Texto que compõe a seção “a foto do fato”, da revista Fatos & Fotos. Ilustrando a matéria, uma fotografia de onze rapazes com as cabeças raspadas e em expressão raivosa. CF. Fatos & Fotos nº 170, de 02 de maio de 1964. P. 112.

sobre moda, sutis sugestões da intolerância com a moda de usar cabelos compridos. Estas opiniões indicavam em primeiro lugar razões estéticas para os homens de então não serem cabeludos. O homem moderno, opinavam, “não pode deixar de fazer a barba, pois um rosto bem barbeado inspira mais confiança e agradabilidade. Os cabelos tem que estar sempre bem cortados e penteados”<sup>136</sup>.

Destas sutis sugestões à intolerância, foi um passo rápido: se hoje é possível transitar, sem ser importunado, por diferentes gostos e costumes, ao final da década de sessenta o simples aspecto de uma cabeleira poderia definir e marcar o lugar-sujeito de uma pessoa. Em meados da década e especialmente a partir de 1966, o simples aspecto do corte de cabelo das pessoas era capaz de mobilizar debates acalorados, inclusive no ambiente dos parlamentos, como noticia jornal de 04 de fevereiro de 1966. No dia anterior, a Câmara Municipal de Teresina havia se reunido em sessão especial para “discutir a situação dos cabeludos”<sup>137</sup>. Dois anos depois, em artigo intitulado “Um mundo insatisfeito”, publicado na página de opinião do mesmo jornal, Sebastião Negreiros expunha seu horror com os cabeludos lamentando o fato de que “os cabelos compridos e mal asseados”, usados pela quase totalidade dos jovens, segundo ele, dessem à juventude “uma desagradável e repelente aparência boêmia e irresponsável”<sup>138</sup>.

A polêmica em torno dos cabeludos demonstra que a análise do período, pensada do ponto de vista da produção de sujeitos e das diferentes técnicas de sujeição, não deve se restringir a uma reflexão sobre a tortura e os outros diversos

---

<sup>136</sup> “Homem também deve fazer toilette”. A Defesa. Caruaru, 08 de agosto de 1965. P. 3

<sup>137</sup> Paulo Rubens como empolgado defensor dos cabeludos. Jornal “O Dia”. Teresina, 31.08.1966, P. 01-04

<sup>138</sup> Um mundo insatisfeito. Sebastião Negreiros. Teresina, Jornal “O DIA”, 28.12.68. P. 04

instrumentos de repressão. Pensar a problemática cultural no período, de um ponto de vista que leve em conta as condições cotidianas de existência, pressupõe em primeiro lugar refletir sobre as manifestações comportamentais que se esforçam para problematizar o cotidiano, forçando a política a escorregar para o micro. No caso das expressões artísticas, grande parte dos esforços estará voltada para o objetivo de desestetizar a arte, o que seria feito a partir, principalmente, de dois domínios específicos: a própria militância artística, com a produção de quadros, músicas, peças de teatro, etc., e – numa outra ponta mas com a mesma importância – um comportamento pessoal agressivo, que procura chocar, por exemplo, com uma moda que admite e estimula o uso de roupas berrantes e, principalmente, com uma inversão de costumes que faz as mulheres usarem cabelos curtos, próprios dos homens, e os homens adotarem as cabeleiras “compridas e mal cuidadas”.

No início dos anos setenta a Escola Federal Industrial de Alagoas recusaria o pedido de matrícula de vinte alunos, exclusivamente pelo fato de os mesmos serem cabeludos. O diretor da escola, Amaro Nascimento, então com 48 anos, justificou alegando que “cabelos compridos são admissíveis apenas para os artistas de cinema, televisão e, em últimos caso, para jornalistas”<sup>139</sup>. E esta é uma realidade que não atinge apenas o Brasil, sendo, antes, uma *configuração histórica* que define as condições de existência em boa parte do planeta. No mesmo período, os jornais faziam publicar o seguinte aviso:

“O governo da Costa Rica instruiu todas as empresas de transporte brasileiras que fazem escala no país, no sentido de evitarem a condução de cabeludos e conseqüente transtorno de retorno às suas

---

<sup>139</sup> Cf. Jornal “O DIA”. Teresina, 10 de fevereiro de 1972. P. 5.

origens, uma vez que as autoridades impedirão todo e qualquer desembarque de homens portando a descuidada moda”<sup>140</sup>.

Este cerco aos cabeludos, aparentemente banal, marcou decisivamente as vidas das pessoas na virada dos anos sessenta para os setenta. E particularmente marcou a produção cultural no período. Relembre-se Torquato Neto narrando, sobre a questão, uma história escabrosa ocorrida com ele:

- Polícia.

ora, eu agradei, mostrei meus documentos, o cara conferiu que tudo era legal e estava em ordem e em seguida iluminou-se:

- olha, bicho, esse teu cabelo está muito grande.

aí eu saí na rua. primeiro na tijuca, onde as pessoas se divertem olhando. depois na cidade, onde as pessoas me cercaram na rua da assembléia e gritavam: *corta o cabelo dele* e tal. a gente pensa: vou tomar muita pancada dessa gente. eles olham com ódio para o meu troféu. meu cabelo grande e bonito espanta. espanta não, agride. e eu me garanto que eu não corto. um cara suado e de gravata, cara de ódio, passa por mim na conde de bonfim, cara de uns quarenta anos, cara de pai de família classe média típico nacional, passa no seu fusquinhasinho e quando me vê dá um berro: – cachorro cabeludo! desci do ônibus e saí andando pela gomes freire. vinha uma senhora gorda fazendo compras com um garoto pequeno e um tipo – filho com jeito de funcionário sei lá de quê. de longe, enquanto eu vinha, eles já sorriam e cochichavam tramando. eu vi. bem na minha frente os três pararam e a vanguarda do movimento adiantou-se – era o garotinho. – é homem ou mulher? eu respondi: – mulher. o rapazinho, o outro, gritou. atenção: gritou. – cala a boca, cabeludo desgraçado! a mulher deu uma gargalhada e eu passei. inteiramente malucos, doidos varridos, doidos de pedra. aí, crianças, a gente declara novamente: são uns malucos. são uns loucos. são uns

---

<sup>140</sup> Cf. Jornal “O DIA”. Teresina, 04 de agosto de 1972. P. 3.

totalitaristas: cabeludo não entra. são uns chatos, são loucos, totalmente loucos e perigosos. ou não?”<sup>141</sup>.

Loucos e perigosos, sim. A ponto de inclusive cercear o acesso de homens cabeludos a locais públicos, como clubes, praças e até estádios de futebol. O combate aos cabeludos atingiu até mesmo os famosos. Afonso Celso Garcia Reis, o Afonsinho, então com 23 anos e fazendo grande sucesso no futebol profissional, foi proibido de treinar no Botafogo, em 1970, apenas por que “tinha deixado crescer o cabelo e a barba”<sup>142</sup>. No mesmo sentido, é bastante ilustrativa a publicação de uma carta em um jornal de Pernambuco, em 1965, na qual o missivista sugere que os cabeludos sejam impedidos de entrar em clubes. A favor de sua opinião ele cita o exemplo do Ceará, que já adotara a medida. Para ele, “É uma vergonha” que rapazes “da mais fina sociedade” se comportem como autênticos “homens da caverna”. O missivista sugere, ainda, uma intervenção policial para conter estes rapazes, cujo crime é estarem, “na maioria deles, com cabeleiras iguais aos famosos *beatles* da Inglaterra”<sup>143</sup>. Opiniões como essa foram comuns especialmente a partir de meados da década de sessenta e tinham uma extraordinária capacidade de multiplicar-se. Alguns meses depois da publicação da carta em questão, o mesmo jornal publicou o seguinte edital:

A diretoria do Comércio Futebol Clube, objetivando a boa ordem e o máximo de respeito a que faz jus o seu quadro social, zelando ao mesmo tempo pelo patrimônio moral do clube, torna público que:

---

<sup>141</sup> TORQUATO NETO. Na Segunda se volta ao trabalho. Coluna Geléia Geral, 13 de dezembro de 1971.

<sup>142</sup> Revista VEJA. O livro do ano, 1970. P. 26

<sup>143</sup> A defesa. Caruaru, 08 de agosto de 1965. P. 7

considerando que desde há muito os chamados “cabeludos” não vem se portando condignamente nas festas promovidas ou não pelo clube, ultrapassando toda tolerância possível, resolve proibir o ingresso dos mesmos na sede, bem como, de acordo com o art. 17, letras B-C-D, eliminar do quadro social, pelos motivos indicados, os seguintes sócios: (segue lista com nove nomes[n. a.] )<sup>144</sup>

Ser cabeludo, neste momento histórico, não é, portanto, apenas fazer opção por uma estética com a qual o sujeito escolhe ornamentar seu corpo. É acima de tudo uma posição de sujeito que oferece tanto prazer quanto riscos. Usar cabelos compridos, no período, significa desinvestir na linha padrão de desejo e investir numa linha de fuga. O cabeludo é alguém que quer empreender uma fuga identitária. O publicitário Durvalino Couto Filho, companheiro de Torquato Neto em suas últimas experiências, especialmente em jornais alternativos e nos filmes rodados em superoito, em opinião recente relembrou o recurso aos cabelos compridos como um instrumento para manifestar a oposição juvenil ao mundo nomeado:

Éramos, antes de qualquer coisa, suspeitos. Andávamos em silêncio com nossos imensos cabelos (uma das poucas maneiras de afrontar a triste realidade, como se disséssemos, sem falar, "somos contra". Daí que um dos versos mais emblemáticos da época é o do nosso Torquato Neto, quando disse e foi perseguido e preso: "Difícil é não cortar o cabelo quando a barra pesa"). Cochichávamos mais do que falávamos em lugares públicos, atentos aos informantes. Líamos livros às escondidas, livros que guardávamos em fundos falsos de forros, escadas, dentro do forno ou da estufa do fogão - sob pena de, se pegos, passarmos uma

---

<sup>144</sup> A Defesa. Caruaru, 04 de dezembro de 1966. P. 1

longa e escura noite ou alguns dias sendo interrogados ou torturados, quando não definitivamente "sumidos" forever, com tapas na cara, choques elétricos, banhos frios, paus-de-arara, porretes, cassetetes e humilhações variadas pelo fato de quisermos ser e nos manter livres. E não tínhamos escolha, tínhamos apenas o Brasil como pousada. Ou uma cela fria como uma tumba.<sup>145</sup>

Historicamente o cerco aos cabeludos serve para mostrar como a Ditadura Militar não é uma entidade acima da sociedade brasileira e repressora do conjunto da nação. Ela na verdade é desejada e está entranhada de tal maneira nas pessoas que elas reproduzem com naturalidade a repressão em escala micro, questionando e procurando fazer cessar os modelos de subjetividades alternativas ao modelo padrão. As pessoas desejam o autoritarismo porque projetam nele um instrumento para barrar o ritmo das mudanças e reinventar cotidiana e reativamente a tradição. Se as “Marchas da Família com Deus e Pela Liberdade”, organizadas nos anos sessenta sob as bênçãos das “Ligas de Senhoras Católicas” podem ser vistas hoje como algo reacionário, já foram festejadas como um movimento cívico e espontâneo. A poetisa americana Elizabeth Bishop, que morava no Brasil na época destes acontecimentos, os descreveu como “originalmente organizados como paradas anti-comunistas” que se tornaram “marchas da vitória”, com “mais de um milhão de pessoas na chuva! **Era totalmente espontâneo**, pois eles não podiam *todos* ser ricos reacionários de direita” (grifei)<sup>146</sup>. De fato, não seria possível uma ditadura militar Brasileira se não houvesse cooperação da maior parte da população, tanto de modo

---

<sup>145</sup> COUTO FILHO, Durvalino. In: Durvalinadas. Portal AZ. [www.portalaz.com.br](http://www.portalaz.com.br). Abril de 2003.

<sup>146</sup> BISHOP, Elizabeth. Citada In: VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. P. 15.

direto, servindo nas organizações armadas, policiais e de inteligência do regime, quanto de modo indireto se colocando por conta própria como censor, intolerante à irrupção do novo, ainda que este novo se expressasse apenas numa cabeleira comprida. Já se percebeu, com tristeza, que na história narrada por Torquato, aí atrás, “é a **criança** a ‘vanguarda do movimento’. A cidade dos nossos filhos ocupada pelos cães. Será que você não anda pelas ruas?”<sup>147</sup>.

Os movimentos culturais dos anos sessenta alimentaram-se, em larga medida, deste quadro histórico. Esta fuga identitária empreendida pelos cabeludos e por outras subjetividades errantes do período, carimbaria os movimentos da juventude, sendo marca no grosso das manifestações que, apesar de diversas e dispersas, foram unificadas sob o conceito de Tropicalismo. Tais manifestações representam uma atualização, no campo das artes, à realidade brasileira decorrente da emergência da pós-modernidade.

A vinculação do exercício de redefinição do Brasil – tal como o propuseram as vanguardas artísticas dos anos sessenta – à condição histórica de **emergência da pós-modernidade** brasileira, diz respeito ao fato de que é a partir de meados da década de sessenta, especialmente face ao processo de expansão de modernas tecnologias no país – onde se incluem a crescente popularização da Televisão e a relativa multiplicação dos computadores no país –, que a sociedade brasileira, no lastro do que ocorrera e ocorria em outras regiões do planeta, passa crescentemente a lidar mais com signos do que com coisas. Liberadores que emergem

---

<sup>147</sup> BUENO, André. Um poeta não se faz com versos. In: **Antologia Prêmio Torquato Neto**. Rio de Janeiro, Centro de Cultura Alternativa/RIOARTE, 1984. Monografias classificadas no prêmio Torquato Neto – Ano I – 1983. P. 145.

na época, como a pílula, o rock, o motel e a minissaia, “preparam a paisagem desolada da civilização industrial para a quermesse eletrônica pós-industrial”<sup>148</sup>, contribuindo para a geração de uma condição histórica pós-moderna que viria ser marcada por um *Habitus Psíquico*<sup>149</sup>, isto é, por uma nova forma de agir e de pensar que efetivamente geraria uma quebra radical de conceitos, carimbando os anos sessenta como um momento de ruptura de gerações<sup>150</sup>. Nesta condição histórica os sujeitos passam a olhar com desconfiança para o mundo nomeado, problematizando não apenas categorias objetivas, como o progresso, mas rebelando-se contra os costumes. Esta configuração, por sua vez, marcará o campo político, na Pós-Modernidade brasileira, com um deslocamento do sótão ao porão. A política escorregará do macro para o subterrâneo, fazendo emergir a micropolítica. A mídia, ao simular o cotidiano brasileiro – principalmente através das radionovelas e, pouco depois, com as telenovelas –, promoverá um crescente apagamento da diferença entre real e imaginário, instaurando aquela que é a marca distintiva do ambiente pós-moderno: entre as pessoas e os objetos estão os meios tecnológicos de comunicação, os quais hiper-realizam o mundo, apreendendo-o num espetáculo. As pessoas no Brasil – conforme procurei demonstrar –, a partir de meados da década de sessenta, se sentirão submetidas a um bombardeio de informações parcelares e aleatórias – viagens espaciais, transplantes, etc. –, o que contribuirá para uma desreferencialização do real e, bem como, para a geração de uma crise no âmbito das identidades culturais, uma vez que se o real referente se complexifica, também os

---

<sup>148</sup> SANTOS, JAIR Ferreira dos. **O que é Pós-Moderno**. São Paulo: Brasiliense, 1986. P. 21

<sup>149</sup> Cf. JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996. P. 22.

<sup>150</sup> Cf. JAMESON, Frederic. Op. Cit. P. 23.

sujeitos se dessubstancializam. É esta condição histórica que irá impor, especialmente às vanguardas artísticas, a necessidade de ressignificar o mundo, renomeando-o. Decorre deste quadro uma mudança geral na signagem das coisas nos anos sessenta, enquanto neste mesmo quadro reside o princípio diluidor e desconstrutor dos movimentos da juventude urbana no Brasil do período. Integrados á vida urbana – e portanto habitando um empório de estilos – estes diversos sujeitos ofereceriam à cultura brasileira o corpo-transbunde-libertário como alternativa não apenas ao corpo-militante-partidário, mas como instrumento de redefinição dos antigos lugares construídos em torno de nomes também antigos.

## 2. Entre a *fratura* e a *sutura*: a invenção da *Tropicália*.

Eu é que inventei. Depois o Caetano, que eu nem conhecia, fez a música e o nome ficou conhecido. De modo que eu inventei a Tropicália e eles inventaram o Tropicalismo.

**Hélio Oitica**<sup>151</sup>

---

<sup>151</sup> HÉLIO OITICA. Entrevista a Jorge Guinle Filho. INTERVIEW. Cf. BRITO, Jomard Muniz de. **Brasil Brasilírico Bordel**. Recife: Comunicarte, 1992, p. 65.

O vídeo-tape, a fotografia colorida e as manchetes que incluem o nome de um homem famoso são como o espelho. Durante todo o tempo no Brasil eu levei em conta esse fato. E eu pensava que estivesse fazendo alguma coisa, pois a imagem que me era devolvida era a de alguém passando realmente por entre as coisas.

Caetano Veloso, 1969.

**A**o escrever o prefácio à terceira edição do livro “Tropicália, Alegria Alegria”, de Celso Favareto, Luiz Tatit descreveu aquela manifestação cultural do final dos anos sessenta como um movimento, cujo início teria se dado “num país enrijecido por maniqueísmos que se infiltravam nos setores artísticos coibindo diversas formas de criação”, e cujo desfecho deu-se, por oposição, “num Brasil democrático, heterogêneo e avançado, (...) mas incapaz de conciliar suas diferenças num projeto de alcance internacional”<sup>152</sup>. Esta situação, prossegue, teria determinado que a Tropicália se situasse dentro de um arco histórico, delimitado por uma proposta de *fratura*, em seu nascedouro – cujo marco seria o disco *Panis et circensis* – e de *sutura*, em sua fase madura, a qual estaria representada pelo disco “Tropicália 2”, lançado por Caetano Veloso e Gilberto Gil no início dos anos 90. Em sua avaliação, o “movimento tropicalista” é devido, exclusivamente, a Caetano Veloso e Gilberto Gil:

As duas versões do movimento, veiculadas em escala comercial, perfazem um arco histórico cujos pontos extremos delimitam uma

---

<sup>152</sup> TATIT, Luiz. *Prefácio*. In: FAVARETO, Celso Fernando. Op. Cit. P. 11/12

verdadeira era de participação ativa e ininterrupta dos dois compositores baianos na vida nacional. Estes, de fato, entraram e saíram de todas as estruturas, deixando um legado – ainda em pleno desenvolvimento – de qualidade poucas vezes atingida por outros artistas do país<sup>153</sup>.

Embora bem elaborada e bastante sedutora, esta leitura não está muito distante da média das apreciações que têm sido feitas ao “movimento tropicalista”: A identidade que se constrói entre os marcos inaugurais do movimento sugere as linhas de conexão arbitrariamente, deixando de lado o processo histórico que condicionou cada uma destas manifestações. Para além disso, o processo de personificação do movimento marca com destaque os lugares de Caetano Veloso e Gilberto Gil, os “líderes” tropicalistas sob cujo brilho ficam ofuscados os outros muitos sujeitos que se movimentaram na cena cultural brasileira nos anos sessenta.

Mas em torno das apropriações que foram feitas dos acontecimentos culturais dos anos sessenta – a maioria apresentando a Tropicália como um movimento – é possível registrar leituras alternativas, para as quais os significados impressos nos corpos de Caetano Veloso e Gilberto Gil supõem, em primeiro lugar, o tropicalismo como um guarda-chuva sob o qual se teriam abrigado artistas, idéias e trabalhos que apontavam indícios de ruptura, não importando as especificidades inerentes a cada um deles<sup>154</sup>.

---

<sup>153</sup> TATIT, Luiz. Op. Cit. P. 12.

<sup>154</sup> Cf. PATRIOTA, Rosângela. *O Brasil dos anos sessenta a partir das experiências estéticas e políticas do Teatro de Arena e do Teatro Oficina: uma contribuição à história da cultura*. Relatório parcial/Projeto CNPq. Uberlândia (MG), 2000 [s. ed.].

Aquilo que seria um “movimento tropicalista”, portanto, é na verdade um universo multifacetado, no interior do qual habitam inúmeras virtualidades. Estas virtualidades, em diferentes níveis de intensidade, foram sendo capturadas pelo sistema como um movimento uno, condição em que passaram a habitar a opinião pública. Dentro desta lógica, as diferentes e mais recentes versões sobre a Tropicália a apresentam: (1) como uma revolução musical, cujo grande mérito teria sido, sob a liderança de Caetano Veloso, retomar a “linha evolutiva da Música Popular Brasileira”<sup>155</sup>, (2) como um relato das experiências e lembranças de Caetano Veloso, um pop star intelectual que, do alto de sua maturidade vital e artística pôde, em gestos proustianos, redescobrir o tempo tropicalista e instaurar a “verdade tropical”<sup>156</sup> e, ainda, (3) como o resultado de gestos nobres e isolados de intelectuais brasileiros, como Samuel Wainer, o fundador do jornal “Última Hora”, que ao abrir na grande imprensa espaço para o “poder jovem”, oportunizou que colunas como “Roda Viva” e “Geléia Geral” formassem uma opinião favorável aos experimentos jovens<sup>157</sup>.

Tais representações confluem não apenas cronologicamente – todas são deste final de milênio e início de século – mas principalmente na direção de construir um **sentido** para o movimento tropicalista. E sentido, como se sabe, é uma construção social, empreendida coletiva e interativamente e por meio da qual as pessoas – na dinâmica das relações sociais historicamente datadas e culturalmente localizadas – estabelecem os nomes a partir dos quais compreendem, lidam,

---

<sup>155</sup> Cf. CALADO, Carlos. **Tropicália**. A história de uma revolução musical. São Paulo: Editora 34, 1997.

<sup>156</sup> Cf. VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

<sup>157</sup> MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais**. Solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

administram e controlam as situações e fenômenos a sua volta<sup>158</sup>. São os sentidos que fazem emergir a categoria sociedade, afinal, ordem social não é mais do que uma forma de entender e explicar as relações sociais. Este entendimento e esta explicação dá-se no âmbito da linguagem, a qual perpassa e, no limite, constitui toda uma ordem social, de modo que qualquer nome pronunciado em seu lugar autêntico é um ato de fé, de comunidade, de obediência, de interação social<sup>159</sup>.

As versões de Caetano Veloso, Nelson Mota e Carlos Calado – assim como muitas outras versões – para o “movimento tropicalista” ou para a “verdade tropical”, se assentam em uma formação discursiva no interior da qual se articula um dizer que marca cuidadosamente as posições de sujeito de cada um. O “movimento” é articulado em várias frentes da arte nacional a partir da identidade que se estabelece entre os ícones inaugurais: a montagem da peça “O Rei da Vela”, dirigida por Zé Celso Martinez Corrêa, no teatro; a instalação “Tropicália”, de Hélio Oiticica, nas artes plásticas; o filme “Terra em Transe”, de Glauber Rocha, no cinema; e as canções “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil, e “Alegria Alegria”, de Caetano Veloso, na música. De modo geral pode-se perceber um consenso, entre os estudiosos da matéria, segundo o qual o “movimento tropicalista” seria a mais significativa ruptura na linguagem estética brasileira em todos os campos, com ênfase e destaque particular para a música.

Uma questão inicial, portanto, para quem se dispõe a estudar o “movimento tropicalista”, é entender que aquelas manifestações foram inventadas

---

<sup>158</sup> Cf. SPINKI, Mary J. & MEDRADO, Benedito. *Produção de sentido no cotidiano*. In: SPINK, Mary Jane (Org.). **Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano**. Aproximações teóricas e práticas. São Paulo: Cortez, 1999. p. 41.

<sup>159</sup> Cf. ROSENSTOCK-HUESSY, Eugen. **A origem da linguagem**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

como movimento coeso à posteriori, a partir de um esforço discursivo que igualou diferentes. José Celso Martinez Corrêa, o diretor do Teatro Oficina e que também montou e dirigiu a peça “O Rei da Vela”, de Oswald de Andrade, está entre os que contribuíram para a recepção daquelas manifestações como movimento. Ele testemunha que foi “violentamente influenciado por *Terra em Transe*”, enquanto diz reconhecer que “O *Rei da Vela* deu-nos a consciência de pertencermos a uma geração”<sup>160</sup>. Uma geração que, além de Glauber Rocha e do próprio Corrêa, teria o concurso de Arnaldo Jabor, Cacá Diegues, Leon Hirschmann, Gustavo Dahl e alguns outros, os quais comporiam uma geração e assim seriam nomeados justamente porque “receberam o que eu quis comunicar com o espetáculo”<sup>161</sup>. Corrêa, além de sugerir conexão entre o espetáculo *O Rei da Vela*, dirigido por ele, e o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, procura também conectar à cartografia tropicalista a produção musical de Caetano Veloso, dizendo-se “muito satisfeito” pelo fato do cantor baiano ter “escrito que agora compõe ‘depois’ de ter visto *O Rei da Vela*”<sup>162</sup>.

Caetano Veloso, por sua vez, ao mesmo tempo que afirma ter sido *O Rei da Vela*, de fato, “a coisa mais importante” que já viu, especialmente em razão de a obra oswaldiana ter uma violência que ele gostaria de imprimir à sua, testemunha ter composto *Tropicália* “uma semana antes de ver *O Rei da Vela*”<sup>163</sup> – seu primeiro contato com a obra oswaldiana –, o que de certa forma desconstrói o discurso de Corrêa e sugere uma especificidade da música tropicalista, em relação ao teatro

---

<sup>160</sup> CORRÊA, José Celso M. *O poder de subversão da forma*. In: STAAL, A. H. C. de. **Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, entrevistas (1958-1974)** São Paulo: Editora 34, 1998. P. 114.

<sup>161</sup> Idem. Ibidem. Idem.

<sup>162</sup> CORRÊA, José Celso M. Op. Cit. p. 114

<sup>163</sup> CAMPOS, Augusto de. *Conversa com Caetano Veloso*. In: \_\_\_\_\_. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 161

praticado pelo grupo Oficina, que já foi percebida e registrada por Celso Favaretto ainda ao final dos anos setenta, quando se iniciou um processo de revisão dos projetos culturais e das práticas artísticas dos anos sessenta. Ainda que tenha feito uma das primeiras – e provavelmente a mais importante referência sobre Tropicália ainda hoje – incursões acadêmicas sobre o tema, Favaretto já alertava, àquela época, para o fato de que

a música tropicalista difere do teatro de José Celso exatamente porque este fez expressionismo pop. O tropicalismo está mais próximo da estética do lixo, herdeira do dadaísmo. Entende-se, assim, a exploração da sensibilidade pela violência no teatro de José Celso, e a do humor na música tropicalista. Esta distinção é importante para discutir o valor puramente catártico do choque obtido por violentação física e o valor desconstrutor do estranhamento produzido pela prática tropicalista<sup>164</sup>.

Mais recentemente, Marcos Napolitano e Mariana Martins Vilaça renovaram a advertência de Favaretto, alertando para o fato de que o que se chama de Tropicália ou de Movimento Tropicalista “pode ocultar um conjunto de opções nem sempre convergentes, sinônimo de um conjunto de atitudes e estéticas que nem sempre partiram das mesmas matrizes ou visaram os mesmos objetivos”<sup>165</sup>. Apesar disso, a despeito de toda a dispersão que estas obras possam sugerir, tanto do ponto de vista estético quanto, até mesmo, de referências no campo das artes – como se pôde verificar na distinção entre o Teatro do Absurdo, referenciado no

---

<sup>164</sup> FAVARETTO, Celso Fernando. Op. Cit. p. 49.

<sup>165</sup> NAPOLITANO, M. & VILAÇA, M. M. *Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate*. In: Revista Brasileira de História. São Paulo: ANPUH/Humanitas, v.18, nº 35, 1998. p. 60.

*expressionismo pop*, e as músicas de Gil e Caetano, cujas referências seriam o dadaísmo e a estética do lixo –, a sua recepção é feita no sentido de construir uma unidade. E mais do que isso: todos esses acontecimentos são ordenados e dispostos dentro de um “movimento revolucionário” cuja personificação marca com destaque, como dito, os lugares de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Os discursos que dizem a Tropicália trazem sempre os dois em primeiro plano. Capas de livros, embalagens de discos, cartazes de eventos, matérias de revistas, etc., não dispensam a imagem destacada de Caetano Veloso. Uma mostra dessa super exposição das imagens de Caetano Veloso e Gilberto Gil são as edições iniciais da revista *Veja*, que como se sabe começou a circular em 09 de setembro de 1968, no auge do processo de nomeação da Tropicália. Entre o final de novembro e a primeira quinzena de dezembro de 1968, num intervalo de apenas três semanas, a dupla de baianos foi objeto de duas matérias centrais e ilustraram as capas de duas edições<sup>166</sup>. E o público reagia com diferentes humores, algumas vezes acusando a revista de estar “puxando o saco das ‘crianças’ tropicalistas”, promovendo “um movimento alienado de dois fulanos antes tão geniais e hoje apenas preocupados em promoção grupista”<sup>167</sup>; noutras vezes aplaudindo as matérias sobre a dupla baiana, identificada como “o que de mais sério se faz para renovar a música brasileira, aliada a uma temática crítica de nossos problemas”<sup>168</sup>.

Os acontecimentos, portanto, são sempre descritos em termos de um “movimento” feito por Caetano e Gil e, quando muito, por “outros tropicalistas”. No

---

<sup>166</sup> REVISTA VEJA nº 12, de 27 de novembro de 1968; REVISTA VEJA nº 15, de 18 de dezembro de 1968.

<sup>167</sup> FEITOSA, Geraldo. Seção de cartas. REVISTA VEJA nº 13, de 04 de dezembro de 1968. P. 04

<sup>168</sup> BATISTA, Renato. Seção de cartas. REVISTA VEJA nº 16, de 25 de dezembro de 1968. P. 03

âmbito do discurso, via de regra, são nomeados apenas os dois baianos. Regra à qual não escapa nem quem fez fama como contestador: em evento recente ocorrido na UnB para discutir “a explosão e os estilhaços”<sup>169</sup> do Tropicalismo, Fernando Gabeira, o Deputado Federal do Partido Verde que se tornou conhecido no Brasil por sua participação na guerrilha urbana, no final dos anos sessenta, e pelo alvoroço que causou, em fins dos anos setenta, por usar na praia uma “tanguinha de crochê, própria das mulheres”,<sup>170</sup> expressou-se da seguinte maneira:

Hoje, 30 anos depois, quando eu passei a sofrer também várias das hostilidades que *o Gil, Caetano e outros tropicalistas* sofrem, quando passei, de uma certa maneira, a representar algumas atitudes políticas que não são bem entendidas... hoje eu me identifico e compreendo melhor o Tropicalismo. Portanto, minha intervenção é quase um pedido de desculpas histórico<sup>171</sup> (grifei).

O ex-deputado José Genoíno, um dos principais articuladores políticos do governo Lula e em cujo corpo já se imprimiram significados como radical, ateu, reformista, etc., ao pronunciar-se sobre o Tropicalismo, no mesmo evento, não escapou de apresentá-lo como um “fenômeno do qual *os principais protagonistas foram o Caetano e o Gil*”. Na mesma ocasião relembra, como se pedisse desculpas, uma passeata, da qual participou e que “questionava *o movimento de Gilberto Gil e Caetano*”<sup>172</sup>. O depoimento de José Genoíno, além de confirmar a

---

<sup>169</sup> **Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços.** Seminário promovido pela UnB, em outubro de 1997, com o objetivo de “refletir sobre as manifestações culturais tipicamente brasileiras”. Cf. CYNTRÃO, Sylvia Helena. **A forma da festa.** (Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços). Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2000. P.5

<sup>170</sup> Cf. REVISTA VEJA nº 617, de 12 de outubro de 1979. P. 132.

<sup>171</sup> Cf. CYNTRÃO, Sylvia Helena. Op. Cit. p. 74.

<sup>172</sup> CYNTRÃO, Sylvia Helena. Op. Cit. p. 100.

condição de nomeação apenas de Caetano Veloso e Gilberto Gil, é interessante também para mostrar o deslocamento que se deu na avaliação que as esquerdas faziam das manifestações culturais que, ao surgirem, eram tomadas como alienadas e alienantes, o que talvez decorresse do fato de que no Brasil dos anos sessenta, “quase todo mundo era de esquerda”<sup>173</sup>, embora, ainda assim, o termo não abarcasse a extensa legião de sujeitos que “queriam poder mover-se além da vinculação automática com as esquerdas”, promovendo um “desvelamento do mistério da ilha Brasil”<sup>174</sup>.

interessa perceber que no cenário tropicalista são nomeados apenas *Caetano e Gil*, embora este cenário seja composto também por *outros tropicalistas*. Estes, sem nomes, estão impedidos de serem talhados, dados forma e introduzidos na história da Tropicália, uma vez que a forma visível das coisas, assim como das pessoas, “é cavada pela escrita, arada pelas palavras”<sup>175</sup>, as quais fazem emergir sobre a realidade sem nome “a rede das significações que a batizam, a determinam, a fixam no universo dos discursos”<sup>176</sup>. Sendo os nomes o molde da cunhagem de tipos de homem, somos formados, impressos ou estampados pelos nomes, fora deles não existimos<sup>177</sup>.

No outro extremo – isto é, para além do processo de objetivação de um movimento –, o processo de nomeação produz um apossamento da Tropicália, pois, como se sabe, quando nomeamos algo nos apossamos daquilo que estamos nomeando. A exclusividade de Caetano Veloso e Gilberto Gil não se trata, nem de

---

<sup>173</sup> Cf. CARPEAUX, Otto Maria. *Apud*. VELOSO, Caetano. Op. Cit.

<sup>174</sup> Idem. *Ibidem*. P. 16.

<sup>175</sup> FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 23.

<sup>176</sup> Idem. *Ibidem*. Idem.

<sup>177</sup> Cf. ROSENSTOCK-HUESSY, Eugen. *A origem da linguagem*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

um requerimento dos dois, isto é, não é algo que decorra de suas vontades ou vaidades pessoais, nem tampouco é uma homenagem bajulatória à dupla de artistas baianos. Os nomes – sua escolha, sua disposição no enunciado – são componentes de um processo mais amplo que responde à necessidade de tornar a Tropicália um objeto tratável dentro de um molde que garanta a captura do “movimento” pelo sistema capitalístico<sup>178</sup>. Algo, aliás, que o próprio Caetano percebeu nitidamente ainda no final dos anos sessenta. Em conversa com Odete Lara, sobre o fato de ao consumirmos estarmos “alimentando a indústria do dispensável supérfluo”, Caetano emitiu a seguinte opinião:

O fato de saber disso (da opinião transcrita acima, a qual é de Odete Lara – [n. a.]), pode lhe levar a tentar quebrar com isso, mas não pode lhe levar a crer que “fingir” que não está nisso significa que você já quebrou isso. (...) eu acho que a contestação da roupa que os hippies fazem realmente é uma coisa fantástica mas logo, imediatamente, o sistema adquire, assume isso, passa a vender isso também. (...) Quer dizer, toda idéia bacana que você tem serve a eles. Essa é que é a verdade. Até o dia que deixar de servir<sup>179</sup>.

Outra observação pertinente em relação ao processo de nomeação do cenário tropicalista, é a de que quando alguém nomeia para além dos nomes de Caetano Veloso e Gilberto Gil, o faz no sentido de marcar lugares contemplativos para os demais sujeitos. O cantor, compositor e escritor Jorge Mautner, por exemplo,

---

<sup>178</sup> O *modo capitalístico* de produção não está voltado apenas para a produção de mercadorias e para a conquista de mercados, mas também e principalmente para a produção de subjetividade. Cf. GUATARRI, Félix & ROLNIK, Suely. **Micropolítica** (Cartografias do desejo). Petrópolis (RJ): Vozes, 1986.

<sup>179</sup> CAETANO VELOSO. Entrevista concedida a Odete Lara. In: Pasquim. Rio de Janeiro: nº 17, 16 a 22 de outubro de 1969. p. 12.

confessa que se reconhece o “avô do Tropicalismo”, porque “bondosamente *Caetano e Gil me chamaram de pai*”<sup>180</sup>. E aí encontramos vestígio da participação – ainda que não deliberada – dos próprios Caetano Veloso e Gilberto Gil neste processo de nomeação, algo mais visível em Caetano. Gilberto Gil, no início dos anos setenta, deu o seguinte depoimento, no qual é possível perceber um sentimento de estar sendo arrastado, não exatamente contra a vontade, mas sem qualquer planejamento prévio:

Na verdade, eu não tinha nada na cabeça a respeito do Tropicalismo. Então a imprensa inaugurou aquilo tudo com o nome de Tropicalismo. E a gente teve que aceitar (...), de certa forma era aquilo mesmo, era coisa que a gente não podia negar. Afinal, não era nada que viesse desmentir ou negar a nossa condição de artista, nossa posição, nosso pensamento, não era. Mas a gente é posta em certas engrenagens e tem que responder por elas<sup>181</sup>.

Em Caetano Veloso, por sua vez, são bastante significativas as atitudes para catalisar, em torno de si, o “movimento tropicalista”, do qual se reconhece, sem qualquer constrangimento, o núcleo. A mais importante destas atitudes foi o seu esforço de mais de quinhentas páginas para instaurar uma “Verdade Tropical”<sup>182</sup>. A obra – que teria sido escrita sob encomenda de editores americanos impressionados com um artigo que Caetano publicara nos Estados Unidos sobre Carmem Miranda – está organizada em torno de três eixos: o primeiro deles, aparentemente a razão

---

<sup>180</sup> Cf. CYNTRÃO, Sylvania Helena. Op. Cit. p. 108.

<sup>181</sup> História da Música Popular Brasileira, São Paulo, Abril Cultural, 1971, Fascículo 30, p. 10. Apud. FAVARETTO, Celso Fernando. Op. Cit. p. 24.

<sup>182</sup> VELOSO, Caetano. Op. Cit.

central do livro, tem motivação historiográfica e procura resgatar a matriz estética, política e existencial do Tropicalismo; o segundo eixo é o relato da trajetória de vida do próprio Caetano, quando o autor se revela um mestre do memorialismo e, com sensibilidade e inteligência, procura se constituir sujeito em torno de referências como “criador” e “líder”; a última parte do livro é dedicada a uma reflexão sobre a identidade e os destinos do Brasil. Esta última parte, justamente aquela que arremataria o “movimento”, foi percebida como a parte menos convincente da obra:

Em diversos momentos ao longo do livro, e na parte final em especial, Caetano nos dá a impressão de estar prestes a dizer alguma coisa mais definida e reveladora – de estar mesmo em vias de desenvolver o que afinal seria a sua visão de um Brasil com que se possa sonhar –, mas a promessa não se cumpre, a revelação não vinga e o resultado termina sendo um tanto ralo e desapontador<sup>183</sup>.

No âmbito da “verdade Tropical” – mas também fora dele – serão oferecidos argumentos para se pensar os conceitos em torno dos quais vai se dar este processo que nos levaria a projetar em Caetano Veloso – e apenas nele, a ponto de nos descobrirmos “desapontados” quando sua “revelação não vinga” – todas as nossas esperanças de encontrar “um Brasil com que se possa sonhar”. Está claro – creio – que um Brasil dos sonhos é algo muito relativo em uma sociedade, como a nossa, com grande desigualdade social, se este for o critério, mas também com múltiplas referências artísticas e culturais, o que também torna difícil a unanimidade em torno de **um** sonho. Penso então que apenas porque aprendemos a ver o sujeito

---

<sup>183</sup> GIANETTI, Eduardo. *Trópicos utópicos*. In: **Mais!**. Jornal Folha de São Paulo. São Paulo, domingo, 02 de novembro de 1997. P. 6

Caetano como o nosso guia, na verdade tropical – isto ainda antes do lançamento do livro –, desaprendemos a ver outros sujeitos e manifestações que igualmente propunham um sonho de Brasil. Como consequência desse quadro, as lembranças de Caetano Veloso sobre um “Grupo Núcleo” inventariam as fronteiras da nomeação dos sujeitos, revelando, diante de nossa expectativa, quem, afinal, foram o pais fundadores do Tropicalismo, enquanto, por outro lado, a idéia de “linha evolutiva da música popular brasileira” lhe permitiria nos ensinar as referências que esteticamente construíram o movimento.

Ao narrar o processo de feitura da música “Alegria Alegria”, que como já foi dito é considerada um marco inaugural do “movimento”, Caetano, conjugando na primeira pessoa, faz preceder à narração a afirmação de que a deflagração do “movimento” no festival de 1967 foi uma decisão pessoal sua<sup>184</sup>. Do mesmo modo, num crescente senso de assunção do papel de líder central do “movimento”, Caetano procura delimitar os contornos do que seria um “núcleo” tropicalista. Ao comentar a música *Se manda*, de Jorge Ben, a qual ele considerava a encarnação dos sonhos tropicalistas, por sua “musicalidade deixando à mostra traços crus de samba de morro e blues numa composição de exterioridades nordestinas”, Caetano confessou: “parecia-me que minha *Tropicália* era mera teoria, em comparação. Uma tentativa de tratado sobre aquilo de que *Se manda* era um exemplo feliz”<sup>185</sup>. Essa afirmação revela não apenas a multiplicidade de propostas de rupturas estéticas existentes no período, como corrobora que Caetano concebe um núcleo tropicalista do qual exclui,

---

<sup>184</sup> A afirmação literal é a seguinte: “*decidi* que no festival de 67 nós deflagraríamos a revolução” Cf. VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 165.

<sup>185</sup> Cf. VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 165.

por exemplo, Jorge Ben, afinal, apesar de sua música conter “a encarnação dos sonhos tropicalistas”, não é tropicalista, apenas por não ter emergido do núcleo da Tropicália. A música de Jorge Ben é “a encarnação dos sonhos tropicalistas”, um “exemplo feliz” de música tropicalista, mas, apenas por não habitar o núcleo de nomes tropicalistas, não é tropicalista. Sobre a existência de um núcleo tropicalista e de sua função na configuração discursiva que nomeia a Tropicália, é ainda bastante esclarecedor o seguinte depoimento de Caetano:

Minhas conversas com Torquato, com Rogério, com Duda, com Wally, me enriqueciam intelectual e existencialmente, mas os protagonistas do que ia se passar éramos Gal, Bethânia, Gil e eu. (...) É interessante notar que, aqui, dois grupos se superpunham, numa intersecção. De um lado, os que *viriam a ser* os tropicalistas (grupo que incluía Torquato, Capinan e Rogério – e em breve incluiria um grande número de cariocas e paulistas) e, de outro, aquele que já era conhecido no Rio como o “grupo baiano”: nós quatro.... *E eu no fundo agia como quem sempre poria o tropicalismo a serviço do grupo-núcleo, e não o contrário*<sup>186</sup> (grifei).

O nome “grupo baiano”, que virá a ter grande importância na nomeação e situação, em termos de importância, dos sujeitos tropicalistas, também não deixa certeza quanto a quem seriam os seus participantes. Caetano, como se viu, fecha o arco com quatro sujeitos – além dele e Gil, Maria Betânia e Gal Costa. Mas Maria Betânia, que se diz responsável pessoalmente pelo surgimento do tal “grupo baiano”, conta a seguinte história:

---

<sup>186</sup> VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 146-47.

Olha, esse grupo baiano foi inventado por mim. Quando vim fazer o teatro opinião, ele (Caetano) veio só pra tomar conta de mim (...). Gravei “Carcará” e foi sucesso geral. Virei cantora popular, e o Caetano foi embora pra Bahia, ficou na fossa na Bahia. (...) Depois eu também fui para a Bahia. O Boal foi lá falar com meu pai, queria que eu fosse pra São Paulo fazer outro show. Então eu falei “olha, Boal, eu faço, mas só se levar todo o pessoal que trabalhou comigo aqui”. Eram o Caetano, o Piti, o Tom Zé...”<sup>187</sup>

Como se vê, do grupo baiano que Betânia inventou não participaria Gilberto Gil e, em relação àquele nomeado por Caetano Veloso, há uma ampliação de nomes que incorpora Tom Zé. Em entrevista ao site oficial da Tropicália, concedida no Rio de Janeiro em 27 de outubro de 1999, portanto dois anos após a publicação de “Verdade Tropical”, Caetano voltou a se colocar, a ele e a Gilberto Gil, como núcleo tropicalista. A pergunta, literal, foi a seguinte: “qual teria sido a nascente da Tropicália?”. Ao que Caetano Veloso respondeu da seguinte forma:

Eu diria que é mais o resultado da *aproximação das personalidades de Gilberto Gil e Caetano Veloso*. Sem ele eu não faria nem música, quanto mais essa coisa toda dentro da música. Ainda assim, uma vez que eu já estava dentro da música, sobretudo por causa de Gil, *só desencadeei esse movimento* tão responsável pela questão da música popular no Brasil porque o próprio Gil estava muito excitado pra que algo nesse sentido acontecesse. Dizer que a Tropicália é exclusivamente da minha cabeça peca contra essa verdade<sup>188</sup> (grifei).

---

<sup>187</sup> MARIA BETÂNIA. Entrevista concedida a Milôr Fernandes, Sérgio Cabral, Luis Carlos Maciel, Jaguar e Tarso de Castro. In: **Pasquim**. Rio de Janeiro, nº 11, 5 a 12 de dezembro de 1969.

<sup>188</sup> CAETANO VELOSO. In: TROPICÁLIA – Site oficial. Universo On Line. [www.uol.com.br/tropicália](http://www.uol.com.br/tropicália) - Entrevistas – Caetano Veloso.

Confluem ainda no sentido de um superdimensionamento das figuras de Caetano Veloso e Gilberto Gil, as lembranças do jornalista Luiz Carlos Maciel, para quem o movimento teria surgido “das conversas dele (Caetano) com Gil”. Num certo sentido o Tropicalismo, enquanto movimento, teria se beneficiado da formação acadêmica que Caetano teve em filosofia. Este, aliás, é um predestinado segundo a avaliação de Maciel, pois se “o destino não quis que os pensamentos (filosóficos) dele prevalecessem (...), Caetano anunciava isso (sua formação filosófica) falando da linha evolutiva da música brasileira”<sup>189</sup>. Esta tendência, aliás, em considerar não apenas a Caetano Veloso, mas igualmente a Gilberto Gil, sujeitos predestinados, portadores da missão histórica de liderar, no Brasil, uma “grande revolução” que conduziria à “nova arte”, é antiga em Maciel, datando de pelo menos vinte anos antes. Ao final da década de sessenta, em carta aberta a Caetano Veloso – que se encontrava exilado em Londres –, publicada no *Pasquim*, Maciel se pronunciou da seguinte forma:

São essas, Caetano, as nossas fantasias – as minhas, pelo menos, ao imaginá-lo sob o céu gelado de Londres, procurando aspirar do céu cinzento alguma partícula perdida ou extraviada ou deixada de propósito para que você a encontrasse, alguma partícula, mesmo mínima, da Grande Revolução. É assim que eu o imagino, percebendo em cada esquina que, apesar de tudo, ela prossegue a sua Longa Marcha. Mesmo que as patrulhas de reconhecimento estejam destinadas ao extermínio e que o inimigo reforça as trincheiras e trabalha compulsivamente em seus laboratórios para aperfeiçoar as armas mais eficientes e destruidoras. É assim que eu os imagino, você e o Gil, *dois monges* finalmente peregrinando

---

<sup>189</sup> CYNTRÃO, Sylvia Helena. Op. Cit. p. 130-1.

pela Terra Santa, *dois monges solitários* no asfalto cansado da Terra Santa, voltando finalmente às raízes<sup>190</sup> (grifei).

Curiosamente, no mesmo exemplar d'O Pasquim está a entrevista de Caetano Veloso, concedida a Odete Lara e na qual já se pode perceber os contornos de um refluxo na “posição revolucionária” do compositor baiano, que se diz

Sozinho, agora. Sozinho. Todos os movimentos acabaram, eu estou sozinho. Antes de dezembro sempre que eu falava, sempre, era em nome da Tropicália, em nome do movimento que **eu estava fazendo**. Eu agora estou falando sozinho<sup>191</sup> (grifei).

De qualquer forma, conforme está demonstrado, não é possível ver ou dizer a Tropicália fora da formação discursiva que marca o privilegiado lugar de Caetano Veloso, num primeiro plano, Gilberto Gil um pouco mais atrás e, a partir daí, alguns poucos outros, posicionados hierarquicamente atrás da dupla de baianos. A despeito de toda a produção cultural de Torquato Neto, Wally Salomão e tantos outros, e de projetos como a *Navilouca*, o *Poema/Processo* ou o *Clube da Esquina*, por exemplo, tornou-se impossível perceber, em razão da teia de significados que se foi formando em torno de Caetano Veloso e Gilberto Gil, qualquer compromisso renovado com a cultura brasileira a partir do momento em que, a bordo do sucesso e da fama, os “líderes do tropicalismo” migraram para carreiras individuais “descompromissadas”. Junto com tais líderes teria migrado, também, qualquer

---

<sup>190</sup> MACIEL, Luiz Carlos. *Caetano, meu santo*. In: Pasquim. Rio de Janeiro, nº 17, 16 a 22 de outubro de 1969. P. 18-19.

<sup>191</sup> Cf. Entrevista de Caetano Veloso. O Pasquim. Rio de Janeiro, nº 17, 16 a 22 de outubro de 1969. P. 11.

possibilidade de renovação na música brasileira. É essa a interpretação de Júlio Medaglia, o festejado maestro que compôs o arranjo original da música “Tropicália”, de Caetano:

A gente tinha a impressão que esse pessoal, *os líderes do Tropicalismo de fato*, ia ter o mesmo compromisso com a cultura brasileira que eles tiveram quando nos anos sessenta aconteceu aquela loucura toda. E não. Foram todos fazer as suas carreiras individuais e deixou-se a música popular brasileira correr solta. Nesse processo aconteceu a industrialização da televisão, e os meios de comunicação começaram a crescer com muita velocidade. O que aconteceu é que chegamos aos dias de hoje numa mediocridade que toma conta absoluta de toda a grande indústria cultural brasileira e também internacional. *Nossas lideranças maravilhosas* e a música inteligente brasileira fazendo um showzinho aqui e ali etc, construindo suas carreiras individuais, o que é muito triste<sup>192</sup> (grifei).

A definição das posições de sujeito de Caetano Veloso e Gilberto Gil não deixa escapar à armadilha da linguagem nem mesmo aqueles que, como testemunha depoimento de Caetano, transcrito acima, fizeram parte do núcleo mais central, para além do grupo núcleo, daquilo que seria um “movimento tropicalista”. O músico Jards Macalé, habitual parceiro de Torquato Neto, ao falar de suas recordações sobre o “movimento”, além de apresentar-se como “neto do Tropicalismo”, incorporando à sua verdade o enunciado que coloca Jorge Mautner na posição de avô do movimento, não escapou, também, ao tom de reverência a Caetano e Gil:

---

<sup>192</sup> CYNTRÃO, Sylvia Helena. Op. Cit. p. 140-41

Eu não tive a ventura, a sorte, de conhecer o ‘pai’ (referindo-se a Jorge Mautner) naquela época. Mas de certa forma, *sempre estive próximo dos tropicalistas*. Próximo desde que Caetano chega lá em casa levado pelo Torquato Neto. Sempre fiquei na paralela, como colaborador. (...) foi quando os tropicalistas foram presos, *Caetano e Gil*<sup>193</sup> (grifei).

É interessante perceber, em relação às duas últimas falas transcritas, que o que define a Tropicália não é a sua configuração estética ou qualquer outra referência no âmbito específico da arte. A definição dá-se no âmbito de uma personificação: só é possível verbalizar a Tropicália a partir da personalidade de Caetano ou da presença dos "líderes do Tropicalismo de fato". Torquato Neto conduz Caetano à casa de Macalé e só então, a partir da presença de Caetano, Macalé passa a ter contato com o Tropicalismo. Curioso discurso que, com um só gesto, exclui do "movimento" um de seus participantes de primeira hora – Torquato Neto, autor de *Geléia Geral*, faixa manifesto em *Panis et Circenis* e, em parceria com Capinam, de *Vida, Paixão e Banana do Tropicalismo*, espetáculo escrito para a TV Globo em 1968 –, em nome da afirmação do papel de Caetano Veloso. O mesmo diga-se da fala do maestro Medaglia: apesar de não ter nomeado quem são as “nossas lideranças maravilhosas” que fazem “a música inteligente brasileira”, está claro, pelo conjunto da fala, que o maestro não inclui nestes valores nomes que estejam para além do "grupo-núcleo" da tropicália. E esta coincidência não se dá apenas entre Medaglia e Macalé. Uma leitura de diferentes discursos já demonstrou que esta situação – que configura uma formação discursiva – está presente em discursos formulados em

---

<sup>193</sup> CYNTRÃO, Sylvia Helena. Op. Cit. p. 115

ambientes diversos, desde os textos acadêmicos até às matérias de opinião em jornais e revistas.

Um exemplo desta situação foi dado pelo portal *Universo On Line*<sup>194</sup>, do grupo Folha de São Paulo, o qual criou um site específico sobre a Tropicália<sup>195</sup> e nele oportunizou um intenso debate sobre os mentores do Movimento Tropicalista. Deste debate participariam os segmentos mais diferentes, desde professores universitários a estudantes do Ensino Médio. As falas que circularam no debate estão, em sua grande maioria, em sintonia com a formação discursiva que coloca Caetano e Gil como mentores do movimento. Um dos jovens participantes do debate pronunciou-se do seguinte modo:

tenho 20 anos e acho interessante a Tropicália. Sempre que se falam (sic) nesse movimento vem à minha cabeça a idéia de que Caetano e Gil são os seus maiores nomes. Contudo, eu gostaria de saber quem é o verdadeiro mentor da Tropicália<sup>196</sup>.

Foram inúmeras as respostas, todas, na média, confirmando a idéia geral de que Caetano Veloso e Gilberto Gil seriam os mentores do movimento. A opinião que transcrevo a seguir sintetiza as demais:

penso o seguinte: ... a primeira denominação no campo da música popular à inovação dos baianos foi de "som universal", uma idéia já presente nas conversas de C. Veloso com o artista gráfico Rogério Duarte. ... Gil e Caetano realmente tiveram o mérito de

---

<sup>194</sup> [www.uol.com.br](http://www.uol.com.br)

<sup>195</sup> [www.uol.com.br/tropicália](http://www.uol.com.br/tropicália).

<sup>196</sup> [www.uol.com.br/tropicalia](http://www.uol.com.br/tropicalia).

serem os mentores do movimento. E pra quem acredita que os dois só falam merda, é bom saber que dessas cabeças saiu a Tropicália. E ponto final. Um colega meu me disse: pura jogada de marketing do produtor Manuel Barenbein. Pode ser: afinal, eles tiveram realmente a capacidade de "entrar em todas as estruturas e sair de todas"<sup>197</sup>.

No âmbito das intervenções acadêmicas, a estratégia de disposição das falas dos “líderes”, especialmente de Caetano Veloso, ainda que não seja deliberada, é um instrumento de consolidação das posições de sujeito, uma vez que o enunciado define o universo onde o discurso pode se realizar, isto é, o discurso, não apenas por sua formulação, mas principalmente por sua subjetivação, cria “regimes de verdade”, remetendo a um conteúdo sócio-político ao mesmo tempo perfeitamente transparente e profundamente opaco<sup>198</sup>. Um dos muitos exemplos dessa situação é o texto de Hilda Lontra, escrito no final dos anos noventa, no momento de maior efervescência das revisões teóricas sobre o Tropicalismo, em razão da efeméride dos trinta anos. Com o texto a autora, partindo dos pressupostos de que as intervenções no campo da música sintetizam o movimento e, ao mesmo tempo, de que as reflexões pessoais de Caetano Veloso são suficientes para comprovar as intenções que impulsionaram o movimento, ajuda a reforçar o nome de Caetano Veloso. Ao selecionar e citar, em um texto acadêmico, um depoimento de Caetano Veloso, a autora subtrai justamente a parte que sugere a ampliação não apenas dos nomes dos atores principais mas como, também, do campo de ocorrência das múltiplas vanguardas no período.

---

<sup>197</sup> uol.artes.musica.tropicalismo

<sup>198</sup> Cf. FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996;

Eu e Gil estávamos fervilhando de novas idéias. Havíamos passado um bom tempo tentando aprender a gramática da nova linguagem que usaríamos (...) Dessa mistura toda nasceu o Tropicalismo, essa tentativa de superar nosso subdesenvolvimento partindo exatamente do elemento “cafona” da nossa cultura fundido ao que houvesse de mais avançado industrialmente, como as guitarras e as roupas de plástico. Não posso negar o que já li, nem posso esquecer onde vivo<sup>199</sup>.

A necessidade de situar o texto dentro do regime de verdade que cerca a Tropicália, fez com que, da fala original de Caetano Veloso, como dito, a autora suprimisse justamente a parte em que ele nomeia outros sujeitos e propõe conexão com outros campos artísticos. Para efeito de comparação transcrevo a fala de Caetano integralmente, colocando em destaque o trecho que foi suprimido:

Eu e Gil estávamos fervilhando de novas idéias. Havíamos passado um bom tempo tentando aprender a gramática da nova linguagem que usaríamos. *Trabalhávamos noite adentro, juntamente com Torquato Neto, Gal, Rogério Duprat e outros. Ao mesmo tempo, mantínhamos contatos com artistas de outros campos, como Glauber Rocha, José Celso Martinez, Hélio Oiticica e Rubens Gerchman.* Dessa mistura toda nasceu o Tropicalismo, essa tentativa de superar nosso subdesenvolvimento partindo exatamente do elemento “cafona” da nossa cultura fundido ao que houvesse de mais avançado industrialmente, como as guitarras e as

---

<sup>199</sup> VELOSO, Caetano. Apud. LONTRA, Hilda O. *Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. In: CINTRÃO, Sylvia Helena. Op. Cit. p. 44.

roupas de plástico. Não posso negar o que já li, nem posso esquecer onde vivo<sup>200</sup> (grifei).

E a formulação da Tropicália como um movimento torna-se ainda mais problemática quando visitamos algumas das opiniões sobre a “origem” de tal movimento: para Celso Favaretto a Tropicália surgiu no cenário artístico nacional em outubro de 1967, quando as músicas “Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso, e “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil, concorreram no III Festival de MPB, da TV Record de São Paulo<sup>201</sup>. A data de Favaretto coincide com aquela proposta por Caetano Veloso: “decidi que no festival de 67 nós deflagraríamos a revolução”<sup>202</sup>. Torquato Neto, mesmo reticente em relação à idéia de “movimento” e apavorado em relação a qualquer tipo de identidade, em entrevista a Augusto de Campos deixou transparecer que, para ele, o que marca a origem da Tropicália é o disco *Panis et Circensis*:

Eu estava sugerindo, até, conversando com Gil, a idéia de um disco-manifesto, feito agora pela gente. Porque até aqui toda a nossa relação de trabalho, apesar de estarmos há bastante tempo juntos, nasceu mais de uma relação de amizade. Agora as coisas já são postas em termos de Grupo Baiano, de movimento<sup>203</sup>.

Para a Revista Realidade, a Tropicália fez sua entrada na história da cultura brasileira em 1967, quando o Teatro Oficina encenou, sob a direção de José

---

<sup>200</sup> Cf. BAR, Décio. *Acontece que ele é baiano*. In: *Realidade*. Ano 3, nº 33. Rio de Janeiro: Editora Abril, 1968. p. 197

<sup>201</sup> Cf. FAVARETTO, Celso F. Op. Cit.

<sup>202</sup> VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 165

<sup>203</sup> Cf. CAMPOS, Augusto. *Balanço da Bossa* e outras bossas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. p. 193.

Celso Martinez Corrêa, o texto *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, pois, com a montagem, “tratava-se de captar criticamente o gosto das grandes massas brasileiras e, com ele, o verdadeiro espírito da cultura criada no trópico”<sup>204</sup>. E há ainda opiniões mais heterodoxas, como as de Nelson Motta, para quem a “alvorada tropicalista” se iniciou no final de 1967 quando, depois de quatro anos de exílio em Paris, Samuel Wainer retornou ao Brasil e lhe ofereceu uma coluna diária sobre “o poder jovem”. Motta tributa a sua coluna a articulação e soldagem das diversas frentes vanguardistas em um movimento. A origem do “movimento”, portanto, teria se dado no dia cinco de fevereiro de 1968, data da publicação de “Cruzada Tropicalista” em sua coluna:

Uma noite de verão (...) passei horas tomando chope e conversando com Glauber Rocha, Cacá Diégues, Gustavo Dahl e Luiz Carlos Barreto. (...) Entusiasmados com o Cinema Novo, o Teatro Oficina, os discos de Gil e Caetano, excitados com o momento político e com *aquela movimento que não tinha sido articulado nem tinha nome mas estava em pleno andamento*, começamos a imaginar (...) uma festa tropical, uma gozação com o nosso mau gosto (...) Vários chopes depois, cansado de tanto rir, cheguei em casa e esqueci do assunto. No dia seguinte, (...) usei todo o espaço da coluna para contar (...) todas as besteiras que tínhamos imaginado no alpino. A festa nunca aconteceu, mas a coluna teve grande repercussão e surpreendentemente foi levada a sério, comentada acaloradamente contra e a favor em outros jornais, no rádio e na televisão, *que passaram a se referir ao movimento de Gil e Caetano como Tropicalismo*<sup>205</sup> (grifei).

---

<sup>204</sup> TROPICALISMO. In: **Realidade**. Rio de Janeiro: Editora Abril, ano 3, nº 33, dez de 1968. P. 181.

<sup>205</sup> MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. p. 169-70.

No campo das contestações à idéia de que o “Movimento Tropicalista” teria, de fato, uma ênfase no campo musical e só ganharia significado em torno das personalidades de Caetano Veloso e Gilberto Gil, encontramos principalmente sujeitos que reivindicam furar o bloqueio da linguagem e se posicionar como membros de um movimento que eles reconhecem ter existido, mas rejeitam e combatem uma nomeação que os exclui e marginaliza seus campos de atividade. Xico Chaves (Francisco de Assis Chaves Bastos), artista plástico, poeta e líder estudantil nos anos sessenta, formado em Artes e Ciência da Comunicação pela UnB, tem a seguinte opinião sobre os nomes dos líderes tropicalistas:

É... me lembrando de nomes, porque às vezes nós esquecemos que o movimento tropicalista era brasileiro de forma geral. **O Jomard estava lá em Pernambuco**, tocando o barco dele. O pessoal de São Paulo e outras frentes estavam absolutamente ativas. A poesia brasileira, a arte brasileira era emergente, **linguagens novas sendo criadas**, rupturas, como Hélio Oiticica. O Oiticica que foi o criador da obra Tropicália, que inspirou Caetano Veloso a realizar a música “Tropicália”. As artes plásticas nunca tiveram a mídia que a música teve. Talvez por isso o Tropicalismo tenha se centrado tanto, se referenciado tanto em cima da música, que tinha uma mídia poderosa que as artes plásticas não tinham. Não me lembro apenas de Hélio Oiticica. Quando a gente se lembra de Hélio Oiticica lembra de Lígia Clark com suas obras sensoriais. A ruptura nas artes plásticas já tinham ocorrido há muito tempo. Eu até acredito que o Tropicalismo estava muito na retaguarda em relação às artes plásticas e a poesia naquele momento. Enquanto as artes plásticas não tinham mais

texto, a poesia era realizada sem texto, ainda a Tropicália era realizada com texto<sup>206</sup> (grifei).

Jomard Muniz de Brito, professor das Universidades Federais da Paraíba e de Pernambuco, participante ativo, como ensaísta, poeta e cineasta, da movimentação tropicalista no Nordeste, tendo, inclusive, ao lado de intelectuais, poetas, jornalistas e artistas da Paraíba, de Pernambuco e do Rio Grande do Norte assinado os primeiros manifestos tropicalistas<sup>207</sup> na região, também questiona o processo de nomeação da Tropicália, fazendo referência a

Abertas, declaradas intencionalidades: por que Hélio Oiticica e não Lúcia Pape ou Lúcia Clark? Por que José Celso e não Amir Hadad? Por que Gilberto Gil e não Torquato Neto? Por que Glauber Rocha e não Joaquim Pedro ou Carlos Diégues?<sup>208</sup>

Muniz de Brito também propõe uma interpretação para a posição de Hélio Oitica, sobre a Tropicália, que o aproxima bastante da compreensão de Xico Chaves, também artista plástico e que, de acordo com fragmento transcrito acima, credita a um esforço midiático o fato de “o Tropicalismo ter se referenciado tanto em cima da música”. De acordo com esta interpretação de Muniz de Brito,

A profunda mágoa ou ira máxima de Hélio Oiticica consiste em que, para o grande público assim como para a crítica menor e para

---

<sup>206</sup> XICO CHAVES. In: CINTRÃO, Sylvia Helena. Op. Cit. p. 92-3.

<sup>207</sup> PORQUE SOMOS E NÃO SOMOS TROPICALISTAS. In: Jornal do Comércio. Recife: sábado, 20 de abril de 1968, segundo caderno, p. 15; INVENTÁRIO DO NOSSO FEUDALISMO CULTURAL. In: Jornal do Comércio. Recife: sábado, 27 de abril de 1968, segundo caderno, p. 12.

<sup>208</sup> BRITO, Jomard Muniz de. **Brasil Brasilírico Bordel**. Antropologia de nós mesmos. Recife: Comunicarte, 1992, p. 70.

o totalitário mercado de arte, terminem prevalecendo os elementos, signos ou propostas de mais fácil “absorção”. Como se as imagens das araras, bananas, Chacrinha e Carmem Miranda viessem a predominar sobre a VIVÊNCIA DO EXPERIMENTAL, degenerando o novo da TROPICÁLIA em desgastante maneirismo tropicalista<sup>209</sup>.

A expressão *Linha Evolutiva*, importante referência no âmbito do discurso tropicalista, também é bastante interessante para se pensar os contornos do processo de objetivação da Tropicália. A expressão teria sido utilizada pela primeira vez por Caetano Veloso, em meados da década de sessenta, para sintetizar o processo de “autoconsciência” estética e ideológica da música brasileira<sup>210</sup>. Para Caetano, a compreensão da existência de uma continuidade estética e formal na música se daria na medida em que os músicos brasileiros fossem capazes de romper com uma noção reducionista que só pensaria a música popular brasileira em termos de ideologia e tradicionalismo, o que resultava em uma crença no *analfabetismo* como única salvação para a música do Brasil<sup>211</sup>:

Ora, a música brasileira se moderniza e continua brasileira, à medida que toda informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade brasileira. Realmente, o mais importante no momento é a criação de uma organicidade de cultura brasileira, uma estruturação que possibilite o trabalho em conjunto, inter-relacionando as artes e os ramos intelectuais. Para

---

<sup>209</sup> Idem. Ibidem. p. 72.

<sup>210</sup> Cf. WISNIK, José Miguel. *Música: problema intelectual e político*. In: **Teoria e Debate**, São Paulo, Fundação Perseu Abramo, n. 35, jul-set 1997, p. 58-63

<sup>211</sup> Cf. QUE CAMINHO seguir na música popular brasileira? (debate com vários músicos e intelectuais coordenado por Airton Lima Barbosa). *Revista da Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, n. 7, p. 375-85, maio de 1966.

isto, nós da música popular devemos partir, creio, da compreensão emotiva e racional do que foi a música brasileira até agora; devemos criar uma possibilidade seletiva como base de criação. Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela, não só teremos de senti-la, mas conhecê-la. E é este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela. Só a retomada da *linha evolutiva* pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. (...) João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no *dar um passo à frente* da música popular brasileira, deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez<sup>212</sup>.

Como se percebe, na base da formulação do conceito de *linha evolutiva* estava a necessidade de posicionar-se quanto a uma *tradição* na música brasileira e, ao mesmo tempo, quanto à modernização desta mesma música. Na capa do disco Tropicália 2, numa atitude semelhante à que fora adotada em *Panis et Circensis*, os autores fizeram figurar textos que serviam de contraponto ao conteúdo musical. Em um destes textos – o qual transcrevo a seguir – seria retomada e sintetizada a idéia de Linha Evolutiva:

Roberto Silva<sup>213</sup> é uma sombra da ponte que leva de Orlando Silva e Ciro Monteiro a João Gilberto – numa *linha evolutiva* não presente na consciência dos outros grandes da época, que só viam o

---

<sup>212</sup> QUE CAMINHO seguir na música popular brasileira? Op. Cit. p. 377-8.

<sup>213</sup> Roberto Silva era um cantor bastante popular no Brasil nas décadas de 40 e 50. Assim como os vanguardistas da década de sessenta, ele recebia severas críticas dos setores nacionalistas da MPB por “sincopar” o seu samba, fazendo-o assemelhar-se melodicamente ao jazz.

lado americano da modernização: os Alfs e Alves e Farneys, os cariocas...<sup>214</sup>

Esta idéia de *linha evolutiva* é, portanto, bastante interessante para pensar o tema de *invenção da Tropicália*, pois se por um lado os referenciais que deram origem ao debate sobre uma *continuidade musical* são profundamente pertinentes, por outro lado eles o são também datados. No limite, o conceito de *linha evolutiva* – menos por sua proposição e mais pelas apropriações que dele foram feitas<sup>215</sup> – oferece o risco de transformar “uma formulação instigante em sua origem num leque onde cabem tudo e todos, desde que afinados com tendências do pop internacional”<sup>216</sup>. Isto significa que esta idéia de *linha evolutiva*, ainda que independente da vontade de quem a formulou, vem historicamente abrigando a compreensão de que, assim como a Tropicália seria uma *retomada oswaldiana*<sup>217</sup>, no sentido de ser o *Movimento Tropicalista* uma continuidade da antropofagia dos anos vinte, do mesmo modo o que vem depois dos anos sessenta seria necessariamente um *estilhaço*, um resultado do movimento tropicalista. Como consequência desta idéia temos o esforço para dar à Tropicália um lugar central na história da cultura brasileira, o que leva algumas posições a um extremo historicista que arbitra as conexões mais impensáveis. Fernando Gabeira, por exemplo, coloca os *Mamonas Assassinas*, conjunto de brega-rock que fez grande e rápido sucesso nos anos

---

<sup>214</sup> CAETANO VELOSO & GILBERTO GIL. In: *Tropicália 2*. Cf. PAIANO, Enor. **Tropicalismo**: bananas ao vento no coração do Brasil. São Paulo: Scipione, 1996. p. 57.

<sup>215</sup> Para um exemplo destas apropriações ver: WISNIK, José Miguel. *Música*: problema intelectual e político. In: **Teoria e Debate**, São Paulo, Fundação Perseu Abramo, n. 35, jul-set 1997, 58-63

<sup>216</sup> NAPOLITANO, Marcos. O Conceito de MPB nos anos 60. In: **HISTÓRIA**: questões & debates. Curitiba: Editora da UFPR, v. 1, n. 1, 1980. P. 18.

<sup>217</sup> FERREIRA, N. P. **Tropicalismo: retomada oswaldiana**. In Revista Vozes, ano 66, nº 10, dez 1972.

noventa, e *Falcão*, humorista cearense, como continuidades do *Movimento Tropicalista*, na medida em que ambos seriam “uma tentativa de redefinição tropical do Brasil num contexto de globalização”<sup>218</sup>.

São também apontados como herdeiros da tradição tropicalista, pelo fato de misturarem o rock e o pop aos ritmos nativos, desde o paraibano Zé Ramalho aos gaúchos Kleiton e Kledir. Sob o enorme guarda-chuva tropicalista se abrigariam, também, o paulista Arrigo Barnabé, o baiano Carlinhos Brown, o paraibano Chico César e, especialmente, o pernambucano Chico Science e o seu movimento *mangue beat*, numa situação em que as atitudes estéticas dos tropicalistas teriam sido usufruídas, em maior ou menor medida, por quase todos os artistas que se dedicaram à Música Popular Brasileira nos últimos trinta anos<sup>219</sup>. No início dos anos setenta, com o sarcasmo que sempre o caracterizou, Raul Seixas, um dos personagens da “verdade tropical”, se posicionaria neste debate nos seguintes termos: “Acredite que eu não tenho nada a ver com a *linha evolutiva* da música popular brasileira. A única linha que eu conheço é a linha de empinar uma bandeira”<sup>220</sup>.

Além de seu vigor historicista, isto é, além do fato de que toda idéia de evolução contém armadilhas históricas, o conceito de *linha evolutiva*, tal como está explicitado aqui, desempenhou papel relevante também no processo de formulação de um enunciado que restringisse a Caetano Veloso o lugar de núcleo formulador da Tropicália. Refiro-me ao fato de que do aludido debate participaram, além de Caetano, os críticos Flávio Macedo Soares e Nelson Lins e Barros, os poetas José

---

<sup>218</sup> FERNANDO GABEIRA. Cf. CYNTRÃO, Sylvia Helena. Op. Cit.. p. 80

<sup>219</sup> Cf. CALADO, Carlos. *A herança tropicalista*. In: \_\_\_\_\_. **Tropicália**. A história de uma revolução musical. São Paulo: Editora 34, 1997.

<sup>220</sup> RAUL SEIXAS. As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor. In: **Gitá**. Philips-Phonogram, 1974.

Carlos Capinam e Ferreira Gullar, o cineasta Gustavo Dahl e a cantora Nara Leão. Curiosamente, nenhum dos trabalhos que tomaram aquele debate como documento<sup>221</sup> faz referência aos outros debatedores, ainda que entre estes existam opiniões frontalmente discordantes com Caetano Veloso. Nelson Lins e Barros, por exemplo, chegou a discordar

“inteiramente dessa posição um tanto saudosista do Caetano Veloso. João Gilberto, na minha opinião, [...] representa um afastamento da tradição musical brasileira. Não que eu esteja contra João Gilberto nem defendendo a tradição brasileira. [...] Tenho a impressão de que seria um erro voltarmos a João Gilberto. Nós temos que enfrentar a realidade. E a realidade atual é da estridência. A juventude gosta da estridência, porque representa a civilização moderna. A própria Maria Betânia é a negação de João Gilberto”<sup>222</sup>.

O silêncio a que são relegadas essas falas é bastante sintomático e testemunha justamente a apropriação – independentemente de sua vontade, ressalte-se – de Caetano Veloso como sujeito central do “movimento tropicalista”. Que motivos existiriam para que a opinião de Caetano Veloso – que nem é a mais extensa ou melhor elaborada – fosse alçada a essa posição central? Compare-se, por exemplo – ainda que tomando como referência exclusivamente a idéia de uma linha para a música brasileira – as formulações de Caetano Veloso, expressa na frase “só a

---

<sup>221</sup> NAPOLITANO, Marcos. O Conceito de MPB nos anos 60. In: **HISTÓRIA**: questões & debates. Curitiba: Editora da UFPR, v. 1, n. 1, 1980, 11-30; WISNIK, José Miguel. *Música*: problema intelectual e político. In: **Teoria e Debate**, São Paulo, Fundação Perseu Abramo, n. 35, jul-set 1997, 58-63; PAIANO, Enor. **Tropicalismo**: bananas ao vento no coração do Brasil. São Paulo: Scipione, 1996; NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à Tropicália**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar ed.: 2001; FAVARETTO, Celso Fernando. **Tropicália**, Alegoria alegria. 3 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

<sup>222</sup> QUE CAMINHO seguir na Música Popular Brasileira. Op. Cit. p. 378-9

retomada da *linha evolutiva* pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação”, e de José Carlos Capinam – “vejo o desenvolvimento de nossa cultura como uma tênue *linha*, cheia de vazios e coisas estranhas, filão de afloramentos súbitos a que ora assistimos definhar”<sup>223</sup>. Em ambas está presente a idéia evolucionista de linha, sendo a fala de Capinam – ao longo de todo o debate – bastante mais extensa e – do meu ponto de vista – melhor elaborada. Mas, ainda assim, apenas a Caetano foi dado voz, tudo se passando, nas narrativas que resgataram aquele documento, como se estivesse sendo tratado um monólogo e não um debate.

A Tropicália, portanto, esta enorme metáfora do Brasil pós-moderno, inventada como um "movimento" que teria ganhado consistência especialmente em razão dos talentos pessoais e das missão e visão revolucionárias de Caetano Veloso e Gilberto Gil, é o resultado de uma formação discursiva que objetivou arbitrariamente os lugares-sujeito de cada um. Como se sabe, a produção dos discursos é controlada, selecionada e redistribuída dentro de uma lógica que busca sua camuflagem. Para praticar esta camuflagem a sociedade se vale de procedimentos que instituem a palavra proibida e delimitam e localizam a verdade<sup>224</sup>. Não são poucas as versões que procuraram desdizer, refazer, renomear ou mesmo desconstruir a “verdade tropical”<sup>225</sup>. Mas, investidos nas posições de sujeitos centrais de um movimento – algo que tem aquiescência com nossa própria “vontade de verdade” – Caetano Veloso, Gilberto Gil e tantos outros movimentaram-se no sentido de consolidar um

---

<sup>223</sup> QUE CAMINHO seguir na Música Popular Brasileira. Op. Cit. p. 380.

<sup>224</sup> Cf. FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Op. Cit.

<sup>225</sup> Para algumas dessas versões ver: DUARTE, Rogério. **Tropicaos**. Rio de Janeiro: Azougue, 2003; ZÉ, Tom. **Tropicalista lenta luta**. São Paulo: Publifolha, 2003.

discurso que dissesse a Tropicália conformada dentro do universo nomeado: a explosão e os estilhaços emergem de Caetano, em primeiro lugar, e a ele retornam, completando um ciclo que marca o lugar do movimento dentro da "linha evolutiva" da arte brasileira. Esta narrativa acaba por varrer para a margem, impedindo sua nomeação, não apenas outros sujeitos que – em campos artísticos diferentes do musical – se movimentaram na cena cultural brasileira no período, mas também participantes de primeira hora daquelas atitudes e manifestações que foram nomeadas de Tropicalismo. Rebelando-se contra esta situação, recentemente o artista gráfico e professor universitário Rogério Duarte proclamaria “eu sou o Tropicalismo!”, através da publicação de *Tropicaos*, um livro com o qual, “Colocando-se num meio de caminho entre os tropicalistas mortos (Torquato Neto, Hélio Oiticica) e os "ricos" (Caetano e Gil), defende poeticamente a tese de que o verdadeiro tropicalismo nem chegou a acontecer, reprimido e assassinado que foi pelo AI-5”<sup>226</sup>.

Penso que os acontecimentos narrados a seguir demonstrarão a multiplicidade de sujeitos envolvidos com as manifestações vanguardistas que, em fins da década de sessenta, esforçaram-se para redefinir a cultura brasileira, bem como a própria noção de Brasil. Quem sabe aquela angústia que continuamos sentindo quando concluímos a leitura de “verdade Tropical” sem encontrar, ali, a “visão de um Brasil com que se possa sonhar”, venha a se dissipar quando dermos ouvido a outras verdades tropicais.

Em fevereiro de 1967, oito meses antes do festival que lhe projetaria definitivamente para a fama, Gilberto Gil agendou um mês de apresentações no

---

<sup>226</sup> Rogério Duarte reúne escritos inéditos em livro “Tropicaos”. In: Folha de São Paulo. São Paulo, 28 de abril de 2003. P. 13.

Teatro Popular do Nordeste (TPN), entidade mantida por Hermilo Borba Filho em Recife, que funcionava conjuntamente a uma livraria e a um bar e cujo principal objetivo era promover um intercâmbio de cultura popular, levando artistas de outras regiões para se apresentarem em Recife e, ao mesmo tempo, forçando um contato destes com as expressões folclóricas e culturais locais. O fato de reunir palco, livraria e bar, fazia com que o TPN funcionasse como uma espécie de ponto de encontro de intelectuais e artistas, onde, depois de assistir às apresentações, “pessoas reuniam-se, fosse na mesa do bar ou entre livros, para discutir idéias e dividir experiências no campo da arte, política e literatura”<sup>227</sup>.

Gilberto Gil chegou ao Recife, portanto, exatamente no momento em que “nas ruas da capital pernambucana existia uma necessidade de renovação, uma vontade de criar novos sons e firmar uma identidade”<sup>228</sup>. Este encontro, entre Gil e artistas e agitadores culturais nordestinos, é uma fonte interessante para situar as rupturas estéticas que então se insinuavam na arte brasileira e, por extensão, para pensar a existência de um “grupo-núcleo” tropicalista.

Pouco antes de viajar ao Recife Gil tinha concluído, no Rio de Janeiro, a gravação de seu primeiro *Long Play*, *Louvação*, o qual pode ajudar a entender as referências que o nomeado co-fundador do movimento tropicalista tinha no campo das artes e, especificamente, no campo musical. O disco contempla uma variedade de referências que vai da música de protesto – “Roda”, com Letra de João Augusto – ao baião nordestino – “Viramundo”, letra de Capinan –, mas cuja maior novidade, tanto

---

<sup>227</sup> RODRIGUES. Joana. *Gil Chora*. In: *Caruaru Hoje*. Caruaru (PE), Ano II, nº 11, abril e maio de 2002. P. 11.

<sup>228</sup> Cf. Continente Multicultural nº 11. *Apud* *Caruaru Hoje*. Caruaru (PE), Ano II, nº 11, abril e maio de 2002. P. 11.

do ponto de vista temático quanto do ponto de vista musical, propriamente – *uma espécie de suíte, com diversos andamentos e ritmos*<sup>229</sup> –, era Lunik 9, uma canção sobre a epopéia soviética no espaço sideral. Esta abordagem de Gil às maravilhas tecnológicas soava contraditória no disco, pois

Esse avanço musical veio acompanhado, curiosamente, por uma dose de conservadorismo. Na letra, assumindo um receio excessivo frente às possíveis mudanças trazidas pela tecnologia, Gil misturou Orlando Silva e bossa nova. “O que será do verso sem luar”?, perguntava. Por causa desse romantismo exagerado, que encobria uma visão um tanto reacionária do progresso tecnológico, logo depois de seu LP ser lançado, Gil já não conseguia mais ouvir *Lunik 9* sem achá-la bobinha, ingênua demais<sup>230</sup>.

O Gilberto Gil que chegou a Pernambuco no início de 1967, portanto, era alguém dividido entre os valores da tradição e os confortos da modernidade, nos mesmíssimos moldes em que esta situação afetou as vidas de outros tantos homens e mulheres no período. Em 17 de julho de 1967 – ainda que constrangido, segundo as versões correntes – participaria, ao lado de Elis Regina, Edu Lobo, Geraldo Vandré e outros, de passeata no Rio de Janeiro contra a invasão da música estrangeira no país, num episódio que ficou conhecido como “a passeata contra as guitarras”.

Dentro do projeto do TPN de aproximar artistas *forasteiros* das expressões culturais locais, o compositor Carlos Fernando, acompanhado de Jomard Muniz de Brito, Geraldo Azevedo, Mário Florêncio e Souza Pepeu, levou Gil, em um

---

<sup>229</sup> Cf. CALADO, Carlos. Op. Cit. p. 96

<sup>230</sup> CALADO, Carlos. Op. Cit. p. 96.

dos intervalos de suas apresentações em Recife, para conhecer a Banda de Pífanos de Caruaru, uma vez que o próprio Gil manifestara interesse em conhecer o grupo de pifeiros sobre o qual ouvira falar como dono de “uma musicalidade e regionalismo interessantes”<sup>231</sup>.

Em Caruaru, Clóvis Cursino, gerente de banco na cidade, foi o intermediário entre o grupo de Gilberto Gil e a banda de pífanos. Antes do encontro, Gil foi à feira, onde comprou um chocalho de carneiro para presentear um percussionista de sua banda e se emocionou, a ponto de ir às lágrimas, diante de grandes bonecas de pano, que lhe fizeram lembrar de brinquedos semelhantes com os quais seu pai, durante a Segunda Guerra mundial, presenteara a suas irmãs. O encontro com a Banda de Pífanos deu-se no Clube Intermunicipal e consta que emocionou muito a Gilberto Gil, que encontrou impressionantes e interessantes semelhanças entre a musicalidade do grupo de Biano e a música dos *Beatles* – “Eles conhecem dissonâncias, fazem coisas que os Beatles fazem”<sup>232</sup>.

Sob o impacto deste encontro Gil retornou ao Rio de Janeiro com a idéia de “renovar a Música Popular Brasileira para torná-la mais universal”<sup>233</sup>. Em 1975, ao justificar a inclusão de “Pipoca Moderna” no *long play* **Jóia**, Caetano Veloso daria o seguinte depoimento sobre a influência da musicalidade sertaneja e particularmente da Banda Pífanos de Caruaru sobre sua obra e a de Gilberto Gil:

Em 67 Gil passou um tempo no Recife. De lá ele trouxe o pique para o tropicalismo. E, principalmente, uma fita cassete com o som

---

<sup>231</sup> Cf. RODRIGUES. Joana. Texto citado. p. 11

<sup>232</sup> RODRIGUES. Joana. Texto citado. p. 11

<sup>233</sup> CALADO, Carlos. Op. Cit. p. 98.

da banda de pífanos de Caruaru. Desde então, a pipoca moderna ficou em nossa cabeça, alguma coisa transando entre os neurônios, uma joiazinha de iluminação. De lá até aqui não perdi a esperança. sou feliz na pipoca desse canto e isso é muito firme. Estou inteiro quando há esse canto de pipoca moderna. Eis<sup>234</sup>.

O encontro com a banda de pífanos, portanto, fez Gilberto Gil compreender a música popular como um meio de cultura de massa e o nacionalismo das canções de protesto como algo sem sentido e ultrapassado. A viagem a Pernambuco teria fornecido, ao compositor baiano, os dois limites entre os quais, do seu ponto de vista, deveria se referenciar a Música Popular Brasileira: a Banda de Pífanos de Caruaru e os Beatles<sup>235</sup>.

Se os Beatles dispensam apresentação, o mesmo não se pode dizer da Banda de Pífanos de Caruaru. Ela foi fundada no sertão alagoano, no início dos anos vinte, por Manoel Clarindo Bianco. Inicialmente, tinha quatro componentes que tocavam dois pífanos – fabricados artesanalmente a partir de um talo de taboca –, um prato e um *bombo*. Em 1936 a família Bianco chegou a Caruaru e, a partir de 1955, sob a liderança de Benedito e Sebastião, filhos de Manoel Bianco, incorporou o tarol e o surdo e deixou de ser apenas uma bandinha para deleite familiar, passando a fazer apresentações públicas. Nesta fase, também, substituiu o repertório de novenas e terços – normalmente executados em sepultamentos e velórios – por peças musicais cuja temática é o canto dos pássaros, briga de animais, festas típicas, feiras, etc. No grupo não há qualquer preocupação com a teoria musical. O líder da banda, Benedito

---

<sup>234</sup> CAETANO VELOSO. (Literatura Comentada)/ seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico por Paulo Franchetti e Alcyr Pécora. – 2ª ed – São Paulo: Nova Cultural, 1988. P. 84.

<sup>235</sup> A afirmação literal de Gil é “o que influenciou o Tropicalismo foi a Banda de Pífanos e os Beatles”. Cf. RODRIGUES. Joana. Texto citado. p. 12.

Clarindo Bianco, chegou a afirmar, durante uma apresentação no Rio de Janeiro: “não entendemos de música, somos analfabetos em notas musicais”<sup>236</sup>. O resultado disto é que

Seus temas são tão simples e singelos quanto suas vivências e observações. E daí resulta justamente seu mérito e surpresa maior, porque toda sua temática está somente enunciada nos títulos de suas músicas, embora o ouvinte tenha a exata sensação, durante a execução, de uma narrativa, por entre os acordes estridentes e tocantes dos pífanos<sup>237</sup>.

As características dessa musicalidade sertaneja interessaram muito a Gilberto Gil. Tanto que ele chegou a convocar, no Rio de Janeiro, uma reunião de compositores, da qual participaram Sérgio Ricardo, Dori Caymmi, Edu Lobo, Sidney Miller, Chico Buarque, Francis Hime, Paulinho da Viola, Caetano Veloso, Torquato Neto, Capinan e o próprio Gilberto Gil. Na reunião, Gil contou o encontro em Pernambuco e defendeu a idéia de união de todos para revigorar a música brasileira. O resultado não foi animador: Chico Buarque ficou indiferente, Sérgio Ricardo defendeu shows operários em portas de fábrica como estratégia central do revigoreamento defendido por Gil e Dori Caymmi manifestou repúdio a tudo que lembrasse os Beatles e a música *pop*<sup>238</sup>. Os demais, especialmente Caetano, Torquato

---

<sup>236</sup> BANDA DE PÍFANOS DE CARUARU. A mais autêntica Música Popular do Nordeste. Folheto de divulgação de show no Centro Acadêmico da Escola de Engenharia Mauá – RJ. [s/d], [s/e]. p. 2.

<sup>237</sup> BANDA DE PÍFANOS DE CARUARU. Op. Cit. P. 3.

<sup>238</sup> Cf. CALADO, Carlos. Op. Cit.

e Capinan, foram, com diferentes humores, receptivos à idéia de movimento de Gilberto Gil.

Este fato, então, sugeriria a real existência de um grupo núcleo para o “movimento tropicalista”? Uma resposta afirmativa, possível no contexto das histórias pessoais de cada um destes personagens e, especialmente, no interior das referências teóricas que narram a história da cultura brasileira nos anos sessenta, já seria suficiente para desconstruir, por si só, o grupo-núcleo nomeado por Caetano Veloso e adotado pela maioria dos estudiosos que escreveram sobre o período, assim como deslocaria francamente discursos, como os já expostos neste trabalho, que inscrevem apenas em Caetano Veloso e Gilberto Gil a Verdade Tropical. Mas vamos ouvir outras vozes.

Entre meados da década de quarenta e início dos anos sessenta, a história da Bahia registra o que alguns chamam de “era Edgard Santos”<sup>239</sup>, período em que o professor Edgard Santos ocupou a reitoria da Universidade Federal da Bahia (1946-1962) e promoveu um verdadeiro “renascimento cultural”, cujo parâmetro era um “choque intelectual” que pretendia reverter a marginalização cultural que a Bahia teria vivido nos anos quarenta. Duda Machado, um dos passageiros da *Navilouca*, projeto que no início dos anos setenta radicalizou na proposta de desentranhar novas linguagens, testemunha a efervescência cultural em Salvador durante a era Edgard Santos:

Do Campo Grande ao Vale do Canela, havia um extraordinário ambiente de cultura, uma universidade refinada e atenta à arte

---

<sup>239</sup> Cf. CALADO, Carlos. Op. Cit.

contemporânea. Escola de música, de dança, de teatro, museu ativo, a pequena revolução artística-antropológica de Lina Bo Bardi no museu de arte popular, clube de cinema, concertos freqüentes na Reitoria e no convento de Santa Teresa. À nossa volta, a "Roma Negra", na expressão de Roberto Rossellini. Do Rio, de São Paulo, vinham os suplementos literários. Foi esse ambiente que impulsionou toda uma geração<sup>240</sup>.

É provável, portanto, que muitos dos personagens tropicalistas que habitam esta história que está sendo narrada tenham sido afetados de alguma forma por esta era Edgard Santos. É certo que os segmentos ligados ao campo musical o foram. Com a intenção de promover o choque intelectual referido, o reitor Santos oportunizou a criação, em Salvador, dos *Seminários Livres de Música*, dirigidos pelo maestro e compositor alemão Hans Joachim Koellreutter. Praticamente todos os jovens que frequentavam a universidade naquele período – e mesmo os que, apesar de não a frequentarem, estavam de alguma maneira conectados ao circuito cultural de Salvador –, foram impactados pelos seminários. Consta que Caetano Veloso,

Mesmo sem ter cursado os Seminários Livres de Música, ... também recebeu o impacto direto dos eventos promovidos pela universidade. Assistir, por exemplo, a um concerto do pianista David Tudor, tocando obras do iconoclasta John Cage, no salão nobre da reitoria, foi uma experiência inesquecível para ele. Na época, com apenas 19 anos, Caetano tomou contato assim, pela primeira vez, com a irreverência dos *happenings*. Em uma das peças, a música concebida por Cage baseava-se no silêncio: usando

---

<sup>240</sup> MACHADO, Duda. *Adolescente somava o delírio e a crítica*. In: Folhetim. Jornal Folha de São Paulo, domingo, 8 de novembro de 1992. P. 07

luvas, Tudor apenas simulava os movimentos das mãos, sem tocar as teclas do instrumento<sup>241</sup>.

É fato, portanto, que os Seminários Livres de Música tiveram enorme influência sobre as propostas de rupturas estéticas no campo da música brasileira nos anos sessenta. E este fato amplia significativamente o número de sujeitos envolvidos no processo de modernização e internacionalização da Música Popular Brasileira, projetos básicos do conjunto de ações e atitudes que foi nomeado de Tropicalismo. Assim como, igualmente, este fato permite recuar e repensar o começo – não a origem, que implica causa, enquanto os começos implicam diferenças, dispersão<sup>242</sup> – desse enorme processo de revisão crítica da arte nacional.

Tom Zé, ainda assinando Toinzé, num único nome, cursou estes Seminários Livres de Música, o que lhe permitiu mesclar o folclore rural, com o qual já trabalhava em suas músicas, com o experimentalismo erudito. Segundo depoimento do próprio Tom Zé, sua intenção musical, ainda na década de cinquenta, entre o folclore rural e o erudito, era *praticar uma virtude mediana, para ligeiras alterações nas formas da música popular*<sup>243</sup>. Se a percepção do folclore rural – e aí eu estou incluindo os pifeiros de Caruaru nesta categoria – e da música pop internacional como parâmetros para a Música Popular Brasileira se revelou a Gilberto Gil em 1967 e este acontecimento seria o marco inaugural dos experimentalismos estéticos que desaguariam na Tropicália, a mesma percepção Tom Zé teve ainda na década de cinquenta. Questionado sobre como o rock entrou

---

<sup>241</sup> CALADO, Carlos. Op. Cit. p. 35

<sup>242</sup> Cf. FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. 8 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

<sup>243</sup> TOM ZÉ. In: TROPICÁLIA – Site oficial. Universo On Line. [www.uol.com.br/tropicália](http://www.uol.com.br/tropicália) - Entrevistas – Tom Zé.

em sua vida, em entrevista ao site oficial da Tropicália, o cantor ofereceu um close up das alegorias que alimentaram não apenas as suas, mas, de maneira geral, as criações artísticas de praticamente todas as propostas de rupturas estéticas nos anos sessenta e seguintes. O trecho que transcrevo a seguir, embora longo, é necessário, porque oferece uma versão alternativa para as narrativas que centram em Caetano Veloso e Gilberto Gil a primazia do gesto criador tropicalista:

Em 1956 eu filei a aula do Central (colégio da Bahia), entrei no Cinema Excelsior, na Praça da Sé, sentei-me na primeira fila, me recostei, sossegado. E o filme começou. Não era o rock que me assaltava. ***Era a história da música que dava um passo.*** Como Beethoven contra Mozart, usando uma (Dd), dominante da dominante. Logo de saída em sua segunda sinfonia e depois, para firmar o centro tonal, tendo de repetir o acorde de primeiro grau diversas vezes, muito fortemente, antes de terminar a peça. O tal rock (Bill Halley), por sua vez, precisava comprometer temerariamente a segurança da alma com vazios bem extensos. Seu conjunto musical, seu poder de som, era dez vezes menor que a orquestra beethoveniana. Mas potencializava, matematicamente, seu pequeno conjunto, atacando em constantes tempos fracos: One, two three o'clock four o'clock rock. E essas síncopes deixavam a alma literalmente desfalecida na embriaguez do vácuo. Abismo: eles tocavam one..., um abismo imenso, uma síncope, two..., e assim iam. Abismos que aos navegadores pareciam mais próprios do mar. Tanto que diziam: "Terra firme". Num tempo e numa mente em que a terra acabava no "não", ou melhor, em que a terra precisava do abismo. Por isso a Inquisição estava certa contra Copérnico, que fundava uma insegurança muito grande para a humanidade. Foi justamente ele que fundou uma terra perigosamente solta no espaço. Repito: a Inquisição estava certa. Por isso, antes de Copérnico, não podia haver nem tanta síncope nem uma terra que girasse solta no espaço, temerariamente livre. Do mesmo modo, nenhum gênero musical anterior ao rock poderia se arriscar com ritmos tão violentos como os de *A Sagração da Primavera* (Stravinsky). E o

próximo passo, *Rock Around the Clock*<sup>244</sup> só num universo que, além de copernicano, era seguro. Com Stravinsky, apesar daqueles ritmos alucinados, ainda era a alma. Mas o próximo passo da desidratação, depois dele, este novo passo, já deixava um abismo entre Terra e Lua. Era Copérnico. O vazio era tão grande que a força da alma não podia se estender entre o one e o two. submergia a alma, loucamente embriagada, no ritmo. Entre a Terra e a Lua, sim, podia haver massa-vazio-massa. Um som e uma pausa. “Então o ritmo é o fim do mundo”, você me dirá. Ainda não é o fim do mundo, porque entre a Terra e a Lua o ar não é o elemento mais importante que existe. Entre ambos, *entre one e two, como se ouve lá no rock, o importante que existe é a pátina do tempo*. Por isso entre one e two a alma morre mas não se perde no Inferno, como pensava a Inquisição.<sup>245</sup> (grifei).

Percebe-se, no texto transcrito, toda uma construção alegórica que vai reposicionando mitos ocidentais de pelo menos quinhentos anos atrás. O Brasil, esta ilha tropical preguiçosa e exótica, nós sabemos, tem sua invenção intimamente articulada àqueles mitos, afinal, os trópicos são a “terra firme” além do abismo em que Copérnico atirou a civilização cristã-mediterrâneo-européia ao fundar “uma terra perigosamente solta no espaço”. Entre *one* e *two*, alerta Tom Zé, o importante é a *pátina* do tempo, isto é, entre um e outro acorde do Rock, “era a história da música que dava um passo”. A expressão pátina não foi escolhida aleatoriamente, uma vez que carrega o significado de oxidação e transformação pela ação do tempo. Entre *one* e *two* é possível materializar o intervalo entre o céu e a terra, ou entre esta e o mar, ou, ainda, é possível enxergar o Brasil Tropical refletindo o mundo, que por sua vez

---

<sup>244</sup> Tom Zé faz referência à música de Bill Halley – *Rock Around the Clock* (dance ao redor do relógio) –, gravada em 1954 e que é o primeiro rock gravado no mundo [n. a.].

<sup>245</sup> TOM ZÉ. In: TROPICÁLIA – Site oficial. Universo On Line. [www.uol.com.br/tropicália](http://www.uol.com.br/tropicália) - Entrevistas – Tom Zé.

reflete o Brasil, que reflete o mundo, “até que (por absoluta falta de vento) tudo sobe num redemoinho”<sup>246</sup>.

A revelação, portanto, do pop rock como uma referência aceitável e necessária para a Música Popular Brasileira, deu-se para Tom Zé alguns anos antes da histórica viagem de Gil a Pernambuco. Mas este fato não habita o regime de verdade no qual uma teia discursiva envolveu a Tropicália. Em decorrência, a trama narrativa que constrói o movimento marca, também arbitrariamente, além dos nomes os marcos cronológicos, pois estes são importantes balizas dos regimes de verdade. 1967 permite um desenlace diferente do que permitiria 1956. Do mesmo modo, é mais fácil dizer – e, portanto, criar – uma identidade entre as música de Caetano e Gil e os filmes de Glauber Rocha, do que verbalizar a identidade, que efetivamente existe, entre as obras de Tom Zé e Agripino de Paula, ou entre estas e os poetas/processo, por exemplo. O fato, portanto, é que os anos sessenta, que corresponderam à emergência da pós-modernidade no Brasil, assistiram a múltiplos gestos renovadores da cultura nacional. Gestos que, em maior ou menor grau, se comunicavam entre si, uma vez que todos eles eram propostas de redefinição do Brasil no cenário mundial.

Em 1967 José Agrippino de Paula publicou *Panamérica*<sup>247</sup>, definido por muitos, à época, como uma epopéia contemporânea do Império Americano. Na

---

<sup>246</sup> VELOSO, Caetano. *Alegria, Alegria*. In: \_\_\_\_\_. *Alegria, Alegria*. Org. por Wally Salomão. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, 1977. P. 24. – (N. A. – Curiosamente este texto, homônimo da música e do livro, estabelece loucas conexões entre uma frase de Miles Davis – “que país maravilhoso o nosso, onde se pode contratar quarenta músicos para tocar *um* unísono” – Orlando Silva, situações cotidianas e a literatura ufanista da época do descobrimento. Tudo muito semelhante à temática de Tom Zé).

<sup>247</sup> PAULA, José Agrippino de. *Panamérica*. 2ª ed. São Paulo: Max Limonad, 1988 (1ª edição pela Editora Tridente, em 1967 [n. a.]).

verdade o romance é provavelmente o primeiro gesto efetivamente tropicalista no âmbito da literatura brasileira, se entendermos por Tropicália o esforço para deglutir e digerir o universo urbano de então, o qual se apresentava fragmentariamente através de notícias, espetáculos, televisão, ídolos do cinema e propaganda. Alguém já definiu a Tropicália como sendo a capacidade de olhar o Brasil com os espelhos dos estrangeiros, isto é, o Brasil enxerga como é visto e propõe detonar esta auto-imagem que vê<sup>248</sup>. Propõe dissolver o “Brasil Tropical” num universo mais amplo. Nada é capaz de contemplar melhor este esforço antropo e autofágico do que *Panamérica*. José Agrippino de Paula percebeu que a mais destacada fonte da mitologia contemporânea, nos anos sessenta, era o cinema. Apossou-se então, com intuição, de algumas figuras centrais de Hollywood, como Marilyn Monroe, Burt Lancaster e Marlon Brando, os quais misturou ao cotidiano de um louco narrador em primeira pessoa com o objetivo de inverter o retrovisor, devolvendo a imagem enviesada. O próprio Agrippino testemunha que "ao citar Marilyn Monroe, eu queria fazer como Andy Warhol: criticar os mitos cotidianos criados pela indústria cultural"<sup>249</sup>. De fato, sobretudo Marilyn Monroe, a então “afrodite ianque”, é figura central da epopéia tropicalista. E se Marilyn Monroe corresponderia, na mitologia contemporânea, a um instrumento erótico de captura de subjetividades, Agripino ridiculariza o mito submetendo-o a humilhantes situações:

Eu rasguei com a unha a tampa de papel que era a virgindade de  
Marilyn Monroe, a tampa de papel estava pregada nos bordos do

---

<sup>248</sup> Cf. ARNALDO BAPTISTA. In: TROPICÁLIA – Site oficial. Universo On Line. [www.uol.com.br/tropicália](http://www.uol.com.br/tropicália) - Entrevistas – Arnaldo Baptista

<sup>249</sup> Revista Veja. Edição 1702, de 30 de maio de 2000. p. 142

sexo de Marilyn onde não havia pelos. Eu rasguei com a unha a tampa de papel que era a virgindade de Marilyn Monroe, e depois introduzi o meu membro na vagina apertada e úmida. (...) Eu me introduzi na conversa falando com a amiga de Marilyn, enquanto procurava esconder com o corpo o índio brasileiro enfeitado de penas que estava nu exposto na vitrina. O enorme e mole pênis do índio caía até o joelho e eu não queria que Marilyn Monroe visse o tamanho do sexo do índio brasileiro. (...) Naquele instante eu gritei de ódio e dei um forte tapa na barriga de Marilyn Monroe. Eu tinha me irritado muito tempo depois de Marilyn ter olhado para o índio exposto na vitrina, e ela não deveria saber porque levou o tapa na barriga. (...) Ela sentia dificuldade em se movimentar e eu não atingia o orgasmo. Eu sentei atrás da pilha de latas e procurei levantar a saia de Marilyn Monroe. Naquele canto atrás da pilha de latas onde eu, Marilyn Monroe e Marlon Brando nos encontrávamos era mais escuro. Eu levantei a saia de Marilyn Monroe e fiz com que ela sentasse no meu membro vertical e rijo. Marilyn se movimentou para cima e para baixo, e Marlon Brando excitado se masturbava olhando para Marilyn que subia e descia sentada sobre o meu membro rijo<sup>250</sup>.

No romance, as imagens capturadas por Agrippino se apresentam cósmicas, cosmogônicas e apocalípticas. Na sua narrativa não há lugar<sup>251</sup>, embora exista um espaço em constante mutação. De uma avenida a um estúdio, daí a uma praça, depois a uma montanha, ou a um estranho morro de pedras onde a relva cresce, etc., e tudo isso pairando sem nome sobre o universo nomeado. A epopéia se passa em lugar algum, afirmada apenas sobre um universo de mitos, imagens e nomes. O autor, oniricamente, toma emprestadas figuras do cinema e se valendo

---

<sup>250</sup> PAULA, José Agrippino de. Op. Cit. p. 73

<sup>251</sup> Para uma compreensão da diferença entre “espaço” e “lugar” ver: “Relatos de Espaço”. In: CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1- Artes de Fazer, Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

delas funde a realidade à fantasia. Procura capturar os instrumentos de fabricação de subjetividade no momento anterior à sua realização. Expõe cruamente o desengonçado nativismo brasileiro – e observe-se que os adjetivos pátrios (“brasileiro”, “americano”) são a única sugestão de lugar palpável, físico, em sua epopéia. O Brasil não existe, não é nomeado, não é dito –, mas, ao mesmo tempo, compensa e socializa esta situação tropical submetendo o mito Marilyn Monroe, por exemplo, a situações igualmente ridículas – “o seu corpo era muito gordo e a gordura formava grandes dobras e volumes na barriga, nos seios e nas coxas”<sup>252</sup>.

Do mesmo modo, uma típica família americana que ele admira e deseja imitar tem uma descrição que se enquadra em qualquer família brasileira de classe média nos anos sessenta, com bucólicos vazinhos de planta nas calçadas.

Eu sorria com a cena que transcorria no palco e me sentia feliz. Os atores representavam uma família feliz, e eu via na porta da casa um vaso de flores e eu me sentia feliz de ver aquela família classe média americana, o pai conversando com a filha, a filha conversando com a mãe e os irmãos. A harmonia e felicidade da cena se transmitia para mim, e eu sorria imaginando que eu futuramente poderia formar uma família exatamente igual àquela<sup>253</sup>.

Na desconcertante narrativa as posições dos mitos, também, se alternam como em um jogo de xadrez – *Burt Lancaster caminhava à minha frente ao lado de Marilyn Monroe e depois Frank Sinatra caminhava ao lado de Burt. Instantes depois*

---

<sup>252</sup> PAULA, José Agrippino de. Op. Cit. p. 49.

<sup>253</sup> PAULA, José Agrippino de. Op. Cit. p.31

*Burt Lancaster ficou para trás sentado frente a um copo de cerveja enquanto eu e Sinatra nos afastávamos ao lado de Marilyn que estava anteriormente ao lado de Burt*<sup>254</sup> –, mas há sempre um elo, uma conexão, uma referência, e esta é o narrador. E quem é o narrador? Quem é “eu” na epopéia? Alguém já percebeu, neste “eu”, uma “personificação mitológica da América Latina”<sup>255</sup>. Outros, viram em Panamérica “uma fantástica filmagem de episódios da Bíblia”<sup>256</sup>. A obra pode ser vista, também, principalmente, como um esforço para reposicionar a linguagem da literatura nacional, valendo-se da invenção desta nova gramática literária para diluir o Brasil no cenário mundial.

Uma metáfora, em particular, deixa transparecer o esforço antropo e autofágico de Agrippino: Marilyn olha e vê – e por consequência torna dizível a existência, fabrica – o ridículo do nativo brasileiro com seu pênis longo e flácido<sup>257</sup>. O narrador –“eu” – não se indigna imediatamente – “Eu tinha me irritado **muito tempo depois** de Marilyn ter olhado para o índio exposto na vitrina” –, mas a indignação, quando vem, é na forma de um “forte tapa na barriga”. Se lembramos a enorme carga metafórica que tem a barriga feminina – “eu vi a mulher preparando outra pessoa. O tempo parou pra eu olhar para aquela barriga”<sup>258</sup> – e se seguimos lembrando que esta carga metafórica iguala a barriga feminina à maternidade e à procriação, um “forte tapa na barriga” tem a intenção de conter um fluxo, abortar

---

<sup>254</sup> Idem. *Ibidem*. P. 54.

<sup>255</sup> Cf. SCHENBERG, Mário. No texto de divulgação impresso na contracapa da segunda edição.

<sup>256</sup> Cf. **Sem lenço e sem documento**. Reverenciado pela vanguarda dos anos sessenta, Agrippino de Paula parece um artista maldito. In: *Revista Veja*. Edição 1702, de 30 de maio de 200. p. 142

<sup>257</sup> Esta imagem, formulada em meados dos anos sessenta, é repetida, no início dos anos setenta, por Caetano Veloso: “os acordes dissonantes já não bastam para cobrir nossas vergonhas, nossa nudez transatlântica”. In: CAETANO VELOSO. *Literatura comentada*. 3ª ed. Org. de Paulo Franchetti e Alcyr Pécora. São Paulo: Nova Cultural, 1988. P. 24

<sup>258</sup> VELOSO, Caetano. **Força estranha**. In: *Muito*. Rio de Janeiro: CBD Phonogram, 1977.

uma criação. Com o gesto, o narrador quer impedir a imagem de um Brasil tropical, exposto na vitrine, derretendo-se ao sol como uma montanha de sorvete. Flácido e exótico. O tempo entre o gesto passivo de apenas colocar-se à frente da vitrine, para impedir a visão do índio (o Brasil?) nu – “eu procurava esconder com o corpo o índio brasileiro enfeitado de penas” –, e a decisão agressiva de impedir tal visão pela força, é longo – “eu tinha me irritado muito tempo depois”. Este “muito tempo”, cuja virtualidade grita em favor da *pátina* do tempo que transcorre entre *one* e *two*, corresponde àquela imagem formulada por Tom Zé e em cujo vazio é possível a situação de um Brasil idealizado, uma ilha tropical se derretendo ao sol como um sorvete, e um Brasil perigosamente solto no espaço, devorando e sendo devorado pelos mitos contemporâneos.

Além de Panamérica José Agrippino de Paula publicou, dois anos antes, *Lugar Público*, definido por Carlos Heitor Cony como "o que de mais moderno existia em ficção"<sup>259</sup>. Também montou peças (*Rito do Amor Selvagem* -1969), dirigiu filmes (*Hitler Terceiro Mundo* - 1968), produziu espetáculos musicais (*Planeta dos Mutantes* - 1969) e opinou sobre o que se fazia então. Opinou inclusive sobre a música dos baianos: Sou de São Paulo, cresci entre vidro e concreto armado, não suporto essa coisa doce baiana. Prefiro o iê-iê-iê à MPB. Mas mesmo no iê-iê-iê nacional sinto falta de violência<sup>260</sup>.

De qualquer maneira a obra de Agrippino de Paula não passou despercebido pelos que estavam envolvidos na cena cultural brasileira nos anos sessenta. Caetano Veloso – para quem "Agrippino jamais explicava suas opiniões:

---

<sup>259</sup> Cf. *Revista Veja*. Edição 1702, de 30 de maio de 2000. p. 142

<sup>260</sup> JOSÉ AGRIPPINO DE PAULA. In: *Jornal do Brasil*. Apud VELOSO, Caetano. Op. Cit. p. 149.

ele impunha sua presença pétrea e deixava suas conclusões caírem como tijolos no meio de uma roda de conversa”<sup>261</sup> –, refletindo sobre as criações que lhe impactaram, também comentou *Panamérica*, comparando-a a *Terra em Transe* e confessando ter ficado impressionado com a violência da obra:

Para quem vinha da prosa rendilhada e linguisticamente culta de Guimarães Rosa – depois de ter passado pela secura de Graciliano Ramos e pela Hipersensibilidade de Clarice Lispector –, *Panamérica* era um choque e um desafio. (...) Tal como no caso de *Terra em Transe*, Duda descartava a possibilidade de aderir a uma tal aventura. Era evidente que ele gostara muito menos do livro de Zé Agrippino do que do filme de Glauber – mas eu próprio não poderia dizer que me comprometeria com a defesa de *Panamérica* como me comprometi com a de *Terra em Transe*. (...) De todo modo, *Panamérica*, embora não sendo uma leitura propriamente agradável nem fácil de se recomendar, me parecia uma obra mais inteira e uniforme do que o filme de Glauber<sup>262</sup>.

E ai aparecem, reafirmadas, as linhas de conexão dos “marcos inaugurais” do “movimento tropicalista”. E estas linhas não conectam a literatura de Agripino de Paula, ainda que a diferença básica entre este e Glauber Rocha seja o fato de o último prometer “a inauguração de um imaginário e de um ideário”, enquanto o livro de Agrippino é “o ideário e o imaginário já estabelecido”<sup>263</sup>. Como a Revista Veja observou, em matéria jornalística recente, apesar de suas criações serem consideradas “pérolas de vanguarda no cinema, no teatro e no show biz

---

<sup>261</sup> Revista Veja. Edição 1702, de 30 de maio de 2000. p. 142

<sup>262</sup> VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. Op. Cit. p. 151-2.

<sup>263</sup> Idem. Ibidem. P. 151.

brasileiros, nada disso fez com que seu nome ficasse gravado na memória do público”<sup>264</sup>.

Hoje esquizofrênico, declarado incapaz pela justiça e recluso em uma casa modesta em Embu, na grande São Paulo, Agripino, que “veste-se com roupas puídas e freqüentemente passa o dia embrulhado em lençóis”, provavelmente não festejaria as opiniões que circulam sobre ele:

“no quartinho onde vegeta, há vários cadernos repletos de anotações. Seriam o germe de um romance, com o título provisório de *Os Favorecidos de Madame Estereofônica*. ‘É um livro realista’, antecipa. Mas a realidade de Agrippino sempre foi especial”<sup>265</sup>.

O texto transcrito acima oferece uma ótima oportunidade para se discutir os parâmetros que a opinião pública – refiro-me aos instrumentos de circulação e socialização das falas e aos objetos que resultam desta circulação – utiliza para estratificar os grupos e as pessoas. Na matéria jornalística em foco, o tom irônico está autorizado pelo fato de a realidade de José Agripino sempre ter sido especial, isto é, uma obra agripiniana que se propõe realista não deve ser levada a sério porque a **sua** realidade não corresponde à realidade. Ora, esta presunção pressupõe a existência de um único modelo de racionalidade, afinal, o que é a realidade senão a tradução discursiva do real? Apartamo-nos da natureza na medida em que a

---

<sup>264</sup> **Sem lenço e sem documento.** Reverenciado pela vanguarda dos anos sessenta, Agrippino de Paula parece um artista maldito. In: Revista Veja. Edição 1702, de 30 de maio de 200. p. 143.

<sup>265</sup> **Sem lenço e sem documento.** Reverenciado pela vanguarda dos anos sessenta, Agrippino de Paula parece um artista maldito. In: Revista Veja. Edição 1702, de 30 de maio de 200. p. 143.

traduzimos em cultura<sup>266</sup>, nomeando-a. Nesse sentido, a obra de Agripino de Paula enfileira-se com outros gestos no esforço para oferecer uma alternativa de nomes. É esta a configuração histórica dos anos sessenta: novas linguagens insurgentes que se propõem a traduzir culturalmente os objetos, nomear as coisas. Nesse sentido, a realidade de Agripino de Paula é tão especial quanto a de Tom Zé. Ou, dizendo melhor, ambos se encontram no ângulo sob o qual a realidade é olhada e dita.

Em 1960 Tom Zé escreveu uma de suas primeiras canções de sucesso – *Rampa para o fracasso* – com a qual apresentou-se no programa de calouros *Escada para o sucesso*. Além do trocadilho com o título do programa, o qual aumentou a curiosidade em torno da obra, a música, que contemplava aquele esforço de 1956 – o de *praticar uma virtude mediana para ligeiras alterações nas formas da música popular* –, também traduzia um experimentalismo radical que Tom Zé começava a efetivar na forma de compor. No caso em questão, pegou todos os jornais de que dispunha, velhos ou novos, e espalhou-os pelo quarto, compondo uma canção através das manchetes mais chamativas, unidas numa espécie de colagem:

As manchetes saltavam diretamente dos jornais para a letra da música, mas numa colagem orientada por um enredamento, sugerindo seguimentos lógicos. Lógicos? Matei-me nessa dúvida até a hora de cantar. [...] Eu tinha algumas canções boas, como “A Moreninha” [...]. Era melódica embora os ritmos já fossem atropelados. [...] Mas eu não tinha uma confiança visceral, interiorizada, para segurar o público com “A Moreninha”. Era bonita e sentimental – logo, não era meu ramo. Com a música

---

<sup>266</sup> Cf. FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. 8 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

nova, eu me *via*. Mesmo morrendo de medo, “eu me acreditava”. Sentia firmeza. Ela fora feita sob medida para meu tipo de atuação. Mas havia um problema: ela seria decodificável pela platéia, seria imediatamente compreensível?<sup>267</sup>.

O interesse pelas palavras e pelas imagens – seja do cinema, seja dos jornais –, presente em Tom Zé e em Agrippino de Paula – bem como em inúmeros outros sujeitos cujas realidades eram “especiais” – é um derivativo onírico. Ambos procuram apreender as imagens problematizando-as, desconstruindo seu significado linguístico através de uma operação contraditória: despi-las das palavras que lhe significam e, ao mesmo tempo, envolvê-las em *outras palavras*, deslocando-as da posição serena que ocupam no mundo da linguagem. De um Brasil firme, por exemplo, dormindo *entre cascatas, palmeiras, araçás e bananeiras ao canto da juriti*<sup>268</sup>, a um Brasil perigosamente solto no espaço, misturando-se a gin-tônicas, coca-colas e milk-shakes. A “Rampa Para o Fracasso”, de Tom Zé, assim como “Panamérica”, de Agripino de Paula, são proposta de alteração no “acordo tácito” entre produtor e consumidor de arte. São propostas de arte nas quais o consumidor se percebe como participante, pois “o assunto, o barro, eram elementos presentes, que nos rodeavam: um espelho”<sup>269</sup>.

Se pensarmos, portanto, a arte pop como referência estética para a Tropicália – entendida como um universo multifacetado no interior do qual habitam múltiplas propostas de ruptura – e se consideramos, em particular, o papel que

---

<sup>267</sup> ZÉ, Tom. **Tropicalista Lenta Luta**. São Paulo: Publifolha, 2003. P. 39-40.

<sup>268</sup> TORQUATO NETO & GILBERTO GIL. *Marginália II*. In: Gilberto Gil. Long Playng. Philips, 1968.

<sup>269</sup> ZÉ, Tom. Idem. P. 25.

desempenhou o rock junto aos tropicalistas – brasileiros, de um modo geral, atentos à emergência da pós-modernidade –, as linhas de conexão do “movimento tropicalista” se tornarão mais complexas e o universo nomeado se revelará insuficiente. Num certo sentido o estado de invenção que assaltou artistas e agitadores brasileiros nos anos sessenta misturou tempo (a pátina) e som (rock). Nas síncopes entre *One, two three o'clock four o'clock rock*, o exterior, com sua promessa de *maravilhas tecnológicas*, ofereceu ao Brasil o benefício da dúvida e da incerteza. Como habitar um universo que, além de copernicano é seguro? De outro modo: como aventurar-se a um universo desconhecido da arte sem diluir-se completamente neste mundo novo e negar todo o mundo da arte passada? Como – repito – largar o Brasil balançando perigosamente no espaço, despido dos nomes que lhe significam – samba, banana, cafona, arara – sem deixar *a alma literalmente desfalecida na embriaguez do vácuo*?

Estas eram questões centrais para a juventude brasileira dos anos sessenta. Espremidos entre um novo que se insinuava velozmente e um antigo que procurava se manter, os artistas, principalmente, se colocaram constantemente estas questões. E o rock, o símbolo da invasão iê iê na cultura nacional, foi tema destacado dessas reflexões. Se Tom Zé vê a síncope entre one e two como o tempo da pátina que desfalece a alma mas, ao mesmo tempo, ensina a necessidade do abismo, Hélio Oiticica encontra, no mesmo espaço, o branco no branco, o estado de invenção:

O rock é como a arte moderna, a meu ver, é como o branco no branco, (...) o branco com branco é um resultado de invenção, pelo qual todos têm de passar (...). Você para entrar no estado de invenção, tem que passar pelo branco com branco, como na música você tem que passar pelo rock. Porque o rock, na verdade, é uma

coisa irreversível: ou você entrou nele ou não entrou nele... é a mesma coisa do branco sobre o branco, o estado de invenção (...). O rock é a dança que se dança porque libera o corpo da dança de par (...). Existem duas palavras em inglês – *shivral regal*, que significam dois movimentos, exatamente um contrário ao outro, que é o movimento do rock, da dança rock, então o rock não era mais um rito de dança que você apreende passo, hoje em dia dança-se sem apreender passo, a pessoa que pensa em apreender passo para dançar está totalmente errada porque ela ainda não entrou no mundo pós-rock, como na era pós-moderna, você não entrou se não passou pelo estado de espírito que eu chamo de branco no branco. Eu sempre fiz um paralelo de uma coisa com a outra, porque, ao meu ver, tinha uma relação parangolé-dança, porque o parangolé era a definitiva liberação de todas as estruturas que prendiam<sup>270</sup>.

O termo **pernambucália**, outro complicador das narrativas sobre o “movimento Tropicalista”, foi utilizado pela primeira vez por Caetano Veloso<sup>271</sup> e é, por si só, indicador da pertinência de se pensar uma movimentação artística, no eixo Pernambuco-Paraíba-Rio Grande do Norte, digna de nota pelos que escrevem a história das vanguardas sessentistas enquadrando-as dentro de um Movimento Tropicalista. Este trabalho já demonstrou a importância que as próprias versões que inventam uma “verdade tropical” dão à musicalidade pernambucana, particularmente à Banda de Pífanos de Caruaru. Mas tudo se passa como se esta musicalidade, este potencial de revolução cultural, fosse uma matéria prima inexplorada e invisível aos

---

<sup>270</sup> OITICICA, Hélio. In: **Navilouca** – almanaque dos aqualoucos (primeira edição única). [sem local], [sem data]. P. 42.

<sup>271</sup> Cf. Jornal O Pasquim, edição nº 12, de 11 a 18 de setembro de 1969. P. 6; Ver também, a esse respeito, VELOSO, Caetano. Dostoiévski, Ariano e a pernambucália. Folha de São Paulo. São Paulo, 2 de novembro de 1999. Sétimo caderno. P. 4

próprios pernambucanos, que só se dariam conta de sua existência depois da mítica vinda de Gilberto Gil a Pernambuco. São, portanto, versões que deixam caprichosamente na sombra sujeitos que tiveram grande importância neste processo de rompimento com a idéia de que existe uma “tradição brasileira” e que esta deve ser o vetor sagrado da cultura brasileira. Em Pernambuco, mais do que na Bahia ou em qualquer outra região do Brasil, os jovens vanguardistas tiveram que enfrentar – até fisicamente – a fúria de subjetividades reacionárias que não admitiam modelos alternativos, circulantes, que gesticulavam no sentido de questionar patriarcas da cultura brasileira. Enquanto estes patriarcas condenavam as “estrangeirices”, defendendo uma cultura brasileira erudita<sup>272</sup>, jovens pernambucanos, articulados principalmente em torno de Jomard Muniz de Brito, proclamavam, espremidos entre a tradição tropicológica armorial e a esquerda universitária com suas conexões binárias e maniqueístas, que

Se em cada mente u-ni-ver-si-tá-ria ecoa – em forma de coágulo ou de coalhada um projeto socialista **dobrábil** para o Brasil, em cada coração solidário no trópico de pernambucâncer repercute a chama, no mínimo, de uma **REVOLIÇÃO CULTURAL**. Querer de novo a cultura como linguagem do comportamento, EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL, economia libidinal, política do corpo e transcorporal, umbanda transcenden-tal e qual, nada igual ao materialismo dialético-existencial nos trópicos, nas Áfricas e PANAMÉRICAS. Gramática de todos os erros. Perversões sem medo. Pan-sexualidade, gozo sem culpabilidade. Generosidade sem cristianismo nem comunismo. A favor de todas as legalizações partidárias, como sempre fomos. Pela coragem maior de investir

---

<sup>272</sup> Ver, a esse respeito: BRITO, Jomard Muniz de. **Ariano Imortal, Imortal!** In: Nordeste Econômico. Recife, agosto de 1989.

em coisas sem importância, maior ou menor, de essência ou aparência, estrutural ou epifenomenal<sup>273</sup>.

Um dos diferenciais do Tropicalismo na história da cultura brasileira, aquilo que justificaria a sua nomeação, seria a sua capacidade de deixar “à mostra nossa fragmentação cada vez mais explosiva e um despedaçamento progressivo de todas as interpretações organizadoras de nosso “real”<sup>274</sup>. Nesse sentido, muito antes dos festivais de 1967 – os quais demarcariam o início de um movimento tropicalista – , ou da mítica viagem de Gilberto Gil a Caruaru, Jomard Muniz de Brito já vinha assumindo a tarefa de pensar a cultura brasileira em termos de seu caráter farsante e surreal, mapeando as contradições do homem brasileiro<sup>275</sup> e construindo uma teoria que desnudava “uma visão brasileira complexa, contraditoriamente subdesenvolvida”<sup>276</sup>. Na opinião de Glauber Rocha, com o seu ensaio de 1964<sup>277</sup>, complementado pelo de 1966<sup>278</sup>, Jomard Muniz de Brito teria estabelecido uma verdadeira interpretação do espírito brasileiro, através

Da evolução & contradição do canto: desde o canto de 22 até o canto de hoje. Dois cantos revolucionários, o primeiro arrebatando com o academismo e o obscurantismo, o de hoje enfrentando o terrorismo. Em 22 cantavam os dois Andrades, hoje cantam Nara e Betânia. Contra os quatro, em todas as épocas, a

---

<sup>273</sup> BRITO, Jomard Muniz de. TROPICALISMOS. In: Brasil Brasilírico Bordel – antropologia ficcional de nós mesmos. Recife: Comunicarte, 1992. P. 74.

<sup>274</sup> ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **Um engenho anti-moderno**. Op. Cit. p.366.

<sup>275</sup> BRITO, Jomard Muniz. **As contradições do homem brasileiro**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1964.

<sup>276</sup> Cf. carta de Glauber Rocha a Jomard Muniz de Brito. In: ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. P. 267.

<sup>277</sup> BRITO, Jomard Muniz. **As contradições do homem brasileiro**. Op. Cit.

<sup>278</sup> BRITO, Jomard Muniz de. **Do Modernismo à Bossa Nova**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966.

censura e a polêmica, a recusa e o aplauso. São as vozes de uma crise, são os tumores líricos que explodem nos tempos de guerra<sup>279</sup>.

Jomard não apenas teorizou sobre uma cultura e arte de vanguarda, mas envolveu-se diretamente nos acontecimentos que, despertando amores e ódios – no caso pernambucano, mais ódios do que amores – pretextaram falar-se, hoje, de um movimento tropicalista. Redigiu e assinou, ao lado de Aristides Guimarães e Celso Marconi, o primeiro manifesto tropicalista nordestino – “Por que somos e não somos tropicalistas” –, o qual chocou à elite recifense “tanto quanto as primeiras passeatas dos camponeses das ligas pelas avenidas da capital pernambucana”<sup>280</sup>; Juntou-se aos grupos “Laboratório de Sons Estranhos” e “Arame Farpado”, ambas bandas de som experimental, para promover shows que sacudissem a “careta Recife”, a exemplo de **2001: O tempo e O Som**, no qual agitava a platéia com cartões-perguntas, uma variante do Poema/Processo, levando alguns a compararem o final do show com “o da peça HAIR, quando os assistentes são convidados a dançar com os atores”<sup>281</sup>. Mas assim como aconteceu com inúmeros outros sujeitos, a despeito de toda este evidente envolvimento com as vanguardas sessentistas, Jomard não habita a Verdade Tropical. Em fins da década de noventa Caetano procurou justificar sua ausência, assim como da pernambucália, nos seguintes termos:

Pernambuco está muito presente no livro e na formação do Tropicalismo, por causa da vinda de Gil e da repercussão que aquilo teve. Eu digo que o Tropicalismo é filho da lição de Pernambuco... Na verdade nós tivemos um contato com os

---

<sup>279</sup> ROCHA, Glauber. *Apresentação*. In: BRITO, Jomard Muniz de. **Do Modernismo à Bossa Nova**. Op. Cit.

<sup>280</sup> TELES, José. **Do Frevo ao Mangue Beat**. São Paulo: Editora 34, 2000. P. 113.

<sup>281</sup> DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 06 de março de 1970. Apud. TELES, José. Op. Cit. P. 125.

tropicalistas pernambucanos que se intensificou posteriormente ao Tropicalismo. Em 68 houve uma colaboração<sup>282</sup>, mas não era tão decisiva para a formação do Tropicalismo. Eu acho que seria melhor se tivesse sido mencionada, de toda maneira, mas não acho que, como informação sobre o Tropicalismo, essa ausência se faça muito nociva. Esse diálogo que foi esboçado no período propriamente tropicalista, ele se intensificou depois. E depois é que houve um acompanhamento do que era feito pelos tropicalistas de Pernambuco. Isso pode ser injusto com os pernambucanos, mas não com o Tropicalismo<sup>283</sup>.

Curioso regime de verdade que limita à “vinda de Gil” a importância da pernambucália. Mas longe de lamúrias bairristas ou regionalistas, este regime de verdade é útil para pensar historicamente o processo cultural de invenção de objetos. Aceitamos com mais tranquilidade situações como essa quando lembramos que os discursos se valem, justamente, da Interdição, da separação e da vontade de verdade para controlar, através da palavra proibida, da segregação e da delimitação e localização da verdade, o processo de objetivação das coisas<sup>284</sup>.

A *cantiga*<sup>285</sup> de Tom Zé, o *estado de invenção* de Hélio Oiticica, a *Panamérica*, de Agrippino de Paula e as reflexões teóricas de Jomard Muniz, sugerem conexões alternativas para as propostas de ruptura estética dos anos sessenta, assim como testemunham que *o tropicalismo* corresponde, na verdade, a uma explosão de várias linguagens no campo das artes em geral. À máquina de

---

<sup>282</sup> Referindo-se ao manifesto *Inventário do Feudalismo Cultural Nordestino*, de julho de 1968.

<sup>283</sup> CAETANO VELOSO. Entrevista a Silvio Osias. Cf. TELES, José. Op. Cit. p. 119-20.

<sup>284</sup> Cf. FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

<sup>285</sup> “Digamos que, com aquelas quatro regras que me propunha para chegar a uma cantiga, algum leitor possa estar pensando em Música Popular Brasileira. NÃO! Pelo amor de Deus!”. ZÉ, Tom. Op. Cit. p. 24.

produção de subjetividades que enclausurou nos nomes e nos corpos de Caetano e Gil a *Verdade Tropical*, estes sujeitos, a despeito de sua multiplicidade, ofereceram argumentos para se pensar o desenvolvimento de modos de subjetivação singulares naqueles anos. Em maior ou menor grau e fora do âmbito desta máquina que coloca a cultura de massa como elemento destacado da produção de subjetividades, estes modos singulares se comunicaram de alguma maneira, “pegando ondas portadoras, fazendo *surf* na articulação de toda espécie de vetores de inteligência coletiva”<sup>286</sup>.

E não se trata de propor uma inversão do exercício discursivo, excluindo a arte de Caetano Veloso e Gilberto Gil deste universo de “ondas portadoras”. Trata-se, antes, de demonstrar que o processo de nomeação do movimento tropicalista varre para a margem – portanto impede sua interpelação em sujeito – outros tantos nomes que, a partir da década de sessenta, estiveram empenhados no processo de redefinição e de universalização da arte brasileira. Se há um ponto de comunicação entre as diversas vanguardas artísticas dos anos sessenta, este está no esforço para justapor – nos diferentes campos da arte brasileira e não apenas na música – elementos diversos das culturas brasileira e internacional, com o objetivo de trazer para o centro da produção artística nacional, operando um processo de desmistificação, as contradições históricas do Brasil Tropical. Não é suficiente, portanto, pensar apenas o cafonismo e o humor como práticas construtivas de um projeto tropicalista, assim como não é suficiente pensar apenas as rupturas no campo da música como expressão síntese da atualização do campo artístico nacional à emergência da pós-modernidade no Brasil. O Tropicalismo é múltiplo, tanto do

---

<sup>286</sup> GUATARRI, Félix. & ROLNIK, Suely. **Micropolítica**. Cartografias do desejo. Petrópolis – RJ: Vozes, 1986. P. 13.

ponto de vista de seus campos de ocorrência, quanto em relação a seus sujeitos. A identidade entre as diversas virtualidades tropicalistas não está no modo como estas virtualidades se comunicam esteticamente, mas na unanimidade destes sujeitos em relação à necessidade de desentranhar novas linguagens.

O artista paraibano João Câmara Filho<sup>287</sup>, por exemplo, que jamais foi citado em qualquer trabalho sobre Tropicália, também pegou “ondas portadoras” e foi, ele próprio, ativo colaborador na fabricação dessas ondas. Em 1968, aos 24 anos, despertou enorme alvoroço na bienal da Bahia com uma exposição intitulada “A Evolução Brasileira do Boi à Televisão”, com a qual procurava redefinir a arte – não apenas a sua, mas a arte de um modo geral – igualando-a a anúncio de melhora: “dor, tensão, dor, mais dor, mais tensão e por aí afora”<sup>288</sup>. Em seus quadros, João Câmara retratava, em figuras coloridas e frequentemente numeradas, sugestões de nordeste e do espaço cósmico, fazendo conviverem, lado a lado, o camponês típico nordestino, astronautas e soldados, todos, na maioria das vezes, expostos em uma nudez desconcertante. Este universo pleno, que dissolve o Brasil – e mais especificamente o nordeste do Brasil, provavelmente a região mais estereotipada do País – no mundo, revela o embarque de João Câmara no navio dos loucos, isto é, ao tomar como tema a “evolução” do Brasil do boi à TV, o pintor paraibano revela ser sua realidade, também, especial, a exemplo das realidades de Tom Zé, Agrippino de Paula, Hélio Oiticica e outros. Segundo ele, sua arte procurava retratar

---

<sup>287</sup> Nos anos sessenta João Câmara Filho fez grande sucesso nas artes plásticas nacionais, vencendo o “Festival Universitário de Arte de Belo Horizonte”, em 1962, a “Bienal Internacional de Córdoba”, na Argentina, em 1966, além do “Salão de Brasília”, em 1968.

<sup>288</sup> “Do boi à TV”. Revista Veja nº 12, de 27 de novembro de 1968. P. 70

O painel geral da tradição, as vanguardas, as retrovanguardas, a balbúrdia, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Mário Chamie, Dalton Trevisan, as Lispector, Joyce, Godard, Lester, Literatura de Cordel, os poetas de processo, os redatores de publicidade, Ionesco, Brecht, Eliot, os Beatles, a música programada e a aleatória ... minha arte tende para a universalidade e nada tem de folclórico<sup>289</sup>.

Na mesma bienal da Bahia, que chegou ser chamada de “bienal dos jovens”<sup>290</sup>, em razão da ausência de grandes estrelas e da presença marcante de propostas de rupturas estéticas no âmbito das artes plásticas, outras tantas “realidades especiais” se insinuaram, a exemplo de Áureo Abílio, que apresentou “A Mulher Eletrodoméstica”, uma figura de mulher com uma abertura no ventre através da qual se podia ver um aparelho de televisão, uma máquina de lavar roupa e um aspirador de pó. Outro tripulante do navio dos loucos, na mesma bienal da Bahia, foi Francisco Liberato, que apresentou-se com um rosário gigante, de dois metros e meio de comprimento, com suas contas penduradas na parede ou se espalhando pelo chão, o que, segundo ele, retratava “o céu dando as contas do rosário que caem em forma de bomba”<sup>291</sup>.

As propostas de arte de João Câmara, Áureo Abílio e Francisco Liberato, se comunicam claramente com o esforço de Hélio Oiticica para liberar a arte “de todas as estruturas que prendiam”. Elas testemunham a fermentação, no Brasil dos anos sessenta, entre artistas de um modo geral, de um esforço para desmontar ou desconstruir uma concepção idealizada da arte, rompendo com a imposição de

---

<sup>289</sup> “Do boi à TV”. Revista Veja nº 12, de 27 de novembro de 1968. P. 71

<sup>290</sup> Cf. Revista Veja nº 16, de 25 de dezembro de 1968. P. 63.

<sup>291</sup> A Bienal da Bahia. Revista Veja nº 16, de 25 de dezembro de 1968. P. 64.

realidades e individualidades prévias. O que a arte brasileira propôs, no processo de sintonia com a matéria prima que era então gerada pela emergência da pós-modernidade no país, foi o fim da representação e da contemplação, reposicionando não apenas o artista, mas também o próprio conceito de arte e, bem como, a participação do consumidor, que não terá mais sua experiência limitada à audição ou à visão, mas será desafiado a participar numa crescente escala sensorial, emprestando seu corpo, seu “eu” como requisito construtivo da obra de arte.

A questão da linguagem, então, é marcante nas vanguardas brasileiras dos anos sessenta. A apropriação de materiais e símbolos comerciais como referência para a produção artística – a coca-cola, em Caetano Veloso; a gin-tônica, o milkshake, em Agrippino de Paula; a feira, o sorvete-morango, em Gilberto Gil; o parque industrial, em Tom Zé, etc – impunha uma nova relação com a linguagem, tanto por parte dos artistas como, do mesmo modo, por parte dos consumidores de arte. Os critérios reconhecidos pelo público – como o engajamento político, por exemplo – e sancionados pelas comunidades de artistas – nos festivais, nas bienais, etc – não eram mais suficientes para a recepção e tradução das obras, por parte dos consumidores, nem, tampouco, serviam para traçar os limites da expressão artística, por parte de artistas em geral. A percepção desta condição histórica, assim como o mergulho que é feito nela, representa o ponto de comunicação das diversas virtualidades que foram abrigadas sob o guarda-chuva da Tropicália.

Um dos gestos mais radicais nesta nova ordem da linguagem e das expressões da arte, foi o projeto *Navilouca*, idealizado por Torquato Neto e Wally Salomão no início dos anos setenta. Inspirada na obra de Michel Foucault – cujas

pesquisas sobre a loucura tornaram conhecido um vigoroso processo de segregação dos loucos, os quais eram, durante a Idade Média, enclausurados num navio, a nau dos loucos, e obrigados a vagar a esmo pelos mares –, Navilouca é uma revista rica em poemas visuais que, hipoteticamente, transcenderiam a barreira da língua. A idéia, com a Navilouca, era juntar trabalhos das mais diferentes tendências mas que pudessem se enquadrar dentro deste projeto de fundação de uma nova linguagem: criar novas formas de comunicação, romper com o estabelecido, introduzir a resistência e a desorganização nos canais legitimados pelo sistema<sup>292</sup>.

Se o projeto de *Madame Estereofônica*, de Agrippino de Paula, revela uma “realidade especial”, pode-se dizer que Navilouca reúne em um único espaço, a despeito das diferentes concepções artísticas que possam ter, gestos vanguardistas cujos agentes se comunicam, justamente, no fato de terem “realidades especiais”. Entre outros, o número único de Navilouca reúne Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Hélio Oiticica, Ligia Clark – única mulher entre os aqualoucos –, Caetano Veloso, Torquato Neto, Wally Salomão, Jorge Salomão, Chacal, Ivan Cardoso, Oscar Ramos e Luciano Figueiredo. Os trabalhos variam desde um esforço para transformar em poesia o dia-a-dia das notícias policiais, com colagens de recortes de jornais, a textos poéticos cuja identidade é a gesticulação em favor da fundação de uma nova gramática. Por um lado, os aqualoucos<sup>293</sup> propõem um renascimento de si mesmos, procurando escapar dos significados impressos em seus

---

<sup>292</sup> Cf. HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Treze anos depois artistas e poetas voltam à navilouca*. Jornal do Comércio. Rio de Janeiro, domingo, 24 e 2ª feira, 25 de novembro de 1985.

<sup>293</sup> Aqualouco passou a ser, em inícios dos anos setenta, todos aqueles sujeitos envolvidos com experimentalismo e que estivessem no circuito que resultou na “navilouca”. O aqualouco, então, é um tripulante da navilouca.



*Parangolés*, cuja identidade estaria no fato de que “os personagens não são personagens à procura de um ator como as capas não são objetos d’arte: são simultaneidade-protótipos que anulam o conceito de estilo”<sup>296</sup>.

Em todas as páginas de Navilouca, portanto, encontram-se manifestações por uma nova linguagem. A palavra é o tema central. Transcendê-la, superá-la, transformá-la é a principal empreitada. É claro que um projeto como este, inscrito no âmbito da arte, tem implicações em diferentes campos, particularmente no campo da política. Refundar as bases da comunicação, utilizando a arte como instrumento desta reinauguração, implicou um conjunto enorme de redefinições. Redefiniu-se, primeiramente, o lugar da arte e o lugar do artista. Diversas manifestações, em diferentes campos artísticos, promoveriam uma implosão nas bases tradicionais da relação espectador-obra: o consumidor é crescentemente requisitado a participar preenchendo lacunas que são deliberadamente criadas para promover uma revolução nesta relação.

É fato que as obras de Agrippino de Paula, Caetano Veloso, Tom Zé, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Torquato Neto, Jomard Muniz, Glauber Rocha, Gilberto Gil, Mutantes, Ivan Cardoso e muitos outros se comunicam em vários aspectos, assim como se negam em outros. Todos, entretanto, podem ser igualados no aspecto de romperem com os códigos tradicionais de reconhecimento da arte, particularmente redefinindo a questão da relação entre política e arte. Estes sujeitos adotaram como dicção a ambiguidade, ousando mergulhar em experimentos de comunicação que, embora não tenham vencido sempre, nem todos, ajudaram a revolucionar os critérios

---

<sup>296</sup> OITICICA, Hélio. In: Navilouca. Almanaque dos aqualoucos. P. 29

reconhecidos e sancionados pelo público brasileiro para a arte nacional. A introdução do corpo na arena da política, assim como o rompimento com o lirismo, puramente, ou com o engajamento político, em moldes tradicionais, contribuíram para que o próprio público, consumidor de arte, se redefinisse também, em termos de gostos e conceitos.

O processo de captura e de objetivação destas manifestações, entretanto, foi feito no sentido de inventar uma tradição. Por um lado, os múltiplos projetos dos anos sessenta, no Brasil, foram dissolvidos em apenas dois: uma direita e uma esquerda; por outro lado, as manifestações “não-engajadas” foram igualadas à alienação e ao vazio e limitadas a um pequeno número de sujeitos, quase sempre ligados ao campo da música. Ambas as abordagens são insuficientes para dar conta das condições de existência no período. As manifestações culturais “não-engajadas” só podem ser nomeadas assim em termos dos critérios tradicionais – lirismo, engajamento político – de decodificação das obras de arte. Fora desta camisa de força é possível verificar que aquelas manifestações – para quem a conquista do Estado e a realização da revolução nunca estiveram em seus planos – representaram uma tentativa de redefinição e de reposicionamento não apenas da cultura brasileira, mas da própria idéia de Brasil, num contexto de emergência da pós-modernidade no País.

Torquato Neto, em especial, traduz bem a vertigem existencial que afetou os brasileiros que assistiram o País acordar para a pós-modernidade. A seguir, este trabalho se deterá em sua produção artística, sendo antes preciso registrar que este estudo – amparado em uma concepção de história que leva em conta o papel

restritivo e coercitivo do discurso e, ao mesmo tempo, indaga sobre os modos através dos quais, em nossa cultura, os seres humanos são transformados em sujeitos – não quer exatamente biografar Torquato Neto e carimbá-lo como “autor”, reivindicando a sua nomeação no núcleo fundador tropicalista<sup>297</sup>. Os textos, os filmes, os grafismos e as fotografias de Torquato Neto, ao mesmo tempo em que são tomados como um objeto através do qual é possível reconhecer condições passadas de existência, são também vistos como documentos que, ao descreverem ações simbólicas do passado, uma vez que encerram inúmeras intenções e estratégias, não são inocentes ou transparentes. Olhando justamente para a intencionalidade contida nos filmes, nos grafismos e nas fotografias, este material produzido por Torquato Neto foi tratado como pistas interessantes que permitem tomar o poeta piauiense como uma boa entrada para reconstituir a vertigem existencial que assaltou àqueles sujeitos que, na exata proporção em que o real se desreferencializava, investiam na inglória busca de uma linguagem que fosse capaz de dar conta do real.

---

<sup>297</sup> Na verdade a maioria dos trabalhos sobre Tropicália incluem Torquato Neto entre seus participantes. O poeta piauiense não se enquadraria no perfil de “marginal” em relação à Tropicália, uma vez que sua marginalidade é antes requerida do que sofrida.

### 3. **Vialinguagem:** A história da batalha entre um anjo, torto, e as palavras, estes poliedros de faces infinitas.

Quando eu recito ou quando eu escrevo uma palavra, um mundo poluído explode comigo & logo os estilhaços desse corpo arreventado, retalhado em lascas de corte & fogo & morte (como napalm), espalham imprevisíveis significados ao redor de mim. Uma palavra é mais que uma palavra, além de uma cilada. No princípio era o verbo. Existimos a partir da linguagem, saca? Linguagem em crise igual a cultura e/ou civilização em crise. O apocalipse, aqui, será apenas uma espécie de caos no interior tenebroso da semântica.

**Torquato Neto**

**Uma palavra é mais do que  
uma palavra, além de uma cilada.**

Torquato Neto

**L**oiro, magro, um pulso de menino de oito anos, falava baixo como quem quisesse dar a impressão de que não estava falando, ou não quisesse falar, ou de que tudo era redundante<sup>298</sup>. Poeta das eclipses desconcertantes, dos inesperados curto-circuitos, mestre da sintaxe descontínua que caracteriza a modernidade<sup>299</sup>, não errava, mas também não estudava o bastante, uma vez que não se sentia gravemente responsável pela poesia. Provinciano convicto, perambulava pelas ruas do Rio de Janeiro à maneira dos imigrantes tradicionais: desejoso de afastar-se rapidamente de sua província de origem e integrar-se na vida carioca<sup>300</sup>. Mestre da palavra, o grande tradutor poético de sua geração, por meio de suas letras traduzia sensível, apaixonada e desesperadamente as angústias de um período ditatorial, marcado pela repressão<sup>301</sup>. Deprimido, demonstrava o sentimento de abandono por antigos companheiros músicos baianos com lamúrias secas, melancólicas e raivosas<sup>302</sup>. Leitor assíduo de Pound, amante de cinema, era da raça dos que são *a faca e a ferida*<sup>303</sup>. Introdutor, na escrita de jornal, da estética do fragmento, que norteia o discurso

---

<sup>298</sup> PIGNATARI, Décio. Saudade do Saudável: uma saudação. In: **Os últimos dias de paupéria**. P. 12

<sup>299</sup> LEMINSKI, Paulo. (citação) LP Torquato Neto. Centro de Cultura Alternativa. 1985.

<sup>300</sup> VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical** Op. Cit. p. 137

<sup>301</sup> ROSA, Fernando. *Torquato Neto – a palavra cantada*. In: [www.senhorf.com.br/sf3vs/secretaria/torquato.htm](http://www.senhorf.com.br/sf3vs/secretaria/torquato.htm)

<sup>302</sup> LUIZ OTÁVIO. Trânsito para Torquato Neto. In: **Os últimos dias de paupéria**. P. 16

<sup>303</sup> MACHADO, Duda. **Torquato Neto. Adolescente somava o delírio e a crítica**. In: Folhetim. Jornal Folha de São Paulo, domingo, 8 de novembro de 1992. P. 07

tropicalista<sup>304</sup>, ele não era um homem de rebanho, ele só era fiel com a revolução<sup>305</sup>. Não conseguindo firmar uma armistício consigo próprio, suicidado pela paráfrase, botou fogo no circo do corpo<sup>306</sup>.

Estes são alguns dos significados que se inscreveram no corpo de Torquato Pereira de Araújo Neto, nascido em novembro de 1944 em Teresina, no Piauí, filho de uma típica família de classe média, sendo seu pai um promotor público e sua mãe uma professora primária. Em Teresina estudou até 1958, quando, com quatorze anos, seus pais o transferiram para Salvador. Na capital baiana aproximou-se de Gilberto Gil – seu colega de colégio –, e de outros personagens que viriam a ter papel de destaque na cena cultural brasileira, como Caetano Veloso e Maria Bethânia. Nesta fase um de seus companheiros mais próximos foi Duda Machado, que relembra Torquato como uma espécie de piloto de uma “vagabundagem que se acreditava inspirada”:

Naquela época, cheia de promessas dentro e fora, tínhamos a convicção de que iríamos crescer, amadurecer, mudar para alguma grandeza junto com o país. [...] À luz de hoje, isso forçosamente parece um delírio ingênuo, no entanto na época sustentava a expectativa e esta não excluía de modo algum um dispositivo crítico, tão cultivado, ativo e fino como era Torquato. De certo modo, essas duas dimensões estiveram presentes – mais tarde – no tropicalismo. [...] era Torquato que trazia as novidades tão necessárias. Num bar da Cinelândia, emprestou-me a tradução dos

---

<sup>304</sup> HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Poetas rendem che de redação II*. In: Jornal do Brasil. Coluna B. **Rio de Janeiro, sábado, 12 de fevereiro de 1983**.

<sup>305</sup> DUARTE, Rogério. É preciso acabar de vez com o clichê. In: FOGO CERRADO, Edição Especial, 8ª Ed. Circulando no 25º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, Novembro de 1992.

<sup>306</sup> SALOMÃO, Waly. "Caue canem, cuidado com o cão". In: Folha de São Paulo. São Paulo, 05 de novembro de 1995. p. 13.

Cantares de Pound feita por Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos. Mas as conversas corriam mais livres quando se tratava de cinema: Jerry Lewis, Nicholas Ray, Budd Boetticher - na boa esteira do Cahiers, os italianos, Bunnuel e já Godard. Em breve, tornou-se o letrista formidável, parceiro de Gil e Caetano. E logo a revolução do tropicalismo<sup>307</sup>.

No início da década de sessenta Torquato mudou-se para o Rio de Janeiro, onde, em 1962, ingressou no curso de jornalismo da então Faculdade do Brasil, hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro. Não chegou a concluir os estudos, o que já indicava sua trajetória de fuga, sua dificuldade de territorialização, mas foi jornalista durante boa parte de sua vida adulta. Apesar disso, ao preencher uma ficha de cadastro na revista “Intervalo”, em 1966, consignou *jornalista* no espaço reservado a “segunda profissão”. Em “primeira profissão” informou ser compositor. Como jornalista trabalhou em diversos periódicos, sempre colaborando com os suplementos de cultura.

A atividade mais importante como jornalista, entretanto, foi desempenhada no jornal *Última Hora* carioca, no qual, entre o final de 1971 e o início de 1972, escreveu a coluna *Geléia Geral*, que viria a se transformar, no período, numa importante trincheira das manifestações artísticas de vanguarda na música, nas artes plásticas, no cinema e nas letras de um modo geral. Estudiosa do período, Heloisa Buarque de Holanda já situou a coluna *Geléia Geral* nos seguintes termos:

Não seria exagero afirmar que, hoje, a coluna *geléia geral* tornou-se material indispensável para o estudo e para se ter o *feeling* da

---

<sup>307</sup> MACHADO, Duda. Op. Cit. P. 7

polêmica história da cultura do início da década de setenta. (...) Lendo o conjunto de *Geléia Geral* temos a impressão de estar numa cabina de cinema vendo um superlonga-metragem de época. Correm na tela, a vinte e quatro quadros por segundo, Chacrinha, João Gilberto, o impacto de *revolição* (lição de voltar a querer) de José Celso com Gracias Señor, a fantástica descoberta do *imagine* de Lennon, da *Chinoise*, de Godard, o som que surgia com os novos baianos, os foxes e sambas de Luis Melodia, os ecos e os sinais dos grandes “ausentes”, como Hélio Oiticica, Glauber, Caetano, Gil, Macalé. E mais brigas, tiros, crises a quarenta graus<sup>308</sup>.

Foi também como jornalista que Torquato influenciou intensamente a sua geração, criando ou ajudando a criar vários jornais alternativos, como *Presença* e *Navilouca*, no sudeste, e *Gamma*, em Teresina, sua cidade natal. Esta influência torquateana chegou mesmo ao ponto de aglutinar em torno da figura do poeta uma *geração underground*, conforme se depreende do fragmento transcrito a seguir:

A partir de junho de 1972, a interlocução entre a *geração underground* e Torquato Neto passou a se efetivar não apenas na forma de pequenas produções marginais mas principalmente na consolidação de uma troca de experiências que transpunha a figura do poeta para a posição de mentor intelectual, quase um *guru* daquela geração. (...) Mais do que isso, a vivência por ele trazida influenciou os jovens que se envolveram com produções culturais na década de 70 e que classificamos como *geração Torquato Neto*. Dos novos comportamentos ao novo discurso, aquela geração

---

<sup>308</sup> HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Poetas rendem chefe de redação* (II). *Jornal do Brasil*, Coluna B. Rio de Janeiro, Sábado, 12 de fevereiro de 1983.

reconheceu na postura de Torquato o mecanismo viável para o rompimento com antigas estruturas<sup>309</sup>.

Mas a trajetória da atividade intelectual torquateana, pelo menos daquela que viria a ter uma incidência maior sobre o chamado grande público letrado, inicia-se no âmbito da crítica histórica e literária, com a publicação, em fevereiro de 1964, de um conjunto de quatro artigos intitulados **Arte e Cultura Popular**<sup>310</sup>. Nestes artigos, a partir de uma análise sobre as tradições, o folclore e a realidade da vida social nordestina, o poeta se propõe uma reflexão sobre a literatura brasileira, procurando, por um lado, estabelecer conexões entre a sociologia de Gilberto Freyre e a literatura regionalista de José Américo de Almeida, Jorge de Lima, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego e Graciliano Ramos, e, por outro lado, posicionando-se sobre movimentos literários já maduros – como o modernismo – mas também sobre aqueles ainda então inscritos no âmbito da novidade, como o concretismo. “**Arte e Cultura Popular**”, portanto, é um material bastante interessante para se pensar a trajetória intelectual de Torquato Neto, na medida em que permite indagar como, historicamente, foi se constituindo uma identidade que o marcaria como o “anjo torto da tropicália”, o “ideólogo do Tropicalismo”<sup>311</sup>, etc.

---

<sup>309</sup> VILHENA FILHO, Paulo H. G. de. A experiência alternativa d’*O Estado Interessante* no contexto marginal da década de 70. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1999. P. 27

<sup>310</sup> Cf. Jornal **O DIA**. 07.02.64, P. 6; 20.02.64, P.4; 23.02.64, P. 6 e 25.02.64, P. 2.

<sup>311</sup> A expressão “anjo torto da Tropicália” viria a ser aquela que marcaria mais fortemente o sujeito Torquato, tendo inclusive pretextado a realização, por Ivan Cardoso, de um documentário sobre o poeta com este título. Quanto à idéia de que ele teve papel central no Tropicalismo, sendo uma espécie de “ideólogo” do movimento, é algo que está presente em uma vasta literatura, que inclui desde Décio Pignatari e Heloisa Buarque de Holanda até Rogério Duarte. Este último, com a publicação de *Tropicaos*, bateu o martelo no sentido de nomear aquilo que para ele seria o verdadeiro núcleo tropicalista: além dele, Hélio Oiticica, Torquato Neto, Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Acrescente-se ainda, para efeito de uma situação da escritura de Torquato Neto, que a sua arte, do ponto de vista estrutural, assemelha-se muito à de Hélio Oiticica. Assim como este, Torquato pode ser definido como um “inventor”, na medida em que seu esforço esteve sempre voltado para o objetivo de capturar a língua nacional em uma ordem caótica, o que o encaminhou para experimentos que procuravam desdobrar e fazer coexistir a tensão entre conceito e sensibilidade, entre construção e desconstrução, entre organização e delírio. Esta identidade com a arte de Oiticica permite afirmar que a “*Transa Underground*”, expressão que o próprio Torquato adotou para referir-se à sua e à produção de seus companheiros mais próximos, inscreve-se, por um lado, no domínio do *experimentalismo*, quando o poeta se propõe a “destruir a linguagem”, isto é, romper com as linguagens prevaletentes e prospectar novas formas de comunicação, enquanto, por outro lado, a arte torquateana é *programática*, inscrita em uma perspectiva produtiva que coloca justamente a descoberta, a invenção de novas formas de comunicação como objetivo fim.

Guarda ainda grande identidade com a arte de Hélio Oiticica o fato de que este experimentalismo e este programa se expressam através de duas séries: a da *produção* artística e a do *discurso*, isto é, há uma série dedicada à elaboração do produto artístico – um poema, por exemplo – e outra série dedicada à nomeação daquele produto. Isto permite que a arte vá, pela via do experimentalismo, incorporando e negando elementos, enquanto o discurso sobre si mesmo é um esforço para impedir que outros discursos nomeiem algo que tem intencionalidade para além da simples comunicação estética. Esta trajetória caminha no sentido do rompimento com a arte instituída e com todas as modalidades de linguagem, daí a radicalidade que

conduz o poeta à percepção das palavras e dos enunciados como lugar de mascaramento do caráter material do discurso.

O início da trajetória intelectual torquateana, portanto, dá-se no âmbito da crítica literária. Em “Arte e cultura popular” o poeta, ainda adolescente, estará interessado em situar historicamente o momento em que “a cultura nacional propôs-se a representar o papel de espelho e de seta de uma realidade nossa”<sup>312</sup>. E aí curiosamente aparece um Torquato bastante distante daquilo que representaria um aspecto diccional central para as propostas nomeadas tropicalistas. Enquanto estas arrastavam a idéia de Brasil para a claridade procurando mostrar justamente a impossibilidade de um Brasil “puro”, o poeta, nesse momento, estará interessado em responder o que é o Brasil, onde se situa face às outras nações e o que é que o particulariza e universaliza no cenário mundial. Como veremos, muitos dos pontos de vista expressos nesta sua primeira investida na crítica literária serão revistos. Além de caminhar para um ponto em que perceberá a impossibilidade de uma cultura brasileira “pura”, o poeta revisará aspectos pontuais, como o seu conceito sobre o Concretismo, que no material em questão não mereceu avaliação melhor do que “um movimento híbrido, horrível”<sup>313</sup>, enquanto se sabe que, ao final de sua vida, Torquato encontrou no concretismo e em especial em Décio Pignatari e nos irmãos Campos os seus principais interlocutores.

Aí atrás já aponteí uma das definições que sintetizam as várias maneiras de dizer o que é Tropicália: “a capacidade de olhar o Brasil com os espelhos do

---

<sup>312</sup> TORQUATO NETO. *Arte e cultura popular – I*. Jornal “O DIA”. Teresina, Piauí, 02 de fevereiro de 1964. Quarta página.

<sup>313</sup> TORQUATO NETO. *Arte e cultura popular – III*. Jornal “O DIA”. Teresina, Piauí, 23 de fevereiro de 1964. Quarta página.

mundo”, isto é, não apenas projetar o Brasil no mundo, mas ao mesmo tempo estar atento à percepção de como o mundo é refletido no Brasil, o que tornaria aceitável o País como diferença e estranhamento. Esta questão é o eixo central de **Arte e Cultura Popular**, enquanto o artigo é o esboço inicial da escritura torquateana. No texto, depois de dialogar com um eclético universo que vai desde o Manifesto Regionalista à Semana de Arte Moderna, Torquato conclui que as obras de José Américo de Almeida, Jorge de Lima, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego e Graciliano Ramos, de um lado, assim como as de Mário e Oswald de Andrade, de outro lado, contribuíram positivamente para a regulação do retrovisor brasileiro:

Aos poucos se foi perdendo o medo de mostrar ao mundo que somos de fato um país subdesenvolvido, lutando contra tal situação com os meios que se poderia dispor dentro do vasto talento com lápis e papel na mão. Em “vidas secas”, fugindo a quaisquer formas de mistificação, driblando sensacionalmente o que de folhetinesco e barato o material oferecia (erro em que derrapou, por exemplo, Jorge Amado), Graciliano expôs sem arroubos a vida miserável do camponês nordestino, vítima sofrida e mansa de secas periódicas, dos poderes constituídos e da fúria do senhor latifundiário. José Lins, em “pedra bonita”, aponta a situação degradante a que chegaram fanáticos ignorantes, de joelhos ante a demência de beatos estúpidos, viventes doidos na sua maior parte, que mesclavam sua doçura natural ao misticismo desregrado que as condições miseráveis de vida da região propiciavam. Enfim, o alagoano Jorge de Lima – que mais tarde descambou para o mais lindo lirismo cristão da nossa poesia – utilizando os recursos telúricos que lhe ofereciam as tradições de sua terra, escrevia coisas assim:

Se Janaina está triste,  
O mar começa a espumar  
A pegar gente na praia

Pra Janaina afundar

- Janaina, dá licença que eu me afogue no seu mar?

E no mar de Janaina, 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, apanhando na raiz as suas causas diversas e expondo-as senvergonhamente – enfim, deixou de comparecer de fraque ao chá das quintas na academia, de citar Shakespeare em francês 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.

Foi o começo de uma revolução. Muita coisa se seguiu a isso<sup>314</sup>.

Observe-se que neste momento o conceito de cultura com o qual Torquato opera é bastante estreito em relação àquele que irá equipar as manifestações culturais do final dos anos sessenta, as quais serão nomeadas como *Tropicália*. A idéia de uma “raiz” natural explicativa da situação nacional, assim como a condenação ao comparecimento “de fraque ao chá das quintas”, são argumentos bastante próximos daqueles que justificariam, no final da mesma década, uma passeata contra o uso da guitarra na música brasileira. Mas é também digno de nota que o louvor de Torquato às obras literárias que está citando é justificado, pelo próprio Torquato, no fato de que elas expõem “senvergonhamente” as desgraças do subdesenvolvimento brasileiro. É este valor, certamente, que o conduzirá à percepção

---

<sup>314</sup> TORQUATO NETO. *Arte e cultura popular – I*. Jornal “O DIA”. Teresina, Piauí, 02 de fevereiro de 1964. quarta página.

do cafonismo como instrumento destruidor da tradição colonial brasileira e, portanto, como estratégia diccional para uma proposta de revolução na cultura nacional.

**Arte e cultura popular**, assim, interessa menos pela crítica literária a que se propõe do que pelo que possa responder em termos de como Torquato Neto chegou a se constituir no sujeito que foi. O texto permite dizer que em alguma região Torquato foi constituído pela vida pútrida do *Moleque Ricardo*, nascido e criado na lama do mocambo, pela tragédia do vaqueiro Fabiano, nômade e pobre às custas da dureza do latifúndio, pelos horrores impostos a presos políticos pela ditadura fascista, por *Macunaíma*, o herói sem nenhum caráter, assim como também pelo fantástico e pelo exagero dos folhetos de cordel. **Arte e cultura popular**, mais do que uma reflexão sobre as letras nacionais, é um manifesto em favor da literatura de cordel, “esse farto manancial de poesia encontrado nos “rumaños” de feira, nos desafios e nas cantorias de cantadores perdidos ainda por esse sertão de meu deus”<sup>315</sup> e que seriam, para Torquato, o rumo a ser seguido no sentido da radicalização de um programa iniciado pelos regionalistas e voltado para a construção de um contorno “brasileiro” para a cultura nacional.

É bastante interessante, para este trabalho, a percepção de que se em suas primeiras investidas no mundo literário Torquato quer mapear as palavras que inventaram o Brasil, isto é, se o seu esforço se voltará para uma reflexão sobre as letras nacionais no sentido de pensar um contorno brasileiro, no final de sua vida o seu esforço estará voltado para o objetivo de se apagar, despindo-se das palavras que lhe constituem. Em encontro ocorrido em Teresina para discutir as relações entre

---

<sup>315</sup> TORQUATO NETO. *Arte e cultura popular – IV*. Jornal “O DIA”. Teresina, Piauí, 25 de fevereiro de 1964. segunda página.

Torquato Neto e a Tropicália, Wally Salomão, um dos amigos mais próximos do poeta nos últimos anos de sua vida, testemunhou que a organização de “Os últimos dias de paupéria” foi dificultada pelo fato de que, próximo ao suicídio, Torquato já vinha se matando de uma maneira muito pouco convencional: apagando-se através da incineração de seus escritos e de qualquer vestígio que pudesse lhe significar. Para Salomão, com esta operação de queima de seus textos Torquato pretendia se apagar completamente, destruir todo e qualquer texto que lhe dissesse. Por consequência, a feitura do livro

Foi um trabalho de resgate que recusava a linearidade, pois se desdobrava em ziguezagues. Os critérios de seleção tinham que respeitar as variantes de um mesmo poema, por exemplo. Não tinha cabimento um corte severo de eleição da "melhor" variante. Somente o autor, o suicidado pela paráfrase, poderia ter escolhido tal vertente ou tal outra. Daí optei por uma amostragem perspectivista, ou seja, a revelação dos diferentes vértices encontrados<sup>316</sup>.

Esta escritura de Torquato Neto estará sendo situada neste trabalho em termos de três blocos mais ou menos distintos: No primeiro, cujo centro é **Arte e Cultura Popular**, o poeta estará interessado em deglutir uma vasta produção literária com o objetivo de se situar quanto a um conceito de *cultura brasileira*. Como já foi observado, o conceito de cultura utilizado naquele momento é estreito relativamente àquele, por exemplo, de *Geléia Geral* e de *Marginália*, ambos em

---

<sup>316</sup> SALOMÃO, Wally. Cave Canem. Cuidado com o cão. In: Folha de São Paulo. São Paulo, 05 de novembro de 1995. p. 13.

parceria com Gilberto Gil e nucleares no âmbito das músicas ditas tropicalistas. Mas de qualquer maneira, ainda mais do que para situar os conceitos de cultura e de Brasil que informavam a escritura de Torquato naquele momento, aquele material serve para entender os fragmentos e imagens literárias que capturaram a subjetividade torquateana e o foram constituindo. Compondo as matérias de expressão torquateanas, aqueles textos são um instrumento para entender como o poeta procurou preencher o abismo entre o sujeito Torquato e o mundo.

O segundo bloco ocupa tempo anterior ao primeiro, sendo um material poético do início dos anos sessenta e que se manteve em parte inédito até bem pouco tempo. A opção por secundá-lo em relação a **Arte e Cultura Popular**, de 1964, foi feita apenas para facilitar o diálogo com o material: neste segundo bloco, diferentemente do primeiro, Torquato não formula uma tese explicitamente – como fizera em relação a serem as expressões folclóricas e a literatura de cordel a matéria prima ideal para a “construção” de uma *cultura nacional*. Este segundo bloco é composto de poemas escritos numa fase pré-tropicalista – isto é, anterior às parcerias com vários artistas brasileiros e que o tornaram conhecido – e têm um tom intimista. Naquele momento, por volta de 1962, o combate torquateano é para se compor, se constituir como sujeito. Encurralado entre os valores familiares, as tradições culturais e um cotidiano que lhe afronta, Torquato procura encontrar-se em meio a um emaranhado de nomes, descobrindo em sua própria existência o exílio de um mundo que lhe escapa, um mundo composto por estruturas anônimas e impessoais. *Panorama visto da ponte, Bilhetinho sem maiores consequências, Cidadão Comum e*

*A explicação do fato*<sup>317</sup> – este último um longo poema escrito em três partes – são os principais textos deste período.

Se em **Arte e cultura popular** Torquato projeta para o seu exterior a reflexão, procurando encontrar em uma ampla referência literária a formatação e a salvação de uma “cultura brasileira” e ao mesmo tempo propondo um diálogo com diferentes segmentos da crítica literária, nos poemas em questão Torquato estará voltado para dentro de si mesmo, oferecendo uma boa oportunidade para reconstituir os liames que, naquele momento, ligavam o homem Torquato ao mundo.

Se olharmos a configuração histórica do início da década de sessenta – os poemas referidos foram todos escritos em 1962 –, vamos encontrar um momento bastante conturbado, face à renúncia do presidente Jânio Quadros, ao início do governo João Goulart e a todo o contexto que se seguiu. Neste momento, entretanto, a temática torquateana passará ao largo desta configuração. Se há uma marca perceptível de encadeamento dos textos ela é a angústia de um indivíduo que, interpelado em sujeito, elabora um discurso poético que procura resolver o lema de *píndaro*: como chegamos a ser o que somos? Este fato, entretanto, não significa que Torquato se proponha alienado em relação a seu tempo. O foco, apenas, é diferente daquele que imagina a política exclusivamente em termos da relação entre um corpo que experimenta o mundo coletivamente – através da classe – e o Estado, entidade que conteria e onde se materializaria o poder. Em *Panorama visto da ponte*, por

---

<sup>317</sup> Destes, apenas “Cidadão Comum” foi publicado em “Os últimos dias de paupéria”. Os demais permaneceram inéditos até o final da década de noventa, quando foram publicados In: **Pulsar** – Revista de Cultura. Ano I, n° 2, julho/dezembro de 1998. P. 26-31.

exemplo, é possível imaginar uma micropolítica, isto é, a política pensada em termos dos laços que o sujeito estabelece consigo e com o mundo à sua volta. Especificamente, o poeta vai construindo metáforas que projetam um mundo de “lembranças que não querem virar cinzas”:

Azulejos retorcidos pelo tempo  
Fazem paisagem agora no abandono  
A que eu mesmo releguei um mal distante.

Faz muito tempo e a paisagem é a mesma  
Não muda nunca - sempre indiferente  
A céus que rolem ou infernos que se ergam.

Alguns vitrais. E em cinerama elástico  
O mesmo campo, o mesmo amontoado  
Das lembranças que não querem virar cinzas.

Três lampiões. As cores verde e rosa  
A brisa dos amores esquecidos  
E a pantera, muito negra, das paixões.

Não passa um rio enlameado e doce  
Nem relva fresca encobre a terra dura.  
É só calor e ferro e fogo e brasa

Que insistem como cobras enroladas  
Nos grossos troncos, medievais, das árvores.  
Uma eterna camada de silêncio

E o sol cuspindo chumbo derretido.  
O céu é azul - e como não seria?

mas tão distante, tão longínquo e azul...<sup>318</sup>

Aquilo que foi dito em relação a Kleist<sup>319</sup> se aplica como uma luva a Torquato Neto: É impossível ler uma linha sequer de seus escritos – excetuando-se “Arte e Cultura Popular” – sem pensar que ele se matou, sem concluir que o suicídio precedeu a sua obra. São textos profundamente angustiados e não raro pessimistas. Não são poucas, também, as alusões explícitas ao projeto de se matar: “quando uma pessoa se decide a morrer decide, necessariamente, assumir a responsabilidade de ser cruel: menos consigo mesmo, é claro. [...] ser nojento com as pessoas a quem se quer mais bem no mundo. [...] ainda hoje, no entanto, sentado aqui, escrevendo, paro e vejo bem lá dentro de mim, acesa, a luz que me guia para a destruição”<sup>320</sup>.

Nos poemas, especialmente, Torquato aparece como um sujeito desterritorializado, girando “no eixo frenético da autofagia, [...] sonhando com a erupção total e absoluta que arrebatasse a boca do balão, ou melhor, a boca e o balão, quer dizer, a própria fonte emissora e receptora; ao mesmo tempo o vulcão Vesúvio e a Pompéia de si-mesmo”<sup>321</sup>. Esta autofagia, este profundo pessimismo em relação a si e aos outros, fica ainda mais evidente em *Bilhetinho sem maiores consequências*, que é uma espécie de carta aberta a Vinicius de Moraes. Brincando com a metáfora viniciano de que há “bares repletos de homens vazios”, Torquato se

---

<sup>318</sup> TORQUATO NETO. Panorama visto da ponte. Rio de Janeiro, 13 de dezembro de 1962.

<sup>319</sup> Bernd Heinrich Wilhelm Von Kleist (1777-1811) Nasceu em Frankfurt-an-der-Oder, Brandenburg. Contista, autor entre outras obras de *A Marquesa de O.* e *O Terramoto no Chile.* (Trad. José M. Justo, Lisboa: Ed. Antígona, 1986, 109 pp.) suicidou-se em 21 de Novembro de 1811.

<sup>320</sup> Diário de Torquato Neto. Anotação para o dia 07 de outubro de 1971.

<sup>321</sup> SALOMÃO, Wally. Cave Canem. Cuidado com o cão. In: Folha de São Paulo. São Paulo, 05 de novembro de 1995. p. 13.

propõe a escrever um bilhete a Vinicius no qual chama a atenção para o lado negativo das matérias de expressão que preenchem e significam o humano. Se “bares cheios de homens vazios” faz referência apenas – segundo a leitura torquateana – ao vazio que representa a ausência de bons sentimentos nos frequentadores dos bares, o poeta faz questão de chamar a atenção para o fato de que esta metáfora esconde e, portanto, protege o lado negativo da matéria que preenche o homem:

Uma retificação, meu bom Vinícius: Você falou em "bares repletos de homens vazios" e no entanto se esqueceu de que há bares, lares, teatros, oficinas, aviões, chiqueiros e sentinas, cheinhos (ao contrário) de homens cheios (e você bem sabe). Entulhados da primeira à última geração da imoralidade desta vida, das cotidianas encruzilhadas e decepções, da patente inconsequência disso tudo. Você se esqueceu Vinícius, meu bom, dos bares que estão repletos de homens cheios da maldade das coisas e dos fatos, dos bares que estão cheios de homens cheios da maldade insaciável dos que fazem as coisas e organizam os fatos. E você que os conhece tão de perto, Vinícius "Felicidade" de Moraes, não tinha o direito de esquecer essa parcela imensa de homens tristes, condenados candidatos naturais a títulos de tão alta racionalidade a deboches de tão falsa humanidade. Com uma admiração "deste tamanho"<sup>322</sup>.

Nestes escritos anteriores à fase que seria chamada de tropicalista, cujos ícones serão os poemas *Cogito*, *Geléia Geral* e *Let's play that* – este último responsável pelo surgimento do mito *Anjo Torto* –, o poeta já anuncia a sua profunda dificuldade de territorialização. Uma contínua linha de fuga o conduz a constantes

---

<sup>322</sup> TORQUATO NETO. Bilhetinho sem maiores consequências. Rio de Janeiro, 07 de julho de 1962.

operações de desinvestimento na linha de desejo padrão, algo que se acentuará ao final de sua vida. O desejo de mudar o mundo à sua volta é acompanhado por um constante sentimento de fracasso – “Faz muito tempo e a paisagem é a mesma. Não muda nunca. Sempre indiferente a céus que rolem ou infernos que se ergam”. Este sentimento tenderá a inscrever no espírito torquateano um horror identitário, isto é, uma rejeição à identificação fixa das coisas. Daí sua fixação no verbo *transar* – manter o transe, prolongar o fluxo, estender a linha de fuga. Este será, como veremos, o aspecto de sua personalidade que o conduzirá a um solitário combate contra a construção de uma identidade tropicalista.

Nesse conjunto de poemas iniciais, todos do começo da década de sessenta, **A explicação do fato** é um texto que ocupa posição central. Neste longo inventário poético, insinua-se um imenso abismo desejanste, o qual vai tomando conta da geografia interior do poeta, pois “assim como o mundo tem uma geografia, também o homem interior tem sua geografia e esta é uma coisa material”<sup>323</sup>. Escrito em três partes, neste poema Torquato se coloca três questões fundamentais: a primeira delas, a questão de ser homem – não apenas humano, mas *macho*, numa sociedade que nega a este lugar de sujeito o direito, entre outras coisas, de sentir medo e chorar<sup>324</sup>. Na primeira parte do poema é possível perceber a dimensão conflituosa entre um sujeito que quer se constituir em *eu* mas se confronta com os

---

<sup>323</sup> ARTAUD, Antonin. Surrealismo e revolução. In: WILLER, Cláudio. **Escritos de Antonin Artaud**. Coleção Rebeldes & Malditos - v. 5. Porto Alegre: L&PM, 1983. p. 93.

<sup>324</sup> A propósito desta questão do gênero como posição de sujeito, especialmente na cultura nordestina, ver: ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval M. de. *Quem é frouxo não se mete*: violência e masculinidade como elementos constitutivos da imagem do nordestino. Projeto História. São Paulo: , v.19, p.173 - 188, 1999.

significados culturais que já demarcaram, antes mesmo de ele existir, o espaço de sua existência:

Impossível envergonhar-me de ser homem.  
Tenho rins e eles me dizem que estou vivo.  
Obedeço a meus pés  
e a ordem é seguir e não olhar à frente.  
Minúsculo vivente entre rinocerontes  
me reconheço falho  
e insisto.  
E insisto porque insistir é minha insígnia.  
O meu brasão mostra dois pés escalavrados  
e sobram-me algumas forças: sei-me fraco  
e choro.  
E choro e nem assim me excedo na postura humana:  
sofro o corpo inteiro, pendo e não procuro  
a arma em minhas mãos.  
Sei que caminho. É só.  
Joelhos curvam-se, amaziam ao chão que queima  
e me penetra e eu decido que não posso  
envergonhar-me de ser homem.  
A criança antiga é dique barrando o meu escôo  
e diz que não, não me envergonhe.  
Não me envergonho.  
Tenho rins, mãos, boca, órgão genital e  
glândulas de secreção interna:  
impossível.  
No entanto sinto medo  
e este é o meu pavor.  
Por isso a minha vida, como o meu poema,  
não é canto, é pranto  
e sobre ela me debruço  
observando a corcunda precoce

e os olhos banzos<sup>325</sup>.

Nós devemos a Gilles Deleuze e Félix Guattari a noção de que os indivíduos ou grupos são atravessados por linhas, fusos e meridianos, o que nos daria a condição de corpos cartográficos<sup>326</sup>. Do mesmo modo que os mapas geográficos delimitam e registram territórios – políticos, econômicos, culturais – os indivíduos também seriam registrados e cruzados por linhas. Haveria três espécies distintas dessas linhas: algumas seriam exteriores aos indivíduos e não se cruzariam mas se separariam e demarcariam os seus próprios territórios; Outras, seriam produto do acaso, enquanto um terceiro grupo seria representado por aquelas linhas que os próprios indivíduos devem inventar, traçando as suas vidas. Este terceiro grupo é aquele que nos permitiria inventar nossas próprias linhas de fuga e, através delas, perseguir a construção de um Corpo Sem Órgãos (CsO). Parece ser este o exercício de Torquato Neto em **A explicação do fato** – “Tenho rins, mãos, boca, órgão genital e glândulas de secreção interna”. O arremate pessimista ao final de cada verso – minúsculo entre rinocerontes, falho, pés escalavrados, corcunda precoce, etc – se explicaria no fato de que

Ao Corpo Sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite. Diz-se: que é isto – o CsO – mas já se está sobre ele – arrastando-se como um verme, tateando como um cego ou correndo como um louco, viajante do deserto e nômade da estepe. É sobre ele que dormimos, velamos, que

---

<sup>325</sup> TORQUATO NETO. *A explicação do fato – I*. Rio de Janeiro, 09 de agosto de 1962.

<sup>326</sup> DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

lutamos, lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades inauditas e nossas quedas fabulosas, que penetramos e somos penetrados, que amamos<sup>327</sup>.

Na segunda parte do poema Torquato mantém parcialmente a temática da tensão que envolve o indivíduo – interpelado em sujeito –, o qual percebe o mundo à sua volta como uma máquina que o engole e trucidada. Mas já acrescenta a temática da morte, a qual o acompanhará até o fim de sua vida. A idealização da infância, apenas insinuada na primeira parte – *a criança antiga é dique barrando o meu escôo* – se aprofunda e chega mesmo ao centro do argumento. O dilaceramento que experimenta empurra o poeta para o grau zero de sua existência, projetando na infância um momento de luz sobre o qual vai, a partir da juventude, descendo a escuridão, até chegar a um tenebroso tempo – o seu presente – no qual “é noite até no sol”:

Também tenho uma noite em mim tão escura  
que nela me confundo e paro  
e em adágio cantabile pronuncio  
as palavras da nênia ao meu defunto,  
perdido nele, o ar sombrio.  
(Me reconheço nele e me apavoro)  
Me reconheço nele,  
não os olhos cerrados, a boca falando cheia,  
as mãos cruzadas em definitivo estado, se enxergando,  
mas um calor de cegueira que se exala dele  
e pronto: ele sou eu,  
peixe boi devolvido à praia, morto,

---

<sup>327</sup> DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. P. 09-10.

exposto à vigilância dos passantes.  
Ali me enxergo, à força no caixão do mundo  
sem arabescos e sem flores.  
Tenho muito medo.  
Mas acordo e a máquina me engole.  
E sou apenas um homem caminhando  
e não encontro em minha vestimenta  
bolsos para esconder as mãos, armas, que, mesmo frágeis,  
me ameaçam.  
Como não ter medo?  
Uma noite escura sai de mim e vem descer aqui  
sobre esta noite maior e sem fantasmas.  
como não morrer de medo se esta noite é fera  
e dentro dela eu também sou fera e me confundo nela e  
ainda insisto?  
Não é viável.  
Nem eu mesmo sou viável, e como não? Não sou.  
O que é viável não existe, passou há muito tempo  
e eram manhãs e tardes e manhãs com sol e chuva  
e eu menino.  
eram manhãs e tardes e manhãs sem pernas  
que escorriam em tardes e manhãs sem pernas  
e eu sentado num tanque absurdamente posto no meio da rua,  
menino sentado sem a preocupação da ida.  
E era todo dia.  
Havia sol  
e eu o sabia  
sol: era de dia  
Havia uma alegria  
do tamanho do mundo  
e era dia no mundo.  
Havia uma rua  
(debaixo dum dia)  
e um tanque.

Mas agora é noite até no sol<sup>328</sup>.

Como se vê, **A Explicação do Fato** é também uma reflexão de Torquato Neto sobre o corpo, esse corpo obrigado eternamente a ser devir. A sociedade e o tempo vão transformando seu corpo em organismo, enquanto se instaura uma luta entre este corpo organizado e o corpo torquateano que se pretende desorganizar, que deseja fugir da ordem. Esta escritura já foi lida e organizada em termos de três blocos: uma feição lírica e intimista, exemplificada por letras como “Pra dizer adeus”, “Lua nova” e “Veleiro”; outra feição romântica, expressa, entre outras, em “A rua”, “Minha senhora” e “Zabelê”; e ainda uma feição revolucionária e engajada, marcada por sua aproximação com o Centro Popular de Cultura da UNE e expressa em letras como “Louvação” e “Vento de maio”<sup>329</sup>. Do meu ponto de vista esta leitura deixa encoberta a dimensão mais constante da escritura torquateana, um verdadeiro *Ritornelo*: a idealização da infância. Na descoberta de que o tempo passou e já não é mais menino, Torquato se descobre num universo caótico, no interior do qual se esforça para selecionar e organizar elementos heterogêneos num espaço poético, onde estes elementos heterogêneos ganharão forma e autonomia expressiva. Tendo que dar ordem a um caos que lhe é ao mesmo tempo estranho e íntimo, o poeta descobre potências novas e, através delas, procura consolidar um novo território que seja ao mesmo tempo a continuidade e a diferença de mundos anteriores<sup>330</sup>.

---

<sup>328</sup> TORQUATO NETO. *A explicação do fato – II*. Rio de Janeiro, 31 de agosto de 1962.

<sup>329</sup> ANDRADE, Paulo. **Torquato Neto** – uma poética de estilhaço. São Paulo: Annablume, 2002.

<sup>330</sup> Para uma noção de *ritornelo* ver: DELEUZE, G. e GUATARRI, F. *Do Ritornelo*. In: \_\_\_\_\_. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia**. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997. V. 4. P. 116.

Esta idealização da infância, quando o poeta pode ser “menino sentado sem a preocupação da ida”, corresponde a um momento no qual, para ele, as coisas ainda não estão nomeadas. A criança não tem nada fixado, é o grau zero do sujeito, não é mais do que um projeto. Quando somos criança somos devir e é tranquilo sê-lo, mas quando crescemos já não podemos mais ser ponto de partida, temos que dizer o que somos, a que chegamos, o que nos tornamos. Adultos, precisamos dizer a que viemos no mundo, prestar contas ao corpo social dando a ver o que nos tornamos. Enquanto criança é possível enxergar-se “o mundo por fragmentos assignificantes, como nebulosas, [...] sem identidade”<sup>331</sup>. Mas ao ingressarmos no mundo adulto, entretanto, vamos tendo que aprender “com cada gesto do pai e da mãe, através do grito, da surra, do medo, a dar sentido a cada objeto, sentido único, significado despótico, inclusive para [nossos] próprios órgãos, que se tornam corpo, unidade de significação, significante original de todas as significações”<sup>332</sup>. Isto provavelmente explica a juventude escura de Torquato Neto em contraposição a uma infância ensolarada.

São constantes, na obra torquateana, as referências a uma infância ensolarada, distante e desejável – “um bom menino perdeu-se um dia, entre a cozinha e o corredor”<sup>333</sup>. Que metáfora poderia expressar melhor a ânsia reativa do poeta em relação ao tempo? Como se sabe, a cozinha – ainda mais do que o quarto – é, na cultura ocidental, o ponto mais íntimo e nuclear da casa, o centro de onde emergem os cheiros, gostos e diálogos que parecem não se alterar no tempo. Há, na cozinha,

---

<sup>331</sup> ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. Os nomes do pai. In: RAGO, Margareth. et alii. (orgs.) **Imagens de Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. P. 115.

<sup>332</sup> Idem. Ibidem. Idem.

<sup>333</sup> TORQUATO NETO. Deus Vos Salve a Casa Santa (musicada por Caetano Veloso).

uma aconchegante geografia na qual está definido previamente o lugar de cada um – *Levanta, menino! Este lugar é de teu pai!*. O corredor, ao contrário – e talvez exatamente por isso seja nomeado assim –, é um não-lugar, é um espaço de trânsito, de fluxo. É um ponto neutro e assignificado da casa. Entre uma cozinha/infância desejável e um corredor/juventude assombroso, o poeta empreende uma linha de fuga que não se quer corte. Observe-se o próprio título do texto – Deus Vos Salve a Casa Santa –, o qual já é sugestivo da idealização de um espaço sagrado, “onde a gente janta com nossos pais”<sup>334</sup> e isso é positivo, bom, sereno, tranquilo. Daí a saudade de ontem que é sentida hoje.

A poesia torquateana, em torno deste Ritornelo, idealizará constantemente “meninos correndo atrás de bandas”<sup>335</sup>, ouvirá uma “canção antiga ao pé do berço”<sup>336</sup>, proclamará um “coração de menino” e festejará o fato de que “esse menino crescido, que tem o peito ferido, anda vivo, não morreu”<sup>337</sup>, ainda que tenha se tornado adulto e agora precise, para reagir ao tempo, expressar lamentações que dão conta de que seu “tempo de brincar já foi-se embora. E agora, o que é que eu vou fazer?”<sup>338</sup>. O tempo, para o poeta, é sempre uma entidade pavorosa contra a qual é preciso criar estratégias de fuga – “anda logo, vem que a noite já não tarda a chegar. Vem correndo”<sup>339</sup>.

Na terceira parte do poema **A explicação do fato**, na qual o poeta propõe arrematar uma reflexão que pretende passar em revista toda a sua vida, é possível

---

<sup>334</sup> TORQUATO NETO. Deus Vos Salve a Casa Santa (musicada por Caetano Veloso).

<sup>335</sup> TORQUATO NETO. A rua (musicada por Gilberto Gil).

<sup>336</sup> TORQUATO NETO. A explicação do fato – III.

<sup>337</sup> TORQUATO NETO. A rua (musicada por Gilberto Gil).

<sup>338</sup> TORQUATO NETO. Um dia desses eu me caso com você.

<sup>339</sup> TORQUATO NETO. Zabelê (musicada por Gilberto Gil).

perceber Torquato manuseando o fluxo histórico que o atravessou e conduziu até ali, àquele momento em que, disparada por um olhar que cai sobre uma antiga fotografia amarelada, a sua memória procura reconstituir os fluxos que lhe cortaram e significaram. É certo. A operação guarda grande semelhança com a *recherche* proustiana. A fotografia estaria, nesta busca torquateana do tempo perdido, como a *madeleine* em Proust. Mas a operação é abruptamente abortada e, diferentemente do romancista francês, que chega ao “tempo redescoberto”, em Torquato já se anuncia uma certa descrença na vida, uma visão pessimista do mundo adulto, emblematicamente anunciada na figura de um menino, encostado à palmeira de uma praça e resistindo em crescer, em sair da condição de menino:

Vou à parede e examino o retrato,  
irresponsável-amarelo-acinzentado-testemunha.  
Meus olhos não se abrem e mesmo assim o vejo.  
E mesmo assim te vejo, ó menino, encostado à palmeira de tua  
praça  
e sem querer sair.  
E mesmo assim te penso dique,  
desolação de seca na caatinga, noite de insônia,  
canção antiga ao pé do berço,  
prata  
fósforo queimado  
poço interminável, seco.  
Ouço teu sorriso e te obedeço.  
Eu que desaprendi a preparação do sorriso  
e não o consigo mais.  
Estou preso a ti, ainda agora,  
apesar do cabelo escurecido,  
as mãos maiores e mais magras

e um súbito medo de morrer, amor à vida, tolo.  
tenho preso a ti a palavra primeira  
e o primeiro gesto de enxergar o espelho:  
ouço-te, sou mais desgosto em mim, incompreensível.  
À tua ordem decido não envergonhar-me de existir  
nesta forma disforme de osso e  
carne,  
algumas coisas químicas  
e uma vontade de estar sempre longe,  
visitando países absurdos.  
Não posso envergonhar-me de ser homem.  
tenho um menino em mim que me observa  
e ele tem nos olhos  
(qual a cor?)  
todas as manhãs e tardes e manhãs com sol e chuva  
e eu menino, que me alumiava.  
Tenho um menino em mim e ele é que me tem:  
por isso a corcunda precoce  
e os olhos banzos: tenho o corpo voltado à sua procura  
e meu olhar apenas toca, e leve,  
a exata matriz da calça  
molhada em festa vespertina da bexiga<sup>340</sup>.

Considerando-se então a produção literária inicial de Torquato Neto, já vamos encontrar um sujeito múltiplo, que se dá a ver aos pedaços. Nos poemas iniciais o poeta aparecerá como um sujeito dilacerado em meio aos curto-circuitos que compõem uma realidade estilhaçada – escrita especialmente por acontecimentos como o golpe militar de 1964 – e procurará se compor sujeito a partir da resistência a

---

<sup>340</sup> TORQUATO NETO. *A explicação do fato – III*. Rio de Janeiro, s/d.

uma realidade que lhe dobra. Haverá um *continuum* na produção torquateana em relação a este segundo aspecto. Sujeito despedaçado, descentrado, Torquato é um bom exemplo do sofrimento e da dor de subjetividades errantes que esperneavam enquanto eram dobradas, submetidas, organizadas. Suas desordenadas cartografias, desenhadas com desesperadas e desejanças linhas de errâncias, representam sua investida contra o organismo, seu investimento em um Corpo Sem Órgãos, onde tudo se traça e foge ao mesmo tempo. Os poemas iniciais de Torquato – mas também escritos que escreveria mais adiante, como as anotações do sanatório – revelam um plano habitado por uma fervilhante agitação de fluxos. Nesse aspecto, não há qualquer particularidade em Torquato Neto. Na verdade a configuração histórica da década de sessenta, representada especialmente por uma vertigem comunicacional, iria gerar esta plêiade de sujeitos desterritorializados, investindo em diferentes linhas de fuga. Lygia Clark, por exemplo, esforça-se para miniaturizar o mundo nomeado, permitindo a construção de um mundo paralelo com “Caminhando”, obra que pretende “uma iniciação do espectador ao dobrar do fora, formando dentro efêmeros que se desdobram para diluírem-se novamente no fora”<sup>341</sup>.

Com a operação de fuga do tempo Torquato, igualmente, vive a ilusão de escapar aos significados que lhe dobram. Aos sentidos, às identidades e às unidades de significação Torquato pensa escapar com o desregramento e com o jogo dialético entre “ser” e “não-ser”, “existir” e “não-existir”. Uma operação que evidentemente não é voluntarista. Ele sofre e sente dor na medida em que se sente dobrado, então projeta para trás a idealização de um tempo em que brincar era o único projeto, o

---

<sup>341</sup> ROLNIK, Suely. Por um estado de arte: a atualidade de Lygia Clark. In: **XXIV Bienal de São Paulo – Antropofagia e as histórias de canibalismos**, São Paulo, Fundação Bienal, 1998, p.458.

único compromisso. A escritura transversal e fragmentária de Torquato Neto encontra sentido dentro desta quadro: a inglória luta contra as identidades, a ilusão de que é possível se despir das palavras e, então, escapar da dobra. Poder ser sempre menino, “chegar sem demora a essa cidade encantada”<sup>342</sup> onde é possível permanecer no grau zero do sujeito, eterno devir.

O terceiro bloco de textos torquateanos, aquele que é mais conhecido do chamado grande público letrado – na medida em que já foi muito divulgado, seja em “Os Últimos Dias de Paupéria” seja em inúmeros trabalhos acadêmicos – é aquele que reúne uma escrita voltada para uma discussão explícita do papel da linguagem, campo onde o poeta travou uma árdua batalha, a qual o conduziria a uma total desconfiança em relação às palavras e aos enunciados. É neste universo textual que será possível identificar o horror torquateano em relação a uma *identidade tropicalista*. Percebendo-se, a si e aos objetos que lhe cercam, como resultantes de um conjunto de significados construídos pela linguagem, os quais funcionariam identificando e localizando os indivíduos e os objetos no mundo social, o poeta perceberá nas identidades instrumentos que matam e hierarquizam as diferenças. Bater-se contra as linguagens prevalescentes e prospectar novas formas de comunicação, esta será a tarefa que o poeta tomará para si. Eis, a seguir, alguns momentos desta epopéia:

É madrugada. Torquato Neto está com Ana, sua mulher, num quarto de hotel em Paris. Como foi durante a maior parte de sua vida adulta, o poeta tem dificuldade para dormir e aguarda com ansiedade a chegada do dia. Mais do que o

---

<sup>342</sup> TORQUATO NETO. Minha senhora (musicada por Gilberto Gil).

sol, entretanto, deseja conformar em sua cabeça o fluxo interminável de lembranças, recordações, reflexões. Nesse momento ele pensa em seu corpo, em sua vida e, em especial, em seu projeto de renovação da cultura brasileira, o qual ele definiu como sendo *a medida mais justa do possível, no coração surrealista do Brasil*<sup>343</sup>, enquanto as centrais de produção discursiva o nomearam de *Tropicália*. Numa torrente que quase incomoda, seu cérebro processa as lembranças dos agitados dias em que tropicalistas e emepistas se enfrentavam na organização da *Frente Única da Música Popular Brasileira*<sup>344</sup>, na TV Record. Nesta madrugada parisiense talvez pressinta, principalmente, que o universo tropicalista, em vias de ancoragem no *establishment*, pressupõe uma toponímia que inscreve em nomes de lugares e de pessoas a verdade tropical. O poeta, por seu lado, quer manter o transe, aprofundar o fluxo, seguir em frente. Disso decorre sua rejeição por um processo de nomeação que varre para a margem propostas estéticas como as do cinema de José Mojica – “*como achar Felini genial e não gostar de Zé do Caixão?*”. Atônito, procura reafirmar intimamente o que já dissera antes em carta a um amigo: *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*.<sup>345</sup> Desistir, aliás, é um verbo frequentemente conjugado por Torquato, assim como prosseguir. Ambiguamente o poeta oscila sempre entre avançar e recuar. Naquela noite parisiense, como sempre faz, recorre ao diário e, ainda sob o efeito de várias cervejas ingeridas, rabisca:

---

<sup>343</sup> Torquatália. Texto publicado no jornal “O Estudo”, organizado por Ivan Cardoso no colégio São Fernando, do Rio de Janeiro, em 1968.

<sup>344</sup> Programa criado em 1967 em substituição a “O fino da bossa”, apresentado por Elis Regina e que passou a perder audiência a partir da explosão do “iê-iê-iê” de Roberto Carlos. O programa teria marcado o ápice do confronto entre “emepistas” e “tropicalistas” (Cf. Calado, 1997).

<sup>345</sup> TORQUATO NETO. **Os últimos dias de Paupéria**. Op. Cit. P. 347

sento-me para escrever. estou apenas ligeiramente tonto, ainda – e em paris são apenas quase duas horas da manhã e ana está na cama deste quarto de hotel, lendo uma revista e sofrendo grandes sentimentos sobre mim. ontem foi o aniversário de alzira: nos reunimos aqui mesmo, com mais flávio, ana, joão, paulo, rosé e ronaldo. mais tarde fomos para a casa de neli e quando voltamos o inferno instalou-se e eu morri. hoje fui à cinemateca ver week-end de godard e eu achei que vi finalmente um filme sobre **a teoria da guerra, de saudosa memória**. gostaria muito, portanto, de deixar claro que hoje é hoje e que **amanhã a briga recomeça**. gostaria de escrever isto, mas é difícil e eu me sinto culpado de estar aqui nesta cidade e cansado de viver como vivo. isto não vem ao caso mas é muito mais importante.

(...) de qualquer modo **penso e estou vivo**. ana deve pensar que não, que morri definitivamente mas ela não terá coragem de acreditar, porque é mentira. ela sabe que eu vim ao mundo e que é diferente, porque **ainda faltam certos acabamentos que estou aqui para providenciar**. isto me deixa perplexo na medida em que eu vou indo mas não tenho clareza nenhuma sobre como e porque. ana ainda acredita que eu possa chafurdar, mas eu estou duvidando muito<sup>346</sup>.

As expressões em destaque mostram uma das principais marcas do discurso torquateano: a idéia de ocupar e "transar" o espaço, recomeçar a guerra, formular, finalmente, uma teoria da revolução. O horror em perceber toda a movimentação cultural brasileira do final dos anos sessenta sendo nomeada, filtrada e significada, aguça no poeta o desejo de manter o trânsito, transitar, fazer conexões transversais, superar o binarismo. É como se o poeta percebesse que ao seu redor se

---

<sup>346</sup> Anotação do diário de Torquato Neto. Paris, julho de 1969.

tecia uma teia através da qual o movimento tropicalista era dito a partir de uma série de conexões berrantes, verborrágicas, afirmado menos pelas atitudes tropicalistas e mais pela maneira como se dava a inserção dessas atitudes no visível. A identidade que se construía entre os marcos inaugurais do movimento – o filme "Terra em transe", a peça "O rei da vela", o penetrável "Tropicália" e as músicas "Alegria alegria" e "Domingo no parque" – sugeria as linhas de conexão que delineariam a cartografia tropicalista dentro de uma padronização do desejo. A proposta torquateana de “transar o espaço”, manter o transe, aprofundar o corte, representa o esforço para inventar outro mundo, isto é, desinvestir na linha de montagem padrão e investir em outras linhas de desejo. A sua proclamação de que ainda "faltam certos acabamentos" indica a sua dificuldade em se conectar com o território que estava sendo nomeado tropicalista e, ao mesmo tempo, sinaliza no sentido de que no interior do movimento objetivado subjetividades dissidentes negavam-se a territorializar-se.

No texto transcrito também é possível perceber a fórmula de escritura torquateana: o poeta atropela os parágrafos, zigzagueia de um lado para o outro e, em especial, não utiliza letras em maiúsculas. Todos os seus textos – com exceção apenas daqueles submetidos às normas de redação dos jornais em que trabalhou – são firmados em minúsculas. Assim aparecem as anotações no seu diário e as cartas – muitas – que trocou com personagens do cenário cultural brasileiro dos agitados anos sessenta, como Hélio Oiticica. Parece ser consciente em Torquato Neto o assombro, por um lado, que isto causa e, por outro, o fascínio que desperta. Nos dois casos ele sabe que a afronta aos padrões gramaticais é um recurso que se soma ao seu talento literário para prender a atenção do leitor. E de toda maneira o "desleixo", o recurso à fusão de línguas e a constante utilização de minúsculas, mesmo quando são exigidas

letras maiúsculas, acenam no sentido de que o que Torquato propõe e pratica é a prospecção de novas formas de comunicação. A sua batalha é com a linguagem. Sua luta é a favor da invenção de *novas palavras* – “sinta o drama. não se pode falar aquelas palavras antigas, tem que inventar outras”<sup>347</sup>.

Estes textos “desleixados”, portanto, escritos ao mesmo tempo para ninguém e para o mundo todo – como se o poeta estivesse a concordar que “escreve-se sempre para dar a vida, para libertar a vida lá onde ela está aprisionada, para traçar linhas de fuga”<sup>348</sup> –, despertam mais do que atenção. Eles são um testemunho que mantém relações com a realidade e, portanto, não estão sendo resgatados pelo seu valor representativo, mas porque são textos que desempenharam um papel nesse real de que falam, e que se encontram atravessados por ele: “fragmentos de discursos que consigo levam fragmentos de uma realidade da qual fazem parte”<sup>349</sup>.

E esse real é escrito principalmente pela sufocação geral que paira sobre os brasileiros e em particular sobre os artistas, poetas e agitadores culturais de um modo geral. Submetido a uma ditadura que procura silenciar todas as falas dissonantes, Torquato reconhece nas palavras as armas de que pode se valer para furar o bloqueio das formas dominantes de pensamento. E o poeta percebe, também, que esta “ditadura” não é exatamente uma imposição militar ao povo brasileiro. Ela é, antes, a resultante de um autoritarismo que as pessoas desejam, e no qual projetam a estratégia que vai barrar o ritmo das mudanças, reinventando a tradição reativamente. Torquato ironiza esta opinião pública reacionária e procura dissolvê-la, anular sua

---

<sup>347</sup> TORQUATO NETO. *Os últimos dias de Paupéria*. Op. cit.. P. 347.

<sup>348</sup> cf. DELEUZE, Giles. *apud* ESCOBAR, Carlos Henrique de. **Dossier Deleuze**. Rio de Janeiro: Holon editorial, 1991. P 11.

<sup>349</sup> FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Vega, 1984. P. 96.

significação: “dá pra descobrir as brechas. eu ando por debaixo da avenida muito antes do metrô. ou será que eu não odeio tanto a ditadura da classe média que não queira transar com a moral dela?”<sup>350</sup>

O desleixo gramatical, portanto, entendido como um recurso literário de Torquato Neto, não pode ser confundido com desprezo pela palavra. Antes, pelo contrário, poucos da sua geração demonstraram uma consciência tão viva do papel político da palavra e da linguagem. Ao lado de reconhecer que *palavras são armas*, Torquato parece firmar a posição de escrever – ou falar – sempre para alguém, ainda que fale para si mesmo, como quando escreve no seu diário. Quem lê seus textos percebe que cada um deles encerra um manifesto. E a matéria de fundo é sempre a linguagem, o poder que carrega, a polissemia das palavras, as armadilhas que oferecem. *Uma palavra é mais do que uma palavra, além de uma cilada*, proclamaría de sua coluna ‘Geléia Geral’<sup>351</sup>, no jornal Última Hora carioca numa Sexta-feira de outubro de 1971, e completaria: *as palavras inutilizadas são armas mortas e a linguagem de ontem impõe a ordem de hoje (...). Cuidado, amigo. Cuidado contigo, comigo. Imprevisíveis significados*<sup>352</sup>.

Oscilando entre o medo de falar – *rasgue em seguida, please, no documents*<sup>353</sup> – e a necessidade de dizer – *não deixar escapar mais nada. devorar*<sup>354</sup> – Torquato procurou compor-se através de um discurso que se afirmava pela

---

<sup>350</sup> TORQUATO NETO. **Os últimos dias de Paupéria**. Op. Cit. P. 348.

<sup>351</sup> A expressão foi cunhada por Décio Pignatari para definir a confusa situação sociocultural do Brasil, mas popularizou-se pelas mãos de Torquato Neto, que a utilizou para nominar aquela que é considerada a canção-manifesto do movimento tropicalista – feita em parceria com Gil – e, especialmente, a coluna que assinou no jornal Última Hora Carioca, de 19.08.71 a 11.03.72

<sup>352</sup> Marcha à revisão. Coluna **Geléia Geral** do jornal Última Hora, edição de 08.10.71

<sup>353</sup> TORQUATO NETO. **Os últimos dias de Paupéria**. Op. Cit. P. 347.

<sup>354</sup> Anotação do diário de Torquato Neto no dia 03 de abril de 1968.

oscilação e pela estética do fragmento. Sobre a linguagem torquateana, Décio Pignatari chegou a afirmar que

Torquato era um criador-representante da nova sensibilidade dos não-especializados. Um poeta da palavra escrita que se converteu à palavra falada, não só à palavra falada idioletal brasileira, mas à palavra falada internacional. A palavra falada do português do Brasil – e não o brasileiro, fosse piauiense, baiano, carioca ou paulista. Não era de folclorizar a língua. Nisto seguia João Gilberto mais de perto do que os seus companheiros baianos. Era mais de ideologia do que de magia<sup>355</sup>

Outra marca interessante do estilo torquateano de escrita é o fato de que seus textos sugerem imagens que se movimentam. Quando lemos os seus poemas, crônicas ou mesmo anotações de seu diário, temos a impressão de estar numa sala de cinema. Não apenas a linguagem é cinematográfica como as imagens efetivamente se materializam em nossa lembrança com seu colorido berrante<sup>356</sup>. Na sua *Geléia Geral* Torquato apreendeu o espírito de escuridão geral que se seguiu à instituição do AI-5 e, incrivelmente, num momento em que quase se chega ao extremo de proibir o riso e as cores, coloriu sua retórica com a *buzina do Chacrinha*, harmonizou-a com os acordes dos festivais de MPB, gesticulou em favor da salvaguarda dos direitos autorais e, enfim, ofereceu um *close-up* do discurso tropicalista: *sínteses. Painéis. Afrescos. Reportagens. Sínteses. Poesia. Posições. Planos gerais*<sup>357</sup>.

---

<sup>355</sup> PIGNATARI, Décio. Torquato. In: ARAÚJO NETO, Torquato. **Os últimos dias de paupéria**. São Paulo: Max Limonad, 1982.P. 14.

<sup>356</sup> Cf. HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Poetas rendem chefe de redação* (II). Jornal do Brasil, Coluna B. Rio de Janeiro, Sábado, 12 de fevereiro de 1983.

<sup>357</sup> Idem. *Ibidem*.

A estética torquateana do fragmento, pioneira na linguagem jornalística brasileira, não é, portanto, um recurso aleatório: seu modo de proceder na montagem/colagem/bricolagem tinha uma certa orientação, não era errático<sup>358</sup>. A afirmação da coluna Geléia Geral como um enorme bazar, onde é possível encontrar desde Hélio Oiticica e Macalé até Pound e Maiakovski, parece ser a concatenação de uma visão de engajamento artístico literário já anunciada – em forma de manifesto – numa canção com Gilberto Gil: *um poeta desfolha a bandeira e a manhã tropical se inicia*<sup>359</sup>. A confusão de línguas, a fusão de ritmos – o bumba-meu-boi e o iê-iê-iê se frequentando mutuamente, como em “Geléia Geral”, por exemplo – e o delírio literário que se esforçou para deglutir e digerir o Brasil de sua época, torna a retórica torquateana um instrumento indispensável para o conhecimento da história da cultura brasileira do final dos anos sessenta e início dos anos setenta.

Uma história que para Torquato era preciso ser reescrita a partir das brechas – “transe: dá para descobrir as brechas”<sup>360</sup>. E embora a configuração histórica do período remeta, com a alusão às brechas, à censura oficial, para Torquato elas precisavam ser buscadas num âmbito mais geral, que afrontasse inclusive certos setores da esquerda. Decorre disso que o poeta acabou brigando com o mundo todo, desde com os editores do *Pasquim* até com as entidades arrecadoras de direitos autorais. E eram brigas claramente estribadas em uma crença que em Torquato era visceral: a de que a poesia e a prática jornalística eram os instrumentos adequados para *ocupar espaço*, invadindo as brechas – poucas – que eventualmente a censura

---

<sup>358</sup> Cf. HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Poetas rendem chefe de redação* (II). Jornal do Brasil, Coluna B. Rio de Janeiro, Sábado, 12 de fevereiro de 1983.

<sup>359</sup> TORQUATO NETO. Geléia Geral (musicada por Gilberto Gil). In: *Panis et Circensis*. Philips, 1968.

<sup>360</sup> TORQUATO NETO. **Os últimos dias de Paupéria**. Op. Cit. P. 347.

deixava escapar. “Pintemos aonde?”, perguntou certa vez. E respondeu: “onde pudermos. Pintemos nos jornais, por exemplo: só se publica o que é possível, mas se redige como quer”<sup>361</sup>. E embora se perceba, no fundo, uma pessimista desilusão que talvez decorra da percepção de sua solidão intelectual, Torquato se mostra incansável no estímulo à ocupação destas ‘brechas’:

Sem começo e sem fim, mas mesmo assim: pelas brechas, pelas rachas. Buraco também se cava e a cara também se quebra. Aqui na terra do sol, não tenho medo da lua. Ocupar espaço: espantar a caretice: tomar o lugar: manter o arco: os pés no chão: um dia depois do outro. (...) Leia o jornal, não tenha medo de mim, fique sabendo: drenagem, dragas e tratores pelo pântano. Acredite<sup>362</sup>.

E o poeta tanto assumiu uma luta pela efetivação de “direitos subjetivos”, como o seu combate contra o cinema de autor – *filmar é melhor do que assistir cinema. superoito é o quente*<sup>363</sup>, quanto assumiu brigas por questões mais objetivas, como a dos direitos autorais, a qual o levou a grandes confrontos com a SICAM (Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais). Em 26 de agosto de 1971, utilizaria todo o espaço central de sua coluna para manifestar vários pontos de uma polêmica que intitulou *problemão*. No texto o poeta atacava a deficiência do sistema de arrecadação, condenava a pluralidade de sociedades arrecadadoras no Brasil, se batia contra o excesso de taxas e descontos impostos aos compositores e,

---

<sup>361</sup> TORQUATO NETO. *Os últimos dias de Paupéria*. Op. Cit. P. 348

<sup>362</sup> Idem. *Ibidem*. P. 369.

<sup>363</sup> TORQUATO NETO. *As travessuras de superoito*. In: *Jornal Última Hora*. Rio de Janeiro, Coluna Geléia Geral, edição de 28.08.71.

enfim, colocava o sistema arrecadador e distribuidor de direitos autorais no Brasil em sua alça de mira:

As sociedades (todas) se dizem “rivais” e fazem uma política “externa” de rivalidade. Criticam-se e acusam-se mutuamente. Mas estão unidas agora através do que é chamado “comissão intersocietária”. O que será a comissão intersocietária? Pretendem passar por cima do Código, atribuindo ao Bureau a função fiscalizadora que seria do CONDAC? Isso pode ser bom, mas é preciso que seja feito às claras, com a fiscalização dos compositores. E a função distribuidora, pagadora, fica com quem? Com o SDDA? Com cada sociedade como vem sendo feito até agora? Com o CONDAC? Explicações necessárias.

Como são feitas as eleições para a diretoria e conselho fiscal das sociedades? Todos os sócios efetivos, com direito a voto, são avisados a tempo da data das eleições? Perguntem a eles<sup>364</sup>

A aventura literária de Torquato Neto na imprensa brasileira, enfrentando adversários poderosos como o Cinema Novo – que *já estava se academizando nos cargos e verbas oficiais*<sup>365</sup> – e entidades arrecadadoras como a SICAM, foi sempre ancorada na compreensão de que linguagem é prática. Daí o fascínio que o poeta demonstrava pelo experimentalismo linguístico. Para ele, todas as experiências que propusessem novas fórmulas de comunicação deveriam ser apoiadas, praticadas à exaustão, até que, capturadas pelas formas dominantes de pensamento, se tornassem alvo do combate de novas linguagens insurgentes. Na avaliação de Décio Pignatari,

---

<sup>364</sup> TORQUATO NETO. *Problemão*. In: Jornal Última Hora. Rio de Janeiro, Coluna Geléia Geral, edição de 26 de agosto de 1971.

<sup>365</sup> PIGNATARI, Décio. Depoimento-entrevista a Régis Bonvicino. In: TORQUATO NETO. **Os últimos dias de Paupéria**. Op. Cit. P. 14-15

que conviveu com Torquato e acompanhou com interesse acadêmico a trajetória da coluna *Geléia Geral*, a demissão do poeta do *Última Hora* carioca e o fim da coluna foi um castigo pelo seu apoio à marginalidade dos experimentalistas.<sup>366</sup>

È certo que esta postura militante em defesa do experimentalismo fez com que Torquato Neto catalisasse, em torno de si, um amplo espectro artístico-cultural que alguns já chamaram de pós-tropicalista e no qual é possível enquadrar cineastas, como Sganzerla, Bressane, Ivan Cardoso e Luiz Otávio Pimentel; poetas, como Waly e Jorge Salomão, e que, além disso, contou com a engajada simpatia dos irmãos concretistas Haroldo e Augusto Campos. Historicamente o pós-tropicalismo teria surgido do cenário político gerado pela instituição do AI-5, por um lado, e por outro da crescente adesão dos tropicalistas às formas institucionais da racionalidade<sup>367</sup>.

Para Torquato e seus companheiros, "a preocupação com uma nova sensibilidade levou a uma experimentação radical de linguagens inovadoras, que não tinha regras nem medida"<sup>368</sup>, o que, do ponto de vista deste trabalho, não configura exatamente um pós-tropicalismo – uma vez que a expressão sugere a continuidade de um movimento que objetivou-se arbitrariamente a partir dos discursos que lhe disseram – mas, antes, demonstra a existência, no interior do corte que as vanguardas artísticas dos anos sessenta impuseram ao fluxo da história cultural brasileira, de múltiplas virtualidades, algumas delas errantes e avessas à construção de uma

---

<sup>366</sup> PIGNATARI, Décio. Depoimento-entrevista a Régis Bonvicino. In: TORQUATO NETO. **Os últimos dias de Paupéria**. Op. Cit. P. 14-15

<sup>367</sup> Cf. HOLANDA, Heloisa B. *Poetas rendem chefe de redação* (II). *Jornal do Brasil*, Coluna B. Rio de Janeiro, Sábado, 12 de fevereiro de 1983.

<sup>368</sup> *Treze anos depois, artista e poetas voltam à navilouca*. In: *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 24 de novembro de 1985. P. 12

identidade tropicalista. E assim como, no emblemático disco de 1968, Torquato aparece como autor de uma das canções-manifesto daquilo que seria nomeado Tropicalismo – Geléia Geral –, no final de 1971, quando a brutalidade pesava sobre o ar do Brasil, escreveu e publicou aquilo que pode ser visto como um texto-manifesto em favor do prolongamento da linha de fuga iniciada nos anos sessenta. Publicado numa terça-feira, 14 de setembro de 1971, o texto é intitulado Pessoal Intransferível – mesma expressão que, depois, daria título a um de seus mais belos poemas (“sou como sou. Pronome pessoal intransferível do homem que iniciei na medida do impossível”) – e vem ilustrado com uma fotografia de Godard e uma legenda: *Godard. Poeta. Nunca teve medo de quebrar a cara. Quebrou?* No corpo do texto, um manifesto em favor de uma arte que se sustentasse numa linguagem nova e que fosse capaz de manter no horizonte um experimentalismo radical:

Escute, meu chapa: um poeta não se faz com versos. É o risco, é estar sempre a perigo sem medo, é inventar o perigo e estar sempre recriando dificuldades pelos menos maiores, é destruir a linguagem e explodir com ela. Nada nos bolsos e nas mãos. Sabendo: perigoso, divino, maravilhoso.

Poetar é simples, como dois e dois são quatro sei que a vida vale a pena etc. Difícil é não correr com os versos debaixo do braço. Difícil é não cortar o cabelo quando a barra pesa. Difícil, pra quem não é poeta, é não trair a sua poesia, que, pensando bem, não é nada, se você está sempre pronto a temer tudo; menos o ridículo de declamar versinhos sorridentes. E sair por aí, ainda por cima sorridente mestre de cerimônias, “herdeiro” da poesia dos que levaram a coisa até o fim e continuam levando, graças a Deus.

E fique sabendo: quem não se arrisca não pode berrar.  
Citação: leve um homem e um boi ao matadouro. O que berrar

mais na hora do perigo é o homem, nem que seja o boi.  
Adeusão<sup>369</sup>.

Embora já se tenha escrito que “não encontramos registros de algum atrito pessoal, comprovado, entre Torquato Neto e Caetano Veloso”<sup>370</sup>, parece claro que *Pessoal Intransferível* é um recado velado ao ex-companheiro de grupo baiano. Basta lembrar que, por essa época, Caetano compusera “como 2 e 2”, que fez grande sucesso na interpretação de Roberto Carlos. Além disso é clara, também, em *Pessoal Intransferível*, a referência explícita a “Alegria alegria” (*nada nos bolsos e nas mãos*), música de Caetano Veloso que ao lado de “Domingo no parque”, de Gilberto Gil, é considerada marco inicial da Tropicália. O desafio torquateano, então, é claro: fazer poesia é fácil; o difícil é manter esta poesia como um instrumento de experimentação de linguagem e de afirmação de visões “subterrâneas” de mundo. E a importância não está no fato de Torquato ter ou não rompido com Caetano e passado a criticá-lo. O que importa aqui é perceber que o poeta procura, com sua coluna, catalisar em torno de si a permanência de um projeto experimental para a cultura brasileira, naquele momento centrado no cinema, via *superoito*, e na imprensa marginal. Está claro que o esforço torquateano é no sentido de afrontar uma versão tropicalista que, para ele, representa uma traição aos que não apenas levaram a coisa até o fim, mas “continuam levando, graças a Deus”. Levar até o fim, neste caso, significaria manter na arena da linguagem a busca pela prospecção de novas formas de comunicação. O poeta, então,

---

<sup>369</sup> TORQUATO NETO. *Pessoal e intransferível*. In: *Jornal Última Hora*. Rio de Janeiro, Coluna Geléia Geral, edição 14 de setembro de 1971.

<sup>370</sup> VILHENA, Paulo. *A experiência alternativa d'O Estado Interessante no contexto marginal da década de 70*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 1999. P. 132.

movimenta-se em duas frentes: por um lado procura definir o rumo do movimento, mantendo aberto o fluxo – “não correr”, “não cortar o cabelo”, “não trair a poesia” – e, ao mesmo tempo, esforça-se para formar uma opinião pública que reconheça haverem os que “levaram a coisa até o fim” e que estariam sendo usurpados por herdeiros indevidos. Nesta lamúria em relação à herança do Tropicalismo Torquato não estaria sozinho: em mais de uma ocasião Tom Zé já disse ter sido “enterrado vivo duas vezes”, na segunda das quais por ocasião da “divisão de espólio do tropicalismo. Em 1970 eu fui enterrado a segunda vez, porque em 1968 o tropicalismo existiu, em 1969 acabou, todo mundo viajou e em 1970 fui enterrado”<sup>371</sup>. Um longo enterro, do qual só sairia em meados dos anos oitenta, quando “David Byrne criou pra mim uma nova vida e me tirou da sepultura onde eu fora enterrado na divisão do espólio do Tropicalismo”<sup>372</sup>.

*Pessoal Intransferível* também é útil para se compreender que o “rompimento” de Torquato Neto com ex-companheiros não se dá num nível pessoal, justificando-se, antes, pela visão revolucionária que o poeta tinha da linguagem e do papel da arte. A angústia de Torquato, na fase posterior ao afastamento de seus ex-companheiros, não pode portanto ser vista apenas como uma posição do poeta de combate à inserção dos tropicalistas no *stablishment* cultural do Brasil. É muito mais, como deixa claro num texto que intitulou *A palavra subterrânea*, no qual é possível perceber uma explícita defesa dos gestos culturais *undergrounds* (*onde melhor se vive essa língua*) e, ao mesmo tempo, uma denúncia do adesismo (*volta tudo muito culto, muito astuto*):

---

<sup>371</sup> O gênio de Irará. In: **Caros Amigos**. São Paulo, nº 31, outubro de 1999. P. 29.

<sup>372</sup> ZÉ, Tom. **Tropicalista Lenta Luta**. Op. Cit. p. 35.

Pois é: a palavra subterrânea debaixo da pele do uniforme de colégio que me vestem, apareceu primeiro no pasquim, num pasquim do ano passado, lançada às feras e aos olhares tortos por Hélio oiticica, o tal. A palavra *subterrânea* na seção *Underground*, de Maciel. Simplifico e explico que subterrânea deve significar underground, só que traduzido para o brasileiro curtido de nossos dias, do qual se fala tanto por aí. Onde melhor se vive essa língua. Fogareiro vira cinzas.

Na subterrânea: do underground da cultura nacional para a vida das velhas transas: daqui pra lá é assim. De lá pra cá volta assado, queimado. Assim como sempre. Volta tudo muito culto, muito astuto.

E eu sinto muito. E curto. Pode sim. Eis: Subterrânea<sup>373</sup>.

A retórica de Torquato Neto, portanto, é uma prática discursiva que se apresenta como um *speech act*, no sentido de Bakhtin<sup>374</sup>, isto é, um ato de fala que orienta a linguagem para a ação. A “palavra subterrânea” de Torquato Neto é um esforço de reação à instauração – que ele percebe como arbitrária – de sentido. Mesmo quando essa linguagem não se expressa pela via da fala, propriamente, mas pela via da imagem, da fotografia e do cinema, por exemplo. Algo que o próprio Torquato, em várias ocasiões, fez questão de afirmar, como no exemplo transcrito a seguir:

“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

---

<sup>373</sup> Coluna Geléia Geral. 21 de setembro de 1971.

<sup>374</sup> BAKHTIN, M. *Apud* MEDRADO, Benedito. & SPINK, Mary J. P. Op. Cit.

os sentidos de uma vez, não é suficientemente clara, nunca. Nem eficaz, é óbvio. Depende apenas de transar com a imagem, chega de metáforas, queremos a imagem nua e crua que se vê na rua, a imagem – sem mais reticências, verdadeira. A oriníola não resiste, a imagem é mais forte, não brinque em serviço, brinque. Não brinque de *esconder* com seu olho: veja e fotografe, filme, curta, guarde<sup>375</sup>.

Por um lado, portanto, Torquato percebe que a realidade corresponde a formas de pensamento que se hegemonizaram discursivamente (a luz de cada face distorce a transa original (e) não é suficientemente clara, nunca) e, por outro, sabe que “a realidade tem suas brechas”<sup>376</sup> (não “é eficaz, é óbvio”). Propõe então olhar pelas brechas e subverter conceitualmente o real a partir do oferecimento de imagens alternativas que inventem outro real: “não valem nada como testemunhas de nada, mas o que fizemos fica e guarda o que se vê”<sup>377</sup>. Este manifesto torna mais fácil a compreensão do combate que Torquato fez ao Cinema Novo e, em certo sentido, até à própria Tropicália: a linguagem institui uma realidade arbitrária contra a qual ele se bate. Seu esforço, então, é para potencializar a arte, em especial o cinema, em favor de uma reinvenção do real. Daí a insistente defesa do superoito: “invente. uma câmera na mão e o Brasil no olho: documente isso amizade”<sup>378</sup>. Para ele, esta reinvenção permitirá guardar para depois – ou seja, incrustará na realidade – “as imagens da festa dessas cores nas ruas do País e nos corpos dos becos”<sup>379</sup>.

---

<sup>375</sup> Coluna Geléia Geral. 19 de outubro de 1971.

<sup>376</sup> TORQUATO NETO. *Os últimos dias de Paupéria*. Op. Cit. P. 118

<sup>377</sup> Idem. Ibidem. Idem.

<sup>378</sup> Idem. Ibidem. Idem.

<sup>379</sup> TORQUATO NETO. *Os últimos dias de Paupéria*. Op. Cit. P. 118.

A percepção das “brechas”, em Torquato, é a percepção de que somos o resultado das nossas relações, sejam relações pelas quais optamos, seja a relação tensa que travamos com as macropolíticas, as quais ficam no nível da concepção, do domínio da razão, da consciência, e em nome das quais e pelas quais se constitui “um feixe de vetores que focalizam diretamente a vida com o intuito de engendrar determinadas formas corporais e subjetivas”<sup>380</sup>. Pode-se ver claramente a fala de Torquato se amplificando dentro de um universo emoldurado, de um lado, por uma razão técnica que procura disciplinar a posição das pessoas e das coisas e, de outro lado, pelo homem ordinário que encontra espaços para subverter aquela disciplina<sup>381</sup>. Não pode ser outra a interpretação a manifestos torquateanos como o seguinte:

não me chamo espaço e não quero que me ocupem. eu digo: brechas: é por elas, amigo: essa bosta da última hora é uma brecha que está pintando: eu não tenho que agradecer a nada nem muito menos de derrubar a permissividade: eu só quero é o poder, sabe? política (...) confundir a porra do inimigo: eu acho, sinceramente, que a última hora não deve parar numa hora dessas. (...) eu quero manter esse estado crescente porque eu acredito firme que sem malandragem não há salvação. (...) eu não quero parar porque eu acredito no duro que cada louco é um exército<sup>382</sup>.

A preocupação de Torquato Neto com a palavra, portanto, é algo que não se restringe à esfera da semântica. O poeta percebe a linguagem como um poderoso instrumento de afirmação de sentido e de verdade. É constante em seus textos,

---

<sup>380</sup> SIBILA, Paula. **O Homem Pós-Orgânico**. Corpo, subjetividade e tecnologias digitais. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002. P. 10.

<sup>381</sup> Cf. CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

<sup>382</sup> TORQUATO NETO. **Os últimos dias de Paupéria**. Op. Cit. P. 348

especialmente nos dois últimos anos de vida – justamente o período em que estava se sedimentando uma “opinião pública” sobre os significados da Tropicália – uma aparente confusão de fala que, na verdade, procura afirmar uma “teoria” do falar. Uma teoria que reconhece ser a palavra um “conceito dividido”, com o qual é preciso ter muito cuidado:

Uma sintaxe de guerra fria contemporiza, adia a solução de um conflito que já existe desde a linha divisória do gramado (pastai, meninos!); contemporiza, adia mas não exclui – e pelo contrário – a possibilidade de um confronto decisivo, final. Um mundo – uma palavra – é um conceito dividido. É preciso cuidado & não dá mais pé porque o bolo está podre & atomizado & depois da tempestade já não temos tempo de levantar a questão de uma nova torre de babel sintática: ela já explodiu sua possibilidade, seus alicerces, suas palavras. As palavras inutilizadas são armas mortas (...) as palavras arrebetadas, os becos, as ciladas, etc, etc, ad infinitum<sup>383</sup>.

Esta relação conflituosa com as palavras, a qual decorria de aguçada percepção da fala como uma prática, fez de Torquato Neto um exemplo razoavelmente singular de sujeito que procura castigar a linguagem, refazer a realidade e apontar o oculto das coisas, derrubando os nomes e obrigando-os a entregar o que contêm. O irônico e contraditório desta operação – sendo inclusive aquilo que o levaria a tocar “fogo no circo do corpo” – ficou por conta da descoberta de que a implosão dos nomes supõe outros nomes. Quando colocamos a linguagem sob suspeição é do nosso próprio mundo que suspeitamos. Torquato, um feixe

---

<sup>383</sup> Ao faz tudo do Leblon. In: TORQUATO NETO. **Os últimos dias de Paupéria**. Op. Cit. P. 333.

andante de significados em guerra consigo mesmo, projeta no cinema – este extraordinário engenho que a seu ver removeria os intermédios entre o olho que vê e a realidade que é vista – o ponto de chegada de uma “contra-linguagem” que lhe limparia das palavras indesejáveis. Singrando em mar revolto e esgrimindo contra as “palavras de ontem” que “impõem a ordem de hoje”, o poeta, provavelmente, se colocava um problema parecido com o seguinte:

Sou palavras, sou feito de palavras, mas as palavras não me dizem, tenho de calar, e quando as palavras calam e me encontro na intempérie, pergunto “que sou?”, não posso deixar de me perguntar porque já não tenho as palavras que me asseguravam, essas palavras que queriam me dizer, mas nas quais não me reconheço, e já estou outra vez nesse espaço sem palavras, mas sem palavras não posso responder a essa pergunta que me inquieta, e tenho de falar, mas falar é impossível, e calar é impossível, e estou só, e, para não me sentir completamente desgraçado, tenho de continuar contando meu conto a mim mesmo, mas meu conto não me diz, e logo o contar já me escapa, e a pergunta por quem sou volta a me inquietar, e tenho de falar, e não posso falar, e estou só<sup>384</sup>.

As imagens lhe salvariam?

---

<sup>384</sup> LARROSA, J. **Pedagogia profana**. Danças, piruetas e mascaradas. B. Horizonte: Autêntica, 2000. P. 25.

#### 4. Destruir a linguagem e explodir com ela: imagens em movimento no último vôo, torto, do anjo.

Quero liquidar com todas as teorias de montagem, tempo, gramática fílmica, etc. Isso tudo já se transformou numa linguagem. Eu quero liquidar essa linguagem e partir de volta a um *approach* bem primitivo, como uma criança. Sem conceituações. Buñuel falou que qualquer tipo de filme já é uma resposta a um princípio onírico, uma espécie de sonho. De maneira que eu quero agora romper com os conceitos estruturais e começar de novo (...). Acredito que a estrutura dos signos no cinema é mais importante do que a montagem. A montagem reprime as imagens e os signos (...). Qualquer filme é a projeção de um sonho reprimido. E eu quero que esse sonho seja liberado, seja livre, sem nenhum limite. O cinema agora é feito por cineastas, “filmmakers”, e eu quero que ele seja feito por todo mundo. Super oito... Oito crianças... Isso será o cinema liberto.

(Coluna **Geléia Geral** – 20 de agosto de 1971)

**Cinema é um projetor em  
funcionamento projetando imagens  
em movimento sobre uma superfície**

qualquer. É muito chato. O quente é  
filmар.

Torquato Neto

### Take 1: “Se é de americano é um negócio complicado”

Um espectro ronda o cinema. Este poderia ser um conceito inicial para definir a produção cinematográfica brasileira que, no vácuo das vanguardas sessentistas, iniciou a década de setenta com um impulso realizador que despertou amores e ódio. O apego à experimentação faria migrar para essa atividade artistas plásticos, como Hélio Oiticica e Lygia Pape<sup>385</sup>, e poetas, como Torquato Neto e Jomard Muniz de Brito, além, é claro, de ter o concurso de cineastas, propriamente, como Ivan Cardoso, Luiz Otávio Pimentel e outros. Buscando estabelecer comunicação com as mais diferentes retinas, estes sujeitos, com o mesmo apego à experimentação que tinha marcado a poesia, a música e as artes plásticas na década anterior, colocaram suas próprias retinas a serviço da transformação do início dos anos setenta num tempo de produção de filmes em formatos não-comerciais e de propostas estéticas nada convencionais. O resultado histórico desta explosão – no mais das vezes no âmbito acadêmico – foi uma grande discussão sobre as diferenças de motivações estético-políticas entre os experimentais e o cinema novo.

Em meio a esse zumbido, um filme, em particular, violentaria e anarquizaria a fronteira entre as duas tendências: trata-se de *Câncer*, feito por Glauber Rocha em 1968 e cuja *marginalidade* não decorreria da censura ou de dificuldades mercadológicas, mas seria proclamada pelo próprio autor: “Câncer é um

---

<sup>385</sup> Artista plástica, foi uma das signatárias do Manifesto Neoconcreto, em 1957.

filme particular, não vou enviá-lo a festivais, nem vou exibi-lo nos cinemas. (...) meu prazer foi só filmá-lo e suponho que o que esteja lá não tenha importância”<sup>386</sup>. Uma experiência de caráter técnico/estética, especialmente testando o som direto (Nagra) e pesquisando “planos-sequência”, **Câncer** já foi definido como um “corpo estranho” que “não se harmoniza mas também não diverge radicalmente de ambos (Cinema Novo/Experimentais), tal como um satélite a colher e remeter imagens, espécie de entre-safra glauberiana”<sup>387</sup>. No filme, os personagens de Antonio Pitanga e Hugo Carvana oferecem uma visão de mundo marginal: Eles são dois assaltantes profundamente individualistas – e ressalte-se que a individualidade é uma das marcas do cinema marginal – que, a certa altura do filme, brigam por um aparelho roubado de um americano sem saberem qual é a utilidade do dito aparelho. Antonio Pitanga alega em seu favor ser “a primeira vez que eu roubo alguma coisa de um gringo”, ao que Carvana retruca: “se é de americano é negócio complicado”.

Um levantamento dos filmes em cartaz no Brasil em 1968, o mesmo ano da feitura de *Câncer*, dá uma mostra do gosto do brasileiro – meio coisa de americano – pelo cinema no circuito comercial. Pela ordem, os preferidos do público – uma vez que eram campeões de bilheteria no País – tinham os seguintes roteiros: um jovem cantor de iê-iê-iê manipulado pela televisão, a qual é apresentada como uma máquina de poder<sup>388</sup>; dois policiais, um branco e outro negro, se ajudando mutuamente para desvendar um assassinato<sup>389</sup>; e – o mais assistido e comentado – uma crônica da Checoslováquia em guerra. Crônica narrada em torno de uma estação ferroviária,

---

<sup>386</sup> ROCHA MELO, Luis Alberto. *Câncer, de Glauber Rocha*. In: *Contracampo* nº 30. [www.contracampo.com.br](http://www.contracampo.com.br). Meio digital.

<sup>387</sup> Idem. *Ibidem*.

<sup>388</sup> **Privilégio**. Nacionalidade inglesa dirigido por Peter Watkins.

onde um jovem descobre o amor enquanto se defronta com a invasão alemã<sup>390</sup>. No mesmo período em que estes filmes eram vistos nos cinemas brasileiros, *Capitu*, montagem brasileira de Paulo César Saraceni, adaptação do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, recebia baixos índices de frequência e era apresentado pela crítica como “de pouca imaginação”<sup>391</sup>.

Para os jovens cineastas brasileiros que, ao final da década de sessenta e nos primeiros anos da década de setenta aventuraram-se a fazer filmes, vários confrontos estavam prometidos, desde buscar uma maneira de produzir em escala comercial sem perder autonomia de criação e de invenção artística, até a confrontar-se com segmentos do Cinema Novo que, àquela altura, já estavam desembarcando em cargos e verbas oficiais. Nesse sentido, o I Festival de Cinema de Belo Horizonte, ocorrido em 1968, pode ser visto como uma resposta, à este quadro, daquilo que já foi chamado de “Novo Cinema Novo”. A média de idade dos diretores no festival era de 27 anos e a imprensa apresentou o saldo dos filmes exibidos como “sete dias de cochicho ao pé do ouvido, grupos em luta pelo poder, discursos inflamados de demagogia, violência e personagens angustiados que sonham com uma guerrilha ainda muito distante”<sup>392</sup>.

O vencedor do festival foi o jovem cineasta Sérgio Bernardes Filho, de 25 anos. Seu filme, *Desesperato*, pode servir como metáfora para todos – ou pelo menos para a maioria – os filmes apresentados no festival: o sentimento, pairando sobre todos, de que é preciso desesperar<sup>393</sup>. *Desesperato* narra a história de um intelectual

---

<sup>389</sup> **No calor da noite**. Nacionalidade americana com direção de Norman Jewison.

<sup>390</sup> **Trens estreitamente vigiados**. Nacionalidade Checa, com direção de Jiri Menzel.

<sup>391</sup> Cf. Revista Veja, nº 01, de 09 de setembro de 1968.

<sup>392</sup> Cf. Revista Veja, nº 04, de 02 de fevereiro de 1968.

<sup>393</sup> Cf. Revista Veja, nº 04, de 02 de fevereiro de 1968.

que, depois de escrever um livro sobre o Nordeste, se dá conta de que o resultado é tão inútil para ele quanto para as outras pessoas. Para piorar, ele não consegue ser entendido nem por sua mulher e é zombado pelos amigos, que consideram suas idéias esquisitas. Desespera-se com o mundo burguês que o rodeia. Numa das sequências, seduz sua esposa com fúria no meio de um bosque. Durante uma festa, assassina um figurão e parte para a clandestinidade, virando guerrilheiro. Ao final, sem que o inimigo seja visto, recebe um tiro e tomba.

Este “quase conformismo com a descrença no ser humano”<sup>394</sup> pode ser percebido também em vários outros filmes apresentados no festival: desesperado é o marginal vivido por Joel Barcelos em *Jardim de Guerra*, de Neville Duarte de Almeida, assim como o é, também, o funcionário público de *Cara a Cara*, de Júlio Bressane, que assassina a amada a facadas, ou, ainda, o deputado de *Bravo Guerreiro*, de Gustavo Dahl, “que demonstra matematicamente como funciona o sistema e conclui que este sistema não presta”<sup>395</sup>.

O I Festival de Cinema de Belo Horizonte, portanto, pode sugerir que a motivação dos jovens cineastas que iniciariam a década de setenta escarafunchando na filmografia nacional era essencialmente política. E é verdade, se a política for entendida como aquilo que é próprio da pólis, isto é, uma entidade de múltiplas faces que dialoga com as diferentes instâncias humanas, não apenas com aquelas objetivas referidas a alimentação, moradia, saúde, etc., mas também àquelas subjetivas, referidas à maneira como os humanos estetizam sua existência.

---

<sup>394</sup> ALPENDRE, Sérgio. *Nenê Bandalho e Desesperato*. In: Contracampo nº 28. [www.contracampo.com.br](http://www.contracampo.com.br). Meio digital.

<sup>395</sup> Cf. Revista Veja. nº 04, de 02 de outubro de 1968. P. 66

Da mesma maneira, os filmes marginais da década de setenta não deixarão de dialogar com a questão política nacional, enfrentando a “ditadura militar”, mas também estarão sendo produzidos como resultado de um esforço para redefinir os próprios limites da linguagem cinematográfica. Neste sentido os filmes farão experimentos na narrativa fílmica especialmente naquilo que concerne ao tempo. Conforme um dos sujeitos que se envolveram diretamente nesta questão,

Creemos no filme experimental como instrumento de busca de um tempo fora do tempo, ou a intemporalidade absoluta conservando, no espaço, a existência infinita da obra de arte. (...) E que vem a ser este intemporal como fundamento? Subversão sintático-temporal seria talvez o melhor. Sintático, pois que a existência vertical de sua intemporalidade cresce justamente de ganhar na sua subversão sintática. (...) Na atual conjuntura industrial do cinema, somente o filme experimental pode encetar essa busca<sup>396</sup>.

A questão do tempo da narrativa nos experimentos em cinema – a qual contribuiria para um desarranjo da noção teleológica do desenrolar de um filme –, embora seja um aspecto central na nova linguagem que está sendo proposta, não é a única novidade. Além das questões internas à própria montagem do filme, o cinema experimental deslocaria, na virada dos anos sessenta para os setenta, o papel do ator e ressignificaria o conceito de interpretação. Tendo Stanislavsky como paradigma, os atores e atrizes, até meados do século XX, construíam seus personagens a partir de um esforço para introspectar cada movimento possível da personalidade que iriam transpor para a tela. Do ponto de vista daqueles que atuavam, portanto, o caminho

para a linguagem do cinema passaria pela verossimilhança, pela aparência de ilusão e pela interiorização psicológica. O ator marginal – entendido como aquele que atua nos filmes experimentais –, explodiria esse sistema<sup>397</sup>, pois não estaria obrigado a adequar seus movimentos a um modelo. A introspecção e interiorização psicológica seriam não apenas insuficientes como desnecessárias, uma vez que os personagens nos filmes marginais são sujeitos despsicologizados, “são a própria negação, a constatação da insuficiência da psicologia. Os personagens dos filmes marginais não têm interior, são pura exterioridade”<sup>398</sup>. A novas possibilidades técnicas – o som direto, por exemplo – corresponderia uma nova linguagem fílmica, propriamente, representada por um “tempo fora do tempo”. A ambos, arrematando o cinema marginal como uma das frentes de prospecção de linguagens nos anos sessenta e no início dos anos setenta, a atuação marginal com a qual “toda a dimensão de verossimilhança, de realismo de situações e todos os postulados da ilusão cinematográfica/narrativa tornam-se apenas literatura”<sup>399</sup>.

Na primeira metade da década de setenta este receituário esteve presente numa impressionante produção de filmes, a maioria deles rodados em bitolas de super 8 mm, uma alternativa às bitolas profissionais de 16 e 35 mm e um avanço técnico em relação às bitolas comuns de 8 mm. Basicamente o super-8 facilitava a operação de filmagem, sendo mais leve – e portanto de mais fácil mobilidade – e mais barato em relação às outras opções. O surgimento do super-8 antecipou em alguns anos a imagem, hoje comum especialmente em aglomerados turísticos, de amadores

---

<sup>396</sup> ROCHA, Glauber. *Filme experimental*. Um tempo fora do tempo. In: **angulos**. Revista do Centro Acadêmico de Direito da Universidade da Bahia. Salvador, nº 14, maio de 1959. P. 103

<sup>397</sup> GARDNIER, Ruy. *Um pensamento sobre o ator marginal*. In: Contracampo – Revista de cinema, nº 38, agosto de 2000. [www.contracampo.com.br](http://www.contracampo.com.br). Meio digital

<sup>398</sup> GARDNIER, Ruy. Op. Cit.

produzindo filmes – graças às moderníssimas câmeras disponíveis – com os mais diferentes impulsos.

Entre o final da década de sessenta e 1975, num circuito semi-profissional<sup>400</sup>, foram produzidos no Brasil 681 filmes por 237 realizadores em vinte e uma cidades – Porto Alegre, Florianópolis, Curitiba, São Paulo, Campinas, Santos, Rio de Janeiro, Goiânia, Belo Horizonte, Governador Valadares, Vitória, Salvador, Aracaju, Maceió, Recife, Caruaru, João Pessoa, Teresina, Fortaleza, São Luis e Manaus<sup>401</sup>. Um terço destes realizadores eram artistas plásticos – a exemplo de Hélio Oiticica e Lygia Pape – e uma das marcas distintivas desta produção era a multiplicidade e a diversidade de proposições estéticas. O formato fragmentário destas experiências responderia, em parte, à necessidade de dialogar, sobrevivendo, com o regime político autoritário.

Para os objetivos deste trabalho – apresentar a década de sessenta como um momento de emergência de novas formas de comunicação – esta produção fílmica interessa naquilo que se comunica com as vanguardas sessentistas que foram nomeadas de Tropicália. Muitos dos filmes produzidos no período propunham comunicação com os *marcos* tropicalistas, do que é exemplo *Viagem ao fim do mundo*, rodado por Fernando Cony Campos em 1970. No começo do filme ouve-se *Alegria Alegria*, enquanto se desenrola uma narrativa – em imagens – que, fazendo implícitas remessas a *Baby*, outra música de Caetano Veloso, procuraria traduzir “a

---

<sup>399</sup> GARDNIER, Ruy. Op. Cit.

<sup>400</sup> Refiro-me aos filmes que eram feitos sem nenhuma preocupação em entrar no circuito comercial mas que, ao mesmo tempo, queriam interferir na linguagem do cinema nacional.

<sup>401</sup> CINEMA MARGINAL E SUAS FRONTEIRAS. Centro Cultural Banco do Brasil

tragédia de uma geração que encontrou um buraco no meio de seu rosto”, substituindo a “coroa do Eu”<sup>402</sup>:

Tudo começa num vôo. O filme tem um protagonista mas é fragmentado em torno de todas as experiências de cada uma das pessoas que povoam o avião. Assim, um quarentão recalcado pode imaginar que consegue agarrar a menina linda que senta a sua frente, que pode desnudar com os olhos as moças e senhoras do vôo. Numa das cenas do filme o protagonista lê *Memórias póstumas de Brás Cubas* e se imagina dentro do sonho em que Brás Cubas é guiado por um hipopótamo que o leva ao começo dos tempos. Só que em viagem ao fim do mundo tudo muda: não se trata do começo dos tempos mas de um “resumo dos tempos”. A partir dos personagens de um vôo o autor dá-se a liberdade de sair da imaginação dos personagens para realizar uma espécie de “tesouro da juventude”, só que contracultural. O filme tenta refletir um tempo em que a Lua não é mais aquilo que está no céu, mas uma lua cultural, a “Lua oval da Esso”, e a beleza não provém mais da natureza, mas da construção humana<sup>403</sup>.

*Viagem ao fim do mundo*, fazendo referências a sucessos de Caetano Veloso, como *Baby*, *Alegria Alegria* e *Paisagem útil*, demonstra o esforço de parte dos cineastas de invenção para se colocarem como um estilhaço tropicalista, mas há vários outros filmes cujo objetivo parece ser desorganizar a narrativa fílmica e liquidar referências em termos de continuar algo. *Caveira My Friend*<sup>404</sup> é um – apenas um – dos filmes que podem ser posicionados nesta situação: falta de relação

---

<sup>402</sup> CHAUDANNE, Gilbert. Torquato: a busca da espiritualidade no hambúrguer pletórico. In: **Cadernos de Teresina**. Teresina, Fundação Cultural Monsenhor Chaves, nº 22, abril de 1996. P. 54

<sup>403</sup> GARDNIER, Ruy. **Viagem ao fim do mundo**. In: Contracampo nº 28. [www.contracampo.com.br](http://www.contracampo.com.br).

<sup>404</sup> OLIVEIRA, André Luiz. **Caveira My Friend**. Rio de Janeiro, 1970.

entre as sequências, desorganização das noções de começo, meio e fim e personagens que não tem passado ou futuro, mas apenas presente. A produção de filmes por Torquato Neto estará dentro desta segunda situação. Além dos filmes, Torquato irá se valer de poemas gráficos – herança do poema/processo e do concretismo, como armas em sua guerra de guerrilhas contra as linguagens hegemônicas.

### **Take 2: babaquice ripista anarcovisionária ou o lado oculto da lua?**

A tensa relação de Torquato Neto com as palavras o conduziria, ao final da vida, a experiências que levariam o poeta a experimentos de linguagem cuja radicalidade procuraria tensionar a palavra até o limite de sua superação. Nesta fase, a fotografia, o cinema e a exploração do espaço gráfico na poesia foram os instrumentos principais. Nestes experimentos com poesia gráfica, por sua vez, embora seja evidente sobre o poeta a influência das vanguardas concretistas e, bem como, do poema/processo, os quais propunham a dissolução completa do verso, dispensando palavras e letras, a contra-linguagem torquateana tem motivações que transcendem as questões estéticas e, na verdade, dizem respeito a uma visão revolucionária que o poeta tinha da linguagem. Para ele, era possível revolucionar todos os aspectos da vida a partir de uma revolução nos signos lingüísticos:

Há palavras que estão no dicionário e outras que não estão e outras que eu posso inventar, inverter. Todas juntas e à minha disposição, aparentemente limpas, estão imundas e

transformaram-se, tanto tempo, num amontoado de ciladas. Uma palavra é mais do que uma palavra, além de uma cilada<sup>405</sup>.

Tem sido comum, nas narrativas que nomeiam e descrevem os diversos projetos artísticos que circularam no Brasil, na década sessenta, uma tendência a apresentar aquela vasta produção diluindo múltiplos “eus” para compor um projeto compacto dentro do qual seriam possíveis apenas duas vertentes: por um lado, um tempo de grande mobilização política, “anos rebeldes” marcados por grande criatividade e produtividade; por outro, um momento romântico, voluntarista e irresponsável que teria precipitado o golpe militar de 1964 e facilitado, anos depois, a instituição do AI-5<sup>406</sup>. Este trabalho, por sua vez, pretende sugerir que o estudo do cinema marginal produzido nos primeiros anos da década de setenta – assim como o próprio estudo da coluna Geléia Geral e de outras manifestações culturais da época – expõe uma fissura neste quadro e exige novas leituras que, considerando as diferentes motivações – de ordem estética, política, etc. –, seja capaz de narrar o confronto que, na prática, desnaturalizou e tornou obsoletos conceitos básicos da trama narrativa que objetivou o Movimento Tropicalista, como a idéia de “grupo baiano”. De outro modo, não seria possível entender o bate-boca, por exemplo, entre Glauber Rocha e Torquato Neto. Enquanto este último dizia preferir 1 filme de Zé do Caixão a 10 de Glauber Rocha<sup>407</sup>, o cineasta baiano justificava o suicídio de Torquato como sendo “o

---

<sup>405</sup> TORQUATO NETO. **Os Últimos Dias de Paupéria**. Op. Cit.. P. 98.

<sup>406</sup> Para uma leitura sobre estas versões ver, por exemplo: HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Cultura e Política*. In: **Extensão**. Cadernos de Ciências Sociais da PUC – MG. V. 3, n. 2. Agosto de 1993. p. 45-62; CORDEIRO JR., Barreto. **Tropicalismo**: fator de alienação ou de revisão crítica da realidade social? Teresina: APL, 1989.

<sup>407</sup> TORQUATO NETO. Entrevista a **O Estado Interessante**. Teresina, Piauí, 18 de junho de 1972. P. 6

clímax da babaquice ripista anarcovisionária, subproduto imperialista nos trópicos”<sup>408</sup>.

Torquato Neto, cuja imagem está mais articulada à poesia do que ao cinema, será curiosamente um dos pólos do debate que agitou a filmografia brasileira no final dos anos sessenta e início dos anos setenta. A sua coluna no jornal Última Hora seria deliberadamente transformada em uma trincheira do chamado “cinema marginal”, enquanto, num outro pólo, Glauber Rocha catalisaria em torno de si as opiniões cinemanovistas. O cotejamento de documentos da época, especialmente de cartas que circularam entre os sujeitos deste debate, indicam um grande acirramento de ânimos. Uma longa carta de Glauber Rocha, enviada de Havana para Cacá Diegues, em 1972, sintetiza o ponto de vista dos cinemanovistas neste debate:

digido querido

[...] vejo renascer velhas brigas com tristeza. nunca aprenderão, nunca aprenderão. [...] esculhambem bastante com os revisionistas. peguem os filmes dos meninos e façam a leitura materialista. vou mandar pro *pasca* um artigo assinado “O Baiano da Luz Vermelha”. Espalhe que O Baiano da Luz Vermelha sou eu. cafajeste aqui não! [...] em um de seus artigos você pode citar O Baiano da Luz Vermelha que diz o seguinte: “quem curte concreto é otário. [...] ou o Torquato pobre ah. quer dizer que os Campos brothers & Pignatari & Oiticica/ IBM USA são as pessoas mais importantes e inteligentes de São Paulo? [...] Concretinos. Insignificantes. Revisionistas, oportunistas [...]. Tradutores. Impotentes. Funcionários da Tecnologia. [...] chegou a hora de pulverizar os ratos. pau neles com detefon. vocês estiveram muito

---

<sup>408</sup> ROCHA, Glauber. **Cartas ao Mundo**. (Org. de Ivana Bentes) São Paulo: Companhia das Letras, 1997. P. 452.

frouxos durante anos. [...] dizer pra Oiticica que ele chegou tarde com a favela no museu porque Nelson com *Rio Norte 40 graus* já tinha mostrado a favela ao mundo e achado uma merda. [...] e dizer que Sganzerla é moleque de boca mesquinha porque se fosse cafajeste mesmo e se tivesse coragem contaria no *Pasquim* que selecionou as más críticas de *Terra em transe* em Cannes pro *Estadão*. [...] undergrounds tenho muitos: *A cruz na praça*, *Domingo*, *Caminhos*, *Passeatas de 68*, *Estrela do sol*, o *câncer*, etc. ah, estou cansado, este é um papo careta. os contraculturalistas estão fazendo seu movimentinho cultural? pau neles. dizer “pau neles”: quer dizer intolerância e ódio. chamar de contraculturalistas: todos os canalhas usam cabelo grande. [...] esculhambar Ely, Grunewald, Ruy Castro – pega os textos, destaca os trechos e esculhamba. [...] vocês me darão grande felicidade se executarem a canalha que se aproveitou de nossa dor pra meter tesouras nas feridas. definir: de um lado o cinema novo, do outro as estruturas paralelas. [...] pra terminar Mário de Andrade, já citado na Bahia: “enquanto isto os sabichões discutem se doce de abóbora não dá chumbo pra canhão” – será o título do meu artigo no *pasca*, assinado o baiano da luz vermelha, que não aguento e vou escrever<sup>409</sup>.

No documento transcrito é possível perceber a nomeação, em lados opostos, de dois grupos de sujeitos: do ponto de vista de Glauber, de um lado estariam, além dele próprio, Cacá Diegues, Gustavo Dahl, Antonio Calmon, Arnaldo Jabor, Zelito Viana, Geraldo Sarno e Walter Lima Júnior, estes fazendo um “movimento de arte moderna verde e amarelo”<sup>410</sup>. De outro lado estariam Rogério Sganzerla, Hélio Oiticica, os concretistas paulistas, Torquato Neto, Ruy Castro, José

---

<sup>409</sup> Carta a Cacá Diegues. In: ROCHA, Glauber. Op. Cit. p. 432-8.

<sup>410</sup> ROCHA, Glauber. Op. Cit. p. 438.

Mojica, Ivan Cardoso, Luiz Otávio Pimentel, além de alguns outros. O ponto de estrangulamento entre os marginais e o Cinema Novo parece ter sido a montagem de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, por Glauber Rocha. O filme foi lançado no dia 09 de junho de 1969, no Rio de Janeiro, e não faltou quem achasse que a montagem aparentava uma “mistura de museu da imagem e do som com museu de arte popular”<sup>411</sup>. E assim como a carta transcrita de Glauber Rocha faz um inventário, segundo a ótica dos cinemanovistas, dos pontos de estrangulamento entre os dois grupos, *Quando o Santo Guerreiro Entrega as Pontas*, texto escrito por Torquato Neto, sintetiza a opinião dos marginais:

letra de música para um plano geral  
dedicated to the one i loved  
ou  
atenção imbecis: o cinema é novo  
e só se vê muita galinha e pouco ovo  
ou melhor ainda:  
QUANDO O SANTO GUERREIRO ENTREGA AS PONTAS  
nada de mais: o muro pintado de verde  
e ninguém que precise dizer-me  
que esse verde que não quero verde  
lírico mais planos e mais planos  
se desfaz:  
nada demais: aqui de dentro eu pego e furo a fogo  
e luz (é movimento)  
vosso sistema protetor de incêndios  
e pinto a tela o muro diferente  
porque uso como quero minhas lentes  
e filmo o verde, que eu não temo o verde,  
de outra cor:

---

<sup>411</sup> Opinião de Caetano Veloso. Cf. ROCHA, Glauber. Op. Cit. p. 373

diariamente encaro bem de perto  
e escarro sobre o muro: nada demais

a fruta não está verde nem madura  
é dura e dura e dura o tempo contratempo de escolher  
o enquadramento melhor — ver do outro lado  
com olhos livres (nem deus nem diabo), projetar  
lado de dentro — a luz mais pura  
embora a sala do cinema seja escura:  
nada demais:  
planos gerais sobre a paisagem sobre o muro da passagem proibida  
enquanto procuramos (encontramos) infinitas brechas escondidas.  
cuidado madame.  
nada de mais: cadê o câncer  
daquela tarde alucinante?  
ai de mim, copacabana, desvairada, mon amour.  
nada de mais na tela do cinema oficial:  
já não estamos nos formando com o tal,  
o general da banda do cinema que deserta:  
a arqueologia é na cinemateca. esquece.  
e tudo começou de novo e já acontece  
(sentença de deus)  
e o resto aconteceu: the end. fim.  
não falem mais dessa mulher perto de mim.  
depois da fruta podreverde que apodrece — a tela livre  
de quem só tem memória  
a aí só conta história, o muro iluminado de outra cor  
e outra glória pois quem não morre não deserta nem se entrega  
despreza o comovido verde lírico  
e apronta e inventa e acontece com o perigo (poesia)  
a imagem nova — o arco tenso os nove fora  
(tema: cinema: lema)  
a prova<sup>412</sup>.

---

<sup>412</sup> TORQUATO NETO. *Quando o Santo Guerreiro Entrega as Pontas*. In: \_\_\_\_\_. **Os Últimos Dias de**

São explícitas, no texto, as remessas a Glauber Rocha e a três dos principais títulos de sua filmografia – *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, *Câncer e Deus e o Diabo na Terra do Sol*. O primeiro justificaria o argumento central do texto, pois com sua montagem Glauber Rocha passaria a ser, segundo o olhar de Torquato Neto, “o general da banda do cinema que deserta” para ingressar “na tela do cinema oficial”; *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, por sua vez, aparece como uma reação a um cinema maniqueísta – “ver do outro lado com olhos livres (nem deus nem diabo)”; Quanto a *Câncer* – que como já foi visto é uma espécie de entre-safra glauberiana –, ele aparece como um signo de saudade: “cadê o câncer daquela tarde alucinante?”. E há, ainda, referência explícita aos *marginais* como continuadores da obra incompleta de Glauber Rocha: *Sentença de Deus* – filme de Ivan Cardoso de 1972 e que compõe a série *Quotidianas Kodak* (1970-75), provavelmente a mais visível referência em termos do chamado “Cinema em Pânico” no Brasil – é apresentado como a prova de que “tudo começou de novo e já acontece”. O argumento central para as críticas a Glauber Rocha viria do fato de que com “O Dragão da Maldade...” o cineasta baiano teria entrado definitivamente no universo dos *filmmakers*, grandes diretores que – do ponto de vista de críticos como Torquato – faturariam fortunas com seus filmes. De fato, o filme é de longe o mais rentável da safra glauberiana. Seus filmes mais famosos – “Terra em Transe” e “Deus e o Diabo na Terra do Sol” – renderam apenas, respectivamente, 70 e 20 mil Cruzeiros Novos em meia década, enquanto *O Dragão da Maldade Contra o Santo*

*Guerreiro*, só nas duas primeiras semanas de exibição, teve uma bilheteria de 125 mil Cruzeiros Novos no Rio de Janeiro e de 70 mil Cruzeiros Novos em São Paulo<sup>413</sup>. Além disso, o filme ofereceria ainda um complicador a mais na relação de Glauber com os marginais, pois o sucesso de bilheteria do “Dragão” chegaria “na hora em que Glauber Rocha – não confiando nas suas possibilidades comerciais – aceitou fazer um filme na Espanha<sup>414</sup> por 150.000 dólares (NCr\$ 600 000) de ordenado como diretor”<sup>415</sup>.

Em carta a Hélio Oiticica, enviada do Rio de Janeiro em 24 de janeiro de 1972, Torquato já deixava claro que os cinemanovistas, seguindo o receituário de Glauber Rocha, tinham deflagrado a publicação de artigos contra os filmes *underground*: “ivan e eu reabrimos uma discussão geral da cultura tropicalISTA [...] e o antônio calmon escreve aquelas coisas e eu acho que tenho de dar um pagamento a ele só por causa do que ele de repente passou a representar, com seu filme e essa reação de delfim netto de glauber, filho de uma figura absolutamente reacionária que é o teórico deles todos hoje em dia, e com *permissão* de glauber, gustavette dahl, enfim: eu estou achando que essa é uma boa briga e deve ser mantida tensa em todos os níveis e várias estratégias”<sup>416</sup>.

O mais curioso neste debate é a posição de Caetano Veloso, historicamente ligado aos marginais mas que reivindica ser reconhecido como alguém que recebeu de Glauber Rocha “todas as dicas”. Sua opinião, expressa em uma carta

---

<sup>413</sup> Cf. Revista Veja, edição de 02 de julho de 1969. P. 66.

<sup>414</sup> Referência a **Cabeças Cortadas** (*Cabezas Cortadas*). Barcelona, Espanha, 1970.

<sup>415</sup> Cf. Revista Veja, edição de 02 de julho de 1969. P. 66.

<sup>416</sup> Carta de Torquato Neto a Hélio Oiticica, enviada do Rio de Janeiro em 24 de janeiro de 1972. In: Os Últimos Dias de Paupéria. P. 355.

enviada de Londres para Glauber Rocha, é, por sua serenidade, lucidez e transparência – *eu estou me entregando pra você desarmado* – uma pista muito interessante para compreender muitas das motivações dos dois lados:

Glauber,

[...] eu quero me livrar o mais depressa possível do meu envolvimento nesta fofoca. Eu apenas não gostei do *Dragão da maldade* quando o vi na Bahia. [...] conversei com rogerio duarte sobre o filme rapidamente. disse que achei o filme empostado [...]. na verdade eu tinha a desagradável sensação de que o *Dragão* iria emerrar o trabalho de vocês principalmente fora do brasil. Essa constatação fundamentava para mim a então aparecendo agressividade de rogerio sganzerla contra o cinema novo. [...] essa agressividade crítica, apesar das injustiças e das ingenuidades era a única coisa que, aos meus olhos, fazia as perguntas que o cinema novo deveria ouvir. [...] quando eu te escrevi aquela carta pra espanha eu estava indignado com o fato de uma declaração sua poder servir de argumento em favor do governo brasileiro. [...] fui a paris pra ver cacá e à espanha pra ver você. [...] eu começava a me inquietar com a possibilidade de ser confundido com uma “onda fácil” contra vocês e perder minha liberdade: se eu aceito os termos de uma luta política que não existe, eu me obrigo a escolher um dos lados e tudo que não seja isso fica sendo “média”, “conchavo”, etc. e não pode ser assim. [...] a entrevista de rogerio sganzerla no pasquim me interessava muito [...] primeiro porque ele colocava em discussão o projeto de fazer vingar no Brasil uma indústria de cinema apesar de tudo e, depois, porque ele paradoxalmente [...] estava no esquema do cinema novo. De qualquer forma uma violenta provocação em cima de vocês me interessava. Já que eu queria respostas. [...] em Paris se confirmara que a onda contra o cinema novo estava fervendo no brasil e eu corria mesmo o risco de ter de responder por ela. Na verdade eu

acho que a sua carta pede menos uma resposta do que uma ação qualquer – estou pensando isso agora –, alguma coisa que anule ou neutralize essa onda. Mas eu não sei, não vejo o quê. [...] simplesmente me apavora ter que fazer alguma coisa com uma opinião de Capinam. [...] eu não estou sabendo de nada, afora os piches de Rogério Sganzerla que são parte de uma briga que eu tive muita dificuldade em provar que eu não tinha de comprar. [...] eu tive vontade de escrever um artigo sobre cinema no Brasil. é que eu tenho o seu artigo sobre a morte do cinema novo e eu não tinha gostado, achei que você facilitava os argumentos mais fáceis de quem ainda está interessado em provar que o pessoal do cinema novo é babaca. [...] é claro que desisti de escrever esse artigo porque logo reconheci que, sem informação para fazê-lo num nível crítico razoável, ele iria ser apenas uma substituição das conversas que, por timidez, não pude ter com você nem com Rogério Sganzerla. [...] se é isso que interessa esclarecer, eu não concordo com os argumentos de Rogério e Julinho. Acho que o interesse que a tal agressividade crítica pôde ter já está datado. [...] se eu não gostei de seu artigo da morte do cinema novo é porque eu vi que você estava permitindo o mesmo obscurantismo com relação a essas coisas que a intolerância de Rogério propõe. [...] eu sabia mesmo que essa carta só ia mesmo poder tentar me desvencilhar das ondas de grupo. Eu estou sozinho mesmo (sem dúvida me desvencilhando de Capinam, Torquato, Gil e Gal enquanto grupo) [...]. isto não é (não me parece) em nenhum nível uma desistência, mas um reconhecimento das limitações da minha função. Ou disfunção. [...] Caetano Veloso pode mesmo estar por trás de tudo, inclusive de mim. estou me entregando pra você desarmado nessa carta. Um abraço mesmo<sup>417</sup>.

---

<sup>417</sup> Carta de Caetano Veloso a Glauber Rocha, enviada de Londres em outubro de 1970. In: ROCHA, Glauber. Op. Cit. p. 373-79.

Como vestígio histórico esta carta interessa, conforme já foi indicado, como um contraponto em relação às falas dos dois grupos em confronto. A opinião de Caetano é muito interessante porque, além de contextualizar todos os impulsos da briga entre os cinemanovistas e os marginais, testemunha o reconhecimento, pelo próprio Caetano, de uma intensa mistificação de sua personalidade que o leva a assustar-se diante de uma autoridade intelectual que é lhe concedida, no Brasil, e que o apavora: “eu não sei o que fazer, na verdade eu nunca realizei esta autoridade”. Percebendo-se objeto de discursos que escapam ao seu controle e lhe significam, Caetano dá um testemunho de como foi apropriado e dobrado a significados que lhe escapam – “Caetano Veloso pode mesmo estar por trás de tudo, inclusive de mim”.

No caso de Torquato Neto, o combate ao Cinema Novo, uma das últimas marcas de sua trajetória intelectual, era feito em nome da defesa do que ele chamava de “cinema em liberdade” e contra o “sociologismo exagerado” e o “elitismo” de Glauber Rocha e seus companheiros. Em entrevista a *O Estado Interessante*, como se viu, ele chegou a comparar negativamente Glauber Rocha a Zé do Caixão. Mas esse ataque se dava também em espaços mais visíveis. Antes, em 1971, Torquato já utilizara a sua coluna no *Última Hora* carioca para proclamar, a propósito do lançamento do filme *Os Deuses e os Mortos*, de Ruy Guerra, que “filmes históricos, todos, são o fim da picada”. E aproveitava para publicar um manifesto com três pontos com os quais firmava posição em relação à questão cinematográfica no Brasil:

1- AINDA NÃO fui ver o filme de Ruy Guerra porque não tenho tido tempo. Mas também porque fico com medo dessas coisas. Explico? Antes de assistir **Os Deuses e os mortos** ficava melhor dizer que estou achando esses filmes históricos, todos, o fim da

picada. Fico pensando o que significa exatamente fazer esses filmes no prezado momento do cinema, e muito principalmente aqui entre nós e apesar de todas as “fantásticas” intenções de quem está nessa. Contadores de história vão afastando o cinema da barra-pesada da realidade, que a meu ver é infinitamente mais forte e educativo do que qualquer história, bem ou mal contada, dessas antigas. Além de outros papos que ninguém mais quer discutir: a política de co-produções, incentivos, transas exteriores, etc. E outros, mais delicados ainda.

2- O melhor (atuante e tal) do que sobrou do cinema novo continua indeciso entre Deus e o Diabo na Terra do Sol etc. A ala mais descontraída, levanta superproduções e filma relatos históricos pra francês ver. Não estou dizendo nenhuma novidade nem estou descobrindo nada: Isso é uma velha história que já curti demais. Só que a insistência com que o charme é repetido já começa a comprometer o esquema. **Os Herdeiros**, de Cacá Diegues, **Pindorama**, de Arnaldo Jabor, **Como Era Gostoso o Meu Francês**, de Nelson Pereira dos Santos, são exemplos desse tipo de “equivoco”, cujo tiro vai saindo tranquilamente pela culatra. Agora **Os Deuses e os Mortos** vem contar-nos histórias do velho ciclo do cacau. Vou ver para crer.

3- Ketch-Up não é documento, embora até pareça. Mas vai dando pé e, graças a Deus, vai vendendo filmes por aí. Esse “ciclo” de apelações históricas faz boa figura do lado de fora, mas estimula a reação interna (produtores, exibidores, etc. etc.) contra o melhor cinema que está sendo feito aqui, rotulado marginal – ou udigrudi, pelos papagaios – e decididamente marginalizado pelo INC, pelos senhores exibidores, pelos transeiríssimos “grandes” produtores e pela fantasia tropical em geral. Só isso Mesmo<sup>418</sup>.

Este confronto entre um pretenso cinema em liberdade e transformador e um outro feito em escala comercial e descrente das possibilidades da arte como uma

---

<sup>418</sup> TORQUATO NETO. História Antiga. Coluna Geléia Geral. 04 de setembro de 1971.

arma de transformação, persistiu até o final dos anos setenta, bastante tempo depois da morte de Torquato Neto, o que é revelador de sua significação em termos da história cultural brasileira no período. Ao final da década Cacá Diegues ainda se sentia estimulado a responder a esta polêmica, afirmando que

O cinema não pode ser uma coisa retórica, discursiva, porque este cinema está morto, não interessa mais a ninguém. Este cinema não serviu a nada. A arte não transforma, isso é uma mentira, o cinema nunca transformou nada, nem nunca vai transformar. É preciso compreender que você não tem mais nada a dar ao outro, a não ser você mesmo. Portanto, é por isso que eu me enjôo quando vejo esses debates intelectualóides entre cineastas, a caça às bruxas, que estamos fazendo entre nós, através de conversas pernósticas, que visam muito mais julgar o povo, que propriamente assumir a condição de ser artista popular<sup>419</sup>.

O ataque ao Cinema Novo foi apenas uma das frentes de briga de Torquato Neto no momento posterior ao seu afastamento do Grupo Baiano, quando ele transforma a sua coluna *Geléia Geral* numa tribuna das experiências culturais ‘marginais’, das vozes alternativas, da ‘palavra subterrânea’, enfim. Separado dos baianos, migrou para outros códigos e aprofundou o apoio à marginalidade dos experimentalistas, como Sganzerla, Bressane, Ivan Cardoso, Luiz Otávio Pimentel e outros agitadores que naquele momento “representavam o lado urbano e universalista do cinema brasileiro”<sup>420</sup>.

---

<sup>419</sup> CACÁ DIEGUES. Entrevista a *Fatos e Fotos*, 9 de janeiro de 1978. Cf. SÁ, Álvaro. *A produção artística e suas projeções políticas e ideológicas*. In: *Revista Vozes*. Ano 73, nº 7, setembro de 1979. P. 27

<sup>420</sup> PIGNATARI, Décio. Depoimento-entrevista a Régis Bonvicino. In: TORQUATO NETO. *Os Últimos Dias de Paupéria*. Op. Cit. P. 14-15.

A condenação aos “filmes históricos”, conforme se viu, não decorria apenas de seu azedume em relação ao grupo de cineastas ligados a Glauber Rocha, mas também da opinião de que a *realidade* seria mais educativa do que *qualquer história*. Percebendo a realidade como a elaboração cultural do real, isto é, a tradução cultural do real em significados, Torquato parecia reservar à história o papel de dizer o que em nós é passado e nos libertar do passado. A história seria uma entidade contra a memória e não algo a seu favor. Isto justificaria a condenação aos filmes históricos, que para ele tinham, antes de mais nada, a missão de afastar o cinema da “barra-pesada da realidade”. Com esta posição o poeta parecia estar querendo dizer que o único impulso para ficcionar o passado seria “nos dotarmos de uma contra-memória, de uma memória que não confirma o presente, mas o inquieta; que não nos enraíza no presente, mas que nos separa dele”<sup>421</sup>. O resgate desta dimensão perdida seria possível com as experiências com fotografias e filmes em superoito:

Pegue uma câmera e saia por aí, como é preciso agora: fotografe, faça o seu arquivo de filminhos, documente tudo o que pintar, invente, guarde. Mostre. Isso é possível. Olhe e guarde o que viu, curta essa de olhar com o dedo no disparo: saia por aí com uma câmera na mão, fotografe, guarde tudo, curta, documente. Vamos enriquecer mais a indústria fotográfica. Mas pelo menos assim, amizade: documentando, fotografando, pintando sempre por aí com o olho em punho, a câmera pintando na paisagem geral brasileira. (...) cumpra essa de escrever somente o que não pode ser de outra maneira e não tem mais outro jeito – como sempre – e

---

<sup>421</sup> LARROSA, Jorge. Babilônios somos. In: **Habitantes de Babel**. Políticas e poéticas da diferença. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. P. 7.

aproveite pra curtir a transa do nosso tempo e da nossa precisão: vá inventando, vamos todos inventar como no jardim da infância, descobrindo, descobrindo, revelando, deixando pronto, guardado. Vamos guardar as imagens desse tempo, sair na rua e fotografar. Ou prefiro “fazer cinema”? Ou prefiro contar história? (...) use essa chance de não deixar passar nada que possa ser visto e guardado. Quem vai documentar isso? Quem vai guardar as imagens que o cinema dos cinemas não exhibe?<sup>422</sup>.

A relação de Torquato Neto com o cinema marginal chegou ao extremo do poeta, ao final da vida, projetar neste tipo de cinema a salvação do mundo, como se ele tivesse, finalmente, descoberto a fórmula de uma comunicação com “olhos livres”. As pequenas produções em superoito, para ele, seriam uma boa alternativa ao cinema de autor. Desta sua posição resultou o grosso de suas críticas a Glauber Rocha. Ao definir o Cinema Novo como um “exibicionismo otário de novos ricos à beira da falência”<sup>423</sup>, Torquato esforça-se para manter a cruzada vanguardista no seu rumo original: uma moda que não pega nem é lançada para tanto; ídolos que permanecem os mesmos e, ainda assim, “o grande, verdadeiro tropicalismo estará demonstrado”, pois, afinal, “como adorar Godard e Pierrot Le Fou e não aceitar Superbacana? Como achar Felini genial e não gostar de Zé do Caixão? Por quê o Mariaaschi Maeschi é mais místico do que Arigó?”<sup>424</sup>

Por outro lado, ao tomar o super-8 como uma instrumento de libertação do cinema, Torquato assumia, paralelamente, uma briga contra a censura, embora fizesse questão de denunciar que tal censura não era apenas nem principalmente dos

---

<sup>422</sup> TORQUATO NETO. Material para divulgação. Coluna Geléia Geral. 19 de outubro de 1971.

<sup>423</sup> HOLANDA, Heloisa Buarque. Op. Cit.

<sup>424</sup> TORQUATO NETO. Tropicalismo para os principiantes. In: **Os Últimos Dias de Paupéria**. Op. Cit. p. 310.

militares. O poeta percebeu que espalhando-se numa escala de micro-poderes, os quais escondiam-se atrás da idéia geral de que a censura era coisa exclusiva do Estado, diferentes censores exerciam um rígido controle da produção artística em pelo menos quatro esferas diferenciadas:

Existe a censura propriamente dita, que é a censura federal, aquela que expede os certificados. Mas antes de o filme ir para a censura ele tem de ter um certificado de qualidade do Instituto Nacional de Cinema, o INC, quando se exerce uma espécie de censura estética. Então o INC decide, de um ponto de vista exclusivista e autoritário, se um filme tem uma qualidade X ou Y. Ai, depois dessa, tem a censura *free lancer*, que é a censura dos exibidores. Os exibidores só exibem os filmes que eles querem. E, por último, tem a censura comercial. Então você tem de apelar. Você tenta passar em Nova Iorque, tenta passar em casa para os amigos, reunindo-se 100 pessoas, como quando exibimos “Sentença de Deus” na casa de Becki Klabin, mas ai ainda tem a censura como a do “domingo ilustrado”, que reservou duas páginas com o nome de “idéia” pra esculhambar com o nosso trabalho<sup>425</sup>.

Dois filmes feitos por Torquato, no início da década de setenta e poucos meses antes de sua morte, oferecem um interessante testemunho de seu esforço para participar diretamente, também como produtor, deste debate sobre a filmografia nacional. *Adão e Eva do Paraíso ao Consumo* e *O Terror da Vermelha* – os filmes que serão estudados – são peças que problematizam profundamente a questão dos signos no cinema. Eles sintetizam o esforço torquateano para “explodir a linguagem”, derrubar os nomes, formular uma contra-linguagem.

---

<sup>425</sup> TORQUATO NETO. Entrevista a **O Estado Interessante**. Teresina, 18 de junho de 1972. P. 7

### **Take 3: Escrevo, leio, rasgo, toco fogo e vou ao cinema.**

“Chega de metáforas. Queremos a imagem nua e crua que se vê na rua”.

Com este manifesto, do final de 1971, Torquato Neto concluiria um longo processo de reflexão sobre a linguagem e começaria a dar contorno àquilo que este trabalho está chamando de contra-linguagem. Raciocinando sempre em termos de “lado de dentro” e “lado de fora”, o poeta percebia a transparência da linguagem como o lugar de mascaramento do caráter material do sentido das palavras e dos enunciados. Ao mesmo tempo, percebia serem as palavras “poliedros de faces infinitas”, que sempre se permitiriam serem utilizados no sentido da subversão de significados. Nisto reside o núcleo da contra-linguagem torquateana.

Como já foi referido no capítulo anterior, Torquato Neto é um bom exemplo da vertigem que assaltou os sujeitos no final da década de sesenta no Brasil. À medida que a realidade se esfuma, que o real se desreferencializa, ele acentua a ilusão de que é possível encontrar a realidade sob a máscara da aparência, isto é, ao proclamar “chega de metáforas”, o poeta está sugerindo a existência de duas realidades – uma aparente, metafórica, e outra “real”. A contra-linguagem que propõe, então, é proposta no sentido de libertar o olho das metáforas, remover a cortina da aparência e investir na demonstração de um real “puro”, limpo das palavras que o esconderiam sob a aparência.

Para Torquato Neto, portanto, o mundo estaria cindido entre o “lado de dentro” e o “lado de fora” – o seu livro, aliás, segundo a sua vontade, se chamaria

“Do Lado de Dentro” –, entendidos como entidades que demarcariam a fronteira do mundo ordenado, regulado. Poucos, da geração de Torquato Neto, demonstraram uma preocupação tão grande com o conhecimento das questões implicadas no fenômeno da comunicação humana. Isto fez dele não apenas um comunicador apaixonado pelas experiências experimentais, como também o transformou em alguém que intuía – uma vez que não podia dispor de equipamentos teóricos que lhe permitissem “concluir” – a subjetividade como uma dobra do social. Disto decorreu o seu esforço para desdizer-se, transmutar-se infinitamente em outro, fazendo um giro sobre si mesmo, escapando das palavras que lhe diziam, que diziam o Brasil, que, enfim, nomeavam e significavam um mundo que ele queria renomear e transformar, uma vez que estava informado por categorias modernas que lhe ensinavam existir uma realidade falsa, aparente, metafórica, ideológica, e uma outra realidade pura, real. A grande encruzilhada, para Torquato Neto, aquilo que o conduziria a um beco sem saída, seriam as palavras, as quais, se por um lado instituíam uma realidade indesejável, por outro eram as únicas armas de que o sujeito Torquato dispunha para subverter os discursos que inventavam sua realidade.

“Dentro” e “fora”, portanto, enquanto blocos de intensidade da obra de Torquato Neto, devem ser visto como elementos que margeiam a contra-linguagem torquateana. Percebendo a realidade como uma resultante de práticas discursivas que nomeiam as coisas e introjetam nas relações a percepção do “fora”, impedindo que os indivíduos sejam tragados pelo mundo não nomeado, Torquato propõe “destruir a linguagem e explodir com ela”, valendo-se de uma linguagem visual, especialmente a linguagem do cinema, como o instrumento ideal para esta operação. Furar o bloqueio da linguagem, transitar por dentro e por fora do mundo nomeado ou habitar a

“subterrânea debaixo da pele do uniforme de colégio que me vestem”<sup>426</sup>, foi o projeto que mobilizou o maior esforço torquateano. Inicialmente, como demonstrado, este esforço realizou-se através da palavra escrita, oferecida especialmente na coluna *Geléia Geral* até o momento em que o poeta concluiu que as palavras eram insuficientes e precárias para expressarem suas mensagens. Em outubro de 1971, alguns meses antes de romper com o *Última Hora*, encerrando as atividades da coluna *Geléia Geral*, chegava à seguinte conclusão:

“Quando eu recito ou quando eu escrevo uma palavra, um mundo poluído explode comigo e logo os estilhaços desse corpo arrebitado, retalhado em lascas de corte e fogo e morte (como napalm), espalham imprevisíveis significados ao redor de mim. (...) uma palavra é mais que uma palavra, além de uma cilada. Agora não se fala nada e tudo é transparente em cada forma; qualquer palavra é um gesto e em sua orla os pássaros de sempre cantam apenas uma espécie de caos no interior tenebroso da semântica. (...) Escrevo, leio, rasgo, toco fogo e vou ao cinema”<sup>427</sup>.

A conclusão não podia ser mais emblemática. Entre o final de 1971 e o início de 1972 Torquato efetivamente tocou fogo e foi ao cinema: a experiência com o cinema marginal, até então restrita à sua atuação como ator em alguns filmes de Ivan Cardoso – como *Nosferatu no Brasil* e *a Múmia Volta a Atacar* – e de Luiz Otávio Pimentel – como *Helô e Dirce* –, passou a ser complementada com um projeto ambicioso através do qual Torquato roteirizava, dirigia e atuava como ator em filmes

---

<sup>426</sup> Coluna *Geléia Geral*. 21.09.71

<sup>427</sup> Coluna *Geléia Geral*. 08.10.71

rodados em super oito. O cinema, então, parecia ser a nova trincheira que escolhera para hospedar sua inquietação artística. As Pistas sobre o tipo de cinema que pretendia fazer, bem como sobre os resultados que queria alcançar, vinham sendo dadas há bastante tempo, pelo menos desde que começara a escrever em “Geléia Geral”. Em linhas gerais a receita era a seguinte:

“Quero liquidar com todas as teorias de montagem, tempo, gramática fílmica, etc. Isso tudo já se transformou numa linguagem. Eu quero liquidar essa linguagem e partir de volta a um *approach* bem primitivo, como uma criança. Sem conceituações. Buñuel falou que qualquer tipo de filme já é uma resposta a um princípio onírico, uma espécie de sonho. De maneira que eu quero agora romper com os conceitos estruturais e começar de novo (...). Acredito que a estrutura dos signos no cinema é mais importante do que a montagem. A montagem reprime as imagens e os signos (...). Qualquer filme é a projeção de um sonho reprimido. E eu quero que esse sonho seja liberado, seja livre, sem nenhum limite. O cinema agora é feito por cineastas, “filmmakers”, e eu quero que ele seja feito por todo mundo. Super oito... Oito crianças... Isso será o cinema liberto”<sup>428</sup>

“O Terror da Vermelha” é um filme que leva ao extremo esta receita. Rodado em Teresina, em 1972, este filme representa um dos lances finais da conturbada trajetória artística de Torquato Neto.

Hoje uma grande cidade, com perto de um milhão de habitantes, Teresina era, no início dos anos setenta, uma típica cidade intermediária entre as cidadezinhas de interior e as metrópoles dos grandes centros. Por um lado, era a capital do Estado,

---

<sup>428</sup> Coluna Geléia Geral. 20 de agosto de 1971.

com todo o burburinho que esta condição carrega; por outro, era uma pacata cidade existindo preguiçosamente às margens dos rios Parnaíba e Poty. De acordo com o censo geral de 1970, em Teresina viviam, no início da década de setenta, pouco mais de duzentos mil habitantes, dos quais a grande maioria vivia na cidade e apenas 17,9% habitavam o campo. A cidade também tinha uma taxa de crescimento vegetativo relativamente baixa, inferior a 2%, e já se iniciava, no período, uma tendência de a cidade transformar-se num polo de oferecimento de serviços, especialmente na área médica, o que se acentuaria a partir dos anos oitenta. Esta condição acabou transformando Teresina numa referência metropolitana no Meio-Norte. E foi exatamente neste quadro, emoldurado de um lado pelo bucolismo que é próprio das cidades pequenas e de outro pelo impacto do “milagre brasileiro” sobre esta cidade, que

a nova geração de poetas teresinenses começou a perceber que uma atividade contracultural poderia ocupar pequenos espaços através de uma ação direta, já que o curso da massificação era irreversível. A cidade não ficou alheia ao que acontecia em todo o país, e esses poetas proliferaram pelos bairros, nas faculdades, colégios, praças e em todos os locais onde houvesse uma atividade cultural. Esse corpo-a-corpo era a sua principal característica e dava o tom romântico àquele trabalho quase sempre artesanal. Era, sim, a produção marginal. De princípio algo festivo, mas logo tornar-se-ia um parâmetro, algo como um comportamento, e mais: um índice contextual<sup>429</sup>

Foi este cenário, com estes atores, que Torquato Neto escolheu para praticar a fórmula que compusera a algum tempo: “montar um filme durante a

filmagem, montar um filme depois da filmagem, fazer um filme”<sup>430</sup>. Em 1972, quando voltou a Teresina – a qual definiria então como uma cidade onde “não acontece nada, onde nunca passou um filme de Godard e onde cabeludo não entra na escola nem nas casas das famílias”<sup>431</sup> – depois de todo o barulho resultante do furacão *Tropicália*, o poeta reuniu um grupo de amigos e rodou *O Terror da Vermelha*, definido por ele como “matéria de memória de uma só pessoa em equipe”<sup>432</sup>:

“fui a teresina pelo início de junho (sanatório meduna), entrei em contato com os rapazes que haviam feito o jornal *gramma* e partimos para um superoito de metragem média que resultou neste O TERROR DA VERMELHA (ou qual outro nome escolherem). o material filmado percorria acidentalmente um fio de acontecimento, matéria de memória de uma só pessoa em equipe percorrendo roteiro de lugares, quintais, paisagens-plano geral...”<sup>433</sup>

O roteiro de *O Terror da Vermelha* – na verdade um contra-roteiro, bem dentro do esquema torquateano de implosão das fases de montagem de um filme – foi escrito em forma de poema, naquilo que converge com o “dispositivo delirante” de Hélio Oiticica, isto é, potencializa a arte no sentido de desdobrar e fazer coexistir a tensão entre conceito e sensibilidade, entre construção e desconstrução, entre

---

<sup>429</sup> VILHENA filho, Paulo H. G. **A experiência alternativa d’O Estado Interessante no contexto marginal da década de 70** (dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: UFRJ (sem edição), 1999. P. 24.

<sup>430</sup> Os Últimos Dias de Paupéria. P. 339

<sup>431</sup> Cf. PIRES, Paulo Roberto. Olhares e Perfis. In: [ww.no.com.br/revista/noticia](http://ww.no.com.br/revista/noticia). Meio digital. publicada em 08 de novembro de 2001 às 19h34.

<sup>432</sup> Os Últimos Dias de Paupéria. P. 339.

<sup>433</sup> Diário de Torquato Neto. Agosto de 1972.

organização e delírio. O roteiro-poema de “O terror da vermelha” está dentro desta lógica, sugerindo que a arte deslize para o vivencial<sup>434</sup>:

VIR  
VER  
OU  
VIR

procuro para todos os lados – localizo e reconheço, meu chicote na mão  
e os outros:  
a hora da novela o terror da vermelha  
o problema sem solução a quadratura do círculo o demônio a águia o  
número  
do mistério dos elementos os quintais da minha terra é a minha vida;  
o faroesteiro da cidade verde

estás doido então? (sousândrade).  
ela me vê e corre, praça joão luís ferreira.  
esfaqueada num jardim  
estudante encontrado morto

ando pelas ruas tudo de repente é novo para mim. a grama. o meu caso de  
amor, que persigo, esses meninos me matam na praça do liceu. conversa  
com  
gilberto gil  
e recomeço a  
vir ver ou  
aqui onde herondina faz o show  
na estação da estrada de ferro teresina-são luís um dia de amanhã  
ali  
onde etim é sangrado

TRISTERESINA

uma porta aberta semi-aberta penumbra retratos e retoques  
eis tudo. observei longamente, entrei saí e novamente eu volto enquanto  
saio, uma vez ferido de morte e me salvei  
o primeiro filme – todos cantam sua terra  
também vou cantar a minha

VIAGEM/LÍNGUA/VIALINGUAGEM

um documento secreto  
enquanto a feiticeira não me vê  
e eu pareço um louco pela rua e um dia eu encontrei um cara muito  
legal que eu me amarrei e nós ficamos muito amigos eu o via  
o dia inteiro e a poucos conheci tão bem.

VER

e deu-se que um dia o matei, por merecimento.

---

<sup>434</sup> Para uma leitura sobre a arte de Hélio Oiticica e os conceitos implicados na mesma, ver: FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: edUSP/FAPESP, 1992.

sou um homem desesperado andando à margem do rio parnaíba.

#### BOIJARDIM DA NOITE

este jardim é guardado pelo barão. um comercial da pitu, homage,  
à saúde de luiz otávio.  
o médico e o monstro. hospital getúlio vargas. morte no jardim.  
paulo josé, meu primo, estudante de comunicação em Brasília, morre  
segurando bravamente seu rolling stone da semana

sol a pino e conceição

#### VIR

correndo sol a pino pela avenida

#### TERESINA

zona tórrida musa advir

uma ponta de filme – calças amarelas  
quarto número seis sete cidades<sup>435</sup>

Como se vê, muitas daquelas temáticas que preenchem as matérias de expressão torquateanas em seus poemas iniciais – uma atitude reativa em relação ao tempo, a idealização da infância e a repetida metáfora de Teresina como cidade-luz – se mantêm no roteiro transcrito. Teresina, apesar de triste (tristeresina), uma vez que só lhe resta “uma porta aberta semi-aberta penumbra retratos e retoques”, continua sendo “zona tórrida”, “sol a pino” “musa advir”, enquanto ele, adulto, permanece “um homem desesperado andando à margem do rio parnaíba”.

Ao final dos anos sessenta, conforme indica Ismail Xavier, os cineastas brasileiros dirigem seus esforços em dois sentidos: por um lado, diagnosticam a sociedade tendo a questão do subdesenvolvimento como “noção diferencial que pressupõe uma condição de incompletude [...] que separa a experiência observada de uma experiência matriz mais plena situada em outro lugar”. Por outro lado, estes

---

<sup>435</sup> TORQUATO NETO. *Quando o Santo Guerreiro Entrega as Pontas*. In: **Os Últimos Dias de Paupéria**. Op. Cit. p. 345-6.

cinastas estarão preocupados com a questão do diálogo obra-público, discutindo, em particular, se esta linguagem deveria, para se comunicar com o grande-público, adaptar-se ou não aos parâmetros do mercado<sup>436</sup>.

Em *O Terror da Vermelha* nenhuma dessas dimensões parece estar presente: o filme não demonstra qualquer preocupação com o engajamento político – como a questão de discutir o subdesenvolvimento como um diferencial de incompletude na sociedade brasileira – ou com uma forma ideal de linguagem para o cinema. Ele narra a história de um magricela – o alter-ego de Torquato – que, cada vez mais desorientado, perambula pelas ruas de Teresina, especialmente aquelas do bairro Vermelha, que fica na região sul da cidade. Edmar Oliveira, o protagonista do filme, tem uma atuação que em alguns aspectos lembra Jean Paul Belmondo em “Acossado”<sup>437</sup>: ele é um serial killer que estrangula seguidamente a seus amigos e amigas e, depois de uma espécie de duelo na Estação Ferroviária de Teresina, hoje desativada, bota o pé na estrada e deixa para trás ruas, praças e quintais, como um cowboy justiceiro. O filme faz uma desconcertante mistura de referências, que inclui Godard, Western e experiências do chamado “cinema em pânico”, cujos expoentes são Ivan Cardoso e José Mojica Marins.

O primeiro comentário que pode ser feito a “O Terror da Vermelha” diz respeito à questão do tempo da narrativa. O filme oferece uma desconcertante negação do tempo como elemento a estruturar a narração. A sucessão de fatos – a hora da novela, o retorno do forasteiro (ele próprio), o trágico encontro na praça João

---

<sup>436</sup> XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993. P. 10.

<sup>437</sup> Cf. PIRES, Paulo Roberto. Olhares e Perfis. In: [ww.no.com.br/revista/noticia](http://ww.no.com.br/revista/noticia). Meio digital. publicada em 08 de novembro de 2001 às 19h34.

Luis (uma das principais de Teresina), o show na estrada de ferro, etc. – não está organizada em torno de um ponto de desenlace a partir do qual cada momento ganha sentido e se encaminha para um *telos*. A estrutura temporal do filme não é *teleológica*, mas, pelo contrário, antiteleológica, o que o aproxima da maioria das experiências marginais do final dos anos sessenta, período em que “as narrativas aparentemente se desorganizam, provocando reações de desagrado porque inconclusivas”<sup>438</sup>.

O filme não nos oferece conforto. É como se Torquato rodopiasse loucamente com uma câmera na mão e, a partir do gesto, conseguisse exteriorizar o ponto de comunicação entre o seu (de Torquato) mundo subjetivo e o mundo exterior. Não há um final objetivo e, além disso, nele diferentes mundos se cruzam: o mundo ordenado e nomeado de Gilberto Gil, por exemplo, cuja conversa o estimula a “vir ver’ – um claro trocadilho com viver –, é visitado pelo de Luiz Otávio (também autor de cinema marginal), cuja lembrança é imediatamente sucedida pelas imagens negativas de ‘médico’ (associado a doença em contraste com ‘à saúde de Luiz Otávio’) ‘monstro’, ‘hospital’ e ‘morte’.

No filme, Torquato se apresenta aos pedaços – daí ser “matéria de memória de uma só pessoa em equipe” –, utilizando diversos fragmentos de memória para explodir signos que não têm, necessariamente, que comunicar uma totalidade: o problema sem solução, os quintais, “o faroesteiro” da cidade verde, sousândrade, o seu caso de amor, o noticiário policial, sua morte anunciada, Teresina triste (tristeresina), associada a lembranças que são detonadas a partir do seu olhar sobre

---

<sup>438</sup> XAVIER, Ismail. Op. Cit. P. 12.

retratos e, mesmo, sua família, lembrada na imagem de Paulo José Cunha ( seu primo, hoje jornalista em Brasília), morto abraçado a um dos números da revista *Rolling Stones*, provavelmente a maior referência *underground* da época. Todas essas imagens parecem propor, deliberadamente, o dilaceramento do sujeito Torquato Neto. Não há, no roteiro, um eixo em torno do qual as lembranças e imagens se organizem e ganhem significado.

Com as imagens se entrecruzando e apresentando desordenadamente suas lembranças, Torquato parece querer se dizer a partir do esforço para obrigar sua subjetividade a deslizar para fora e expor o caos que lhe habita do lado de dentro. O gesto de entrar e sair, ainda que lhe fira de morte, é também o que lhe salva. A desordem que apresenta, então, seria um gesto para combater os três grandes estratos que nos amarram e nos sujeitam, nos fazendo ser como somos: o organismo, que nos faz sentir articulados a um mundo racional e organizado, a significância, que nos posiciona num universo de sujeitos, e a subjetivação, que nos sujeita e articula a um modelo de racionalidade<sup>439</sup>.

Entendida assim, a anarquia de “O terror da vermelha” adquire um significado lógico: seria um gesto no sentido da construção, para Torquato Neto, de um “corpo sem órgãos”, isto é, uma estratégia para enfrentar os estratos citados, os quais operam nos obrigando a ser organizados, significantes e significados, intérpretes e interpretados, em suma, nos interpelando em sujeitos a partir de um universo cultural que nos antecede e nos molda. Ainda que as lembranças já

---

<sup>439</sup> Para uma leitura sobre estes estratos ver: DELEUZE, Gilles. & GUATTARRI, Félix. “28 de novembro de 1947 – Como criar para si um Corpo sem Órgãos”. In: \_\_\_\_\_. **Capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: editora 34, 1996.

testemunhem a filiação a uma ordem, a um organismo, expostas em imagens desorganizadas e caóticas seriam um gesto em sintonia com a compreensão de que

É necessário guardar o suficiente do organismo para que ele se recomponha a cada aurora; pequenas provisões de significância e de interpretação, é também necessário conservar, inclusive para opô-las ao seu próprio sistema, quando as circunstâncias o exigem, quando as coisas, as pessoas, inclusive as situações nos obrigam; e pequenas rações de subjetividade, é preciso conservar suficientemente para poder responder à realidade dominante<sup>440</sup>.

“O terror da vermelha”, portanto – no mesmo sentido em que o poema *cogito*<sup>441</sup> –, representa um lance do esforço torquateano para construir uma linguagem que lhe condicione fugir à *captura social da subjetividade*, isto é, o poeta investe numa contra-linguagem que lhe permita escapar dessa “captura que funciona nos obrigando a ler-nos e escrevermo-nos de uma maneira fixa, com um padrão estável”<sup>442</sup>. Por um lado detonando a noção teleológica de tempo – a qual submete os filmes à obrigação de se encaminharem para um fim objetivo – e por outro se oferecendo aos pedaços, descentrando e explodindo o sujeito Torquato, o poeta parece ter chegado, com “O terror da vermelha”, ao ponto culminante de sua busca para “furar a fogo e luz” o sistema que prevenia abalos nos significados que nomeavam o “lado de dentro” e demarcavam o “lado de fora”.

---

<sup>440</sup> DELEUZE, Gilles. & GUATTARRI, Félix. “28 de novembro de 1947 – Como criar para si um Corpo sem Órgãos”. Op. Cit. P. 23

<sup>441</sup> Trata-se de um dos mais emblemáticos poemas de Torquato Neto, sendo o texto (manuscrito) de abertura de Os Últimos Dias de Paupéria e também o poema mais referido nos trabalhos acadêmicos sobre o poeta. È possível consultar cópia integral do poema nos anexos deste trabalho.

<sup>442</sup> LARROSA, Jorge. **Pedagogia Profana**. Danças, Piruetas e Mascaradas. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. P.40

**TAKE 5: Apocalipse now: “toda sociedade tem o fim que merece”.**

“*Adão e Eva do Paraíso ao Consumo* foi um filme bastante ocasional porque não apenas casou com a experiência de Torquato de mostrar uma linguagem renovada no cinema, como lhe permitiu experimentar uma linguagem sem palavras. *Adão e Eva* não é um filme mudo, mesmo sendo um filme sem palavras”.

A afirmação acima foi feita por Claudete Dias, a adolescente que interpretou a Eva no filme *Adão e Eva do Paraíso ao Consumo*, rodado por Torquato Neto em Teresina durante o mês de junho de 1972. Hoje professora no Centro de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Piauí, Claudete lembra dos mínimos detalhes do processo de feitura do filme, desde o momento em que foi apresentada a Torquato Neto até as audições a “the dark side of the moon”, álbum da banda Pink Floyd que substituía a sonoplastia do filme nas sessões privadas em que foi exibido.

De fato, a síntese mais adequada para o filme é aquela que afirma ser “*Adão e Eva do Paraíso ao Consumo*” um filme sem palavras sem ser um filme mudo. Nesta experiência, embora Torquato adote uma narrativa teleológica – naquilo que diverge com a postura adotada em “O terror da vermelha” –, ele faz da ausência de palavras um instrumento para coloca-las em evidência. No seu percurso para “destruir a linguagem e explodir com ela”, Torquato parece ter chegado a um ponto culminante: a história é teleológica, com começo, meio e fim. Mas as palavras não lhe dizem. Os significados são buscados lá onde a língua já marcou o lugar de significação. Neste filme, onde as palavras raramente aparecem e quando aparecem

não são ditas, é possível encontrar uma crítica razoavelmente universal, que consegue criticar, ao mesmo tempo, a sociedade de consumo, a bíblia, o conceito de paraíso e – ainda que pelas brechas – a ditadura militar.

Um curta-metragem, com cerca de oito minutos de duração, o filme se inicia com uma tomada geral de uma das coroas<sup>443</sup> do rio Poty, apresentada como o paraíso. Ali, Adão (Torquato Neto) passeia observando os animais em grupo. A percepção que tem de que os animais estão em pares, lhe dá a dimensão de sua solidão. Angustiado, arranca uma de suas costelas e a atira ao rio, de onde, depois de alguns minutos, sai a Eva, como presente das águas para ser sua companheira.

A partir do surgimento de Eva (Claudete Dias) o filme se dramatiza. O centro do argumento passa a ser a sedução, representada por um longo beijo que ambos se dão rolando na areia. Assim como na versão bíblica, Eva esforça-se para tirar Adão do paraíso convencendo-o de que para além da monotonia daquela margem de rio há um mundo esperando para ser desfrutado.

tem cenas deles caminhando, brincando, correndo, namorando na beira do rio, mas chega um dia que a Eva chama a atenção do Adão para uma ponte que existia do outro lado do rio. Ela aponta para a ponte, chama Adão e o leva<sup>444</sup>

---

<sup>443</sup> Os habitantes de Teresina chamam de “coroa” às ilhas que se formam no leito dos rios Parnaíba e Poty durante o período de estiagem. Até a década de oitenta elas eram um espaço para onde iam as famílias aos domingos em busca de diversão. Com a multiplicação dos clubes sociais e dos shopping centers, as coroas entraram em declínio.

<sup>444</sup> CLAUDETE DIAS, em entrevista ao jornal “DIÁRIO DO POVO”. Teresina, domingo/segunda, 20/21 de dezembro de 1992. Página 10.

A câmera, então, que até aquele momento focalizara apenas a coroa, se desvia para o viaduto que passa sobre o rio Poty ligando o centro da cidade à zona Leste, desde aquela época habitada por setores da classe média alta e por ricos. Enfatiza-se então o percurso de Adão e Eva para sair do paraíso, escalando o aterro que conduz ao viaduto, e especialmente o intenso trânsito sobre o mesmo, em contraste com a calmaria da coroa. A câmera fecha no parabrisa traseiro de um fusca – um dos veículos que passam sobre a ponte naquele momento – e enfatiza um adesivo com os dizeres “Brasil: ame-o ou deixe-o”.

No quadro seguinte o cenário é o centro da cidade. O filme mostra trechos do calçadão da rua Simplício Mendes, ponto de intenso comércio informal em Teresina ainda hoje. Adão e Eva passeiam entre os camelôs quando Eva convida Adão a entrar numa loja. A câmera fecha no nome da boutique: “serpente”. Até então vestidos à moda hippie, os dois saem da loja transformados em yupies, cujo visual, radicalmente novo em comparação com os tempos de paraíso, os confunde com qualquer casal de classe média do Brasil da época.

No quadro final Adão e Eva estão vivendo o cotidiano de um casal brasileiro de classe média. Adão chega cansado e entediado do trabalho, enquanto Eva lhe espera, grávida, igualmente cansada e entediada com as tarefas domésticas. Os dois discutem com gestos ríspidos e já não lembram, em absolutamente nada, o casal saudável e feliz que saiu do paraíso.

Adão chega na mesa para comer. Mas a comida é péssima. Tudo em gestos. Ele mostra que a comida não prestava e começa uma

discussão, terminando num pastelão: um jogando comida no outro<sup>445</sup>.

Na sequência o argumento se torna escatológico, com a câmera desviando do casal – aquele mesmo que outrora vivera feliz no paraíso – e fechando nos dizeres que marcam a última cena do filme: “toda sociedade tem o fim que merece...”. É o fim.

Deste filme, além de Claudete Dias, participaram diretamente Antonio Noronha, que financiou o projeto, Arnaldo Albuquerque, como operador de câmera, Edmar Oliveira e Carlos Galvão, este último seria responsável pela direção e pela concepção geral do filme<sup>446</sup>. Tudo o que resta dele são as lembranças destes personagens e o conjunto de fotografias que resultou do filme, as quais estão em poder de Claudete Dias. Ainda em 1972, a pretexto de levar a fita a Londres para providenciar uma sonoplastia adequada, uma amiga de Torquato sumiu com a única cópia existente. Dentre as muitas versões para o sumiço do filme está a de que ele teria desaparecido junto com as malas da dita amiga de Torquato numa das conexões de vôo entre o Rio de Janeiro e Londres. O sumiço do filme serviu para adicionar mistério e paixão a uma produção que já é naturalmente polêmica. Claudete Dias, a jovem Eva, quer

entender porque este filme está fora da produção de Torquato Neto. Porque não se fala deste filme? O que será que existe nesse filme que é escondido? Porque é omitido na obra de Torquato Neto? Qualquer referência à obra do Torquato, não se

---

<sup>445</sup> CLAUDETE DIAS, Em entrevista ao jornal “Diário do Povo”, edição de domingo/segunda, 20/21 de dezembro de 1992. Página 10.

<sup>446</sup> Cf. PIRES, Paulo Roberto. Op. Cit. (meio digital).

fala no filme Adão e Eva do paraíso ao consumo. Como o filme se perdeu, não se pode falar. Mas existem as fotos...<sup>447</sup>

De qualquer maneira o filme permanecerá como um dos ícones da arte torquateana. Para este trabalho, cujo interesse está voltado para a identificação das margens daquilo que está sendo chamando de “contra-linguagem”, o filme interessa como contra-ponto a “O terror da vermelha”. O argumento, como dito, é não apenas lógico como teleológico: está todo arrumado em torno de um convencional começo, meio e fim. Mas em torno desta narrativa linear se desenrola uma sub narrativa que apresenta Adão como um sujeito autofágico. A Eva não se desdobra do corpo de Adão, como na versão bíblica. No filme Adão abdica de parte de seu corpo – uma costela, intencionalmente representada por um talo de coco – e a faz retornar à natureza – o rio. A alquimia resultante do corpo de Adão entranhado na natureza faz nascer Eva. Diferentemente da versão bíblica, não há a intervenção divina. Tudo se passa entre o homem – Adão – e a natureza – o rio.

É óbvio que nesta época – início dos anos setenta – as questões ecológicas e as relações de gênero não estavam em evidência como hoje e, portanto, não seria confiável formular a hipótese de que Torquato e seus companheiros teriam tido estas motivações para escrever o roteiro de “Adão e Eva...”. É ainda Claudete Dias quem testemunha que

na época não se falava em ecologia. O rio Poty foi escolhido por ser um lugar muito bonito, onde tinha muito verde e uma coroa. A gente usava essa coroa como um paraíso, mas não tinha essa

---

<sup>447</sup> Jornal “DIÁRIO DO POVO”. Teresina, domingo/segunda feira, 5/6 de dezembro de 1992. Página 12.

coisa de ecologia, defesa do meio ambiente, não tinha essa consciência<sup>448</sup>.

A motivação de Torquato Neto, portanto, não parecia estar apenas no campo da política – criticar a ditadura militar – ou das relações sociais, manifestando um conceito negativo em relação à sociedade *latu sensu*. Ele parecia queria ressignificar valores secularmente afirmados – como os preceitos cristãos, por exemplo – e ao mesmo tempo se inserir numa discussão que era moda no período: como, ao artista, é possível conviver com o mercado sem ser tragado por ele? Relembre-se que a arte pop, na qual está enquadrada a maioria das manifestações artísticas do final dos anos sessenta, é em larga medida uma crítica à separação entre obra de arte e objeto de consumo. A autofagia de “Adão e Eva...” é, então, o mergulho que Torquato Neto faz nesta discussão: num ambiente em que não apenas as obras de arte viram mercadoria, mas também os próprio artistas, Torquato repudia o social, colocando-o na longa duração para apropriá-lo no sentido do fim. Não se caminha, progressivamente, para a emancipação humana em relação à natureza, antes progride-se em direção ao fim. O valor positivo do progresso é invertido e negado.

E há ainda a questão das palavras não-ditas. Embora na época os recursos técnicos e materiais oferecidos pelos superoito estimulassem, nestas experiências de cinema doméstico, um retorno ao cinema mudo, são muitos os testemunhos de que a ausência de palavras em “Adão e Eva...” foi deliberadamente intencional<sup>449</sup>. Assim como a escolha das músicas que serviriam de fundo para as exibições: aquelas do

---

<sup>448</sup> Jornal DIÁRIO DO POVO. Teresina, domingo/segunda feira, 5/6 de dezembro de 1992. Página 12.

<sup>449</sup> Cf. testemunho de Claudete Dias. DIÁRIO DO POVO. Teresina, 5 e 6 de dezembro de 1992. P. 12

álbum “The Dark Side of the Moon” (O lado escuro da lua), lançado no mesmo ano pela banda de rock Pink Floyd.

É fácil relacionar estas músicas com o cinema vampiresco de Torquato Neto: a lua, que à nossa percepção é luz, não pode ser vista em seu lado escuro, exceto por “olhos livres” que sejam capazes de dizer-lhe e, então, tornar-lhe visível, pois, afinal, a forma visível das coisas decorre de um dizer que lhes ilumine a existência. No esforço para inscrever em si a metáfora “lado oculto da lua” encontramos, mais uma vez, o trabalho de Torquato para furar o bloqueio da realidade discursiva e ir além de si mesmo. E não importa que suas referências sejam convencionais na forma e no conteúdo – valores cristãos ordenados dentro de uma visão teleológica –, pois a apropriação destas referências se dá no sentido de mostrar o seu “lado escuro”.

torquato neto<sup>450</sup>: metáfora do lado oculto, misterioso da lua. isso deveria ser pensado como planos imaginários de um romance, de um longo poema insuportavelmente fragmentado que jamais montasse sua figura aceitável e tranquilizadora. isso era para ser pensado em contraste com chevettes e volkswagens, infundáveis gritos de gol fundindo com gritos de inocentes barbarizados pela polícia, somados aos plásticos de inúmeras faculdades nos vidros dos automóveis, novelas de televisão, caricaturas de homossexuais nos programas de televisão, infundáveis idas e vindas ao trabalho, palavras irremediavelmente banidas do vocabulário cotidiano, outras incorporadas com enorme facilidade, crianças mortas em contraponto às mentiras oficiais dos jornais, ignorância, olhos fascistas ávidos de secar qualquer brilho vital no asfalto. tem muito

---

<sup>450</sup> O texto foi escrito sem utilização de maiúsculas, ainda que em nomes próprios, o que, provavelmente, referia e homenageava o “estilo torquateano”, já descrito nesse trabalho {n. a. }

mais sentido pensar Torquato Neto contra esse fundo intratável, irrecuperável, do que culposamente providenciar um nicho, uma estante, mesmo que lateral, de qualquer forma institucional, onde ele caiba e repouse em paz. o lado oculto da lua permanece oculto porque as práticas culturais brasileiras não são normalmente capazes de ir além de um linha média culturalista, quando não arrivista e pretensiosa, ignorante e descuidada, muitas vezes flagrantemente carreirista<sup>451</sup>.

Inserido no amplo contexto da produção artística torquateana, o cinema experimental representa menos um ponto de chegada do que mais um lance da busca de Torquato Neto para escapar de si enquanto sujeito composto de palavras. O seu esforço mais constante é para, por um lado, entender como se constituiu – “não sei direito onde estou entre as massas”<sup>452</sup> – e, por outro, resistir às palavras que lhe constituem – “eu pensei que podia driblar tudo e ir fazer cinema”<sup>453</sup>.

O cinema torquateano, portanto, marca o último lance do roteiro que Torquato traçara para “ocupar” e “transar” o espaço. Exatamente nessa ordem e necessariamente com a articulação entre um e outro. Ocupar o espaço mas escapar da identificação, mantendo constantemente aberto um fluxo que “transe” indefinidamente o espaço e lhe permita escapar, ainda que provisoriamente, “à captura social da subjetividade”, a qual funciona “nos obrigando a ler-nos e escrevermo-nos de uma maneira fixa, com um padrão estável”<sup>454</sup>. O cinema, para

---

<sup>451</sup> BUENO, André. *Um poeta não se faz com versos*. In: **Antologia Prêmio Torquato Neto**. Rio de Janeiro: Centro de Cultura Alternativa / RIOARTE, 1984. P. 148-49.

<sup>452</sup> Diário de Torquato Neto. 21.11.70

<sup>453</sup> Diário de Torquato Neto. 09.12.70

<sup>454</sup> LAROSA, Jorge. **Pedagogias Profanas**. Danças, mascaradas e piruetas. Belo Horizonte: autêntica, 2000. P. 40.

Torquato Neto, esteve sempre articulado à conjugação destes dois verbos – ocupar e transar. Em fins de 1971 ele afirmaria isto através da publicação de um manifesto intitulado FILMES:

- O que eu chamo de “ocupar espaço” está, de certa maneira, naquele *Teorema* de Pasolini. Também não seria aquilo, se a gente quiser assim, uma transa de vampiro, um filme de terror? Melhor: uma história de terror?
- 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.
- Também *One Plus One*, o filme de Godard, tem muito a ver com isso de ocupar o espaço. Em primeiro lugar, no caso desse filme de guerra, o espaço das telas comerciais/oficiais. Todo mundo sabe: enquanto os Rolling Stones, sentados num estúdio, gravam *Sympathy For The Devil*, a crioulada do lado de fora ensaia tomada de espaço branco e uma estudante branca e sozinha pinta paredes em Londres, desenhando poemas. (Godard aproveitou estar no Hilton e desenhou também nos vidros do apartamento.) Isso também tem a ver com a poesia, mãe das artes & manhas em geral: antes ocupar o espaço e logo em seguida poetar conforme for. Na gaveta, baratas e velharias. Poesia, não.
- Ocupar espaço, criar situações. Ocupa-se um espaço vago como também se ocupa um lugar ocupado: *everywhere*. E aguentar as pontas, segurar, manter. Ou, como em *teorema* (de Pasolini), aplicar e sair do filme. Tiro um sarro: vampiro. O nome do inimigo é medo. Meu nome ninguém conhece. Moro do lado de dentro e nasci na Chapada do Corisco – carrego isso. Plano geral na parede: numa encruzilhada vista do alto as pessoas se movem e correm atrás de algo. Não sei se é uma pelada, não sei se é outra coisa. Corta e lemos a palavra: DESÇA. Fim do cinema, início do cinema. O espaço desocupado, ocupação do espaço. Filmes
- Mas cuidado com os psiquiatras. Se pintar um grilo, ponha-o para fora você mesmo e com fé em Deus. Querem ocupar o espaço da tua

mente – se assim você me entende. Estão a fim de te curar, acredite neles. Cuide de sua sanidade. Aqui na terra do sol, não tenha medo da lua<sup>455</sup>.

### **The end: Nem é bom pensar que eu não volto mais desse caminho...**

A busca por uma estratégia comunicacional alternativa levou Torquato Neto, ainda, a fazer experimentos através da fusão entre desenho, texto e fotografia, o que levaria sua produção aos limites do objeto-poema, com o qual exploraria as possibilidades físicas de um objeto a partir de diferentes estratégias visuais. Como já foi dito, boa parte da produção torquateana foi incinerada ou perdeu-se. Mas é possível lançar mão, neste trabalho, de experiências feitas pelo poeta com objetos-poema como *Inimigo medo nº 1*, um poema-processo em que ele faz explodir signos matemáticos a partir de sua articulação com as palavras *inimigo* e *medo*. Não consta que exista, entre as criações de Torquato, um “inimigo medo nº 2”, o que, por si só, já inscreve no poema um experimento de comunicação, na medida em que o título, apenas sugerindo, remete à linguagem matemática e ao mundo dos números. Torquato foi um bom aluno em matemática. No Exame de Admissão ao curso Ginásial, em 1955, acertou 80% da prova escrita e 100% da prova oral nesta disciplina<sup>456</sup>. Este dado biográfico desestimula a lembrança ao fato de que – em especial entre colegas – a matemática é sempre o primeiro inimigo. Certamente não foi essa a motivação torquateana. Articulado ao esforço experimental de Torquato

---

<sup>455</sup> Coluna Geléia Geral. 30.11.71

<sup>456</sup> KRUEL, Kenard Fagundes. *A carne seca é servida*. Teresina: Edição do autor. 2001.

Neto para prospectar novas linguagens, o sentido deste objeto-poema deve ser buscado naquilo que a linguagem matemática efetivamente representa: um sistema. É possível observar que as quatro operações fundamentais da matemática estão simbolizadas em cada um dos quatro cantos do objeto-poema, como se aprisionassem as palavras “inimigo” e “medo”. Em seguida os mesmos símbolos se repetem, em círculos de diferentes tamanhos mas agora sem as palavras. Inimigo Medo nº 1, provavelmente, remete ao sistema cartesiano com seu mundo tridimensional que nos aprisiona e secciona, dividindo-nos entre os sábios e os não sábios. Os símbolos matemáticos não foram, desde sempre, estas entidades pavorosas que nos lembram reprovação e fracasso. Apenas com a revolução científica do século XVII e com a consequente segregação dos saberes em conhecimento formal e conhecimento informal, a humanidade passou a aceitar o universo como algo enigmático e fechado à leitura de leigos. Com o paradigma cartesiano, ou moderno, apenas especialistas em uma linguagem específica – a matemática, estariam aptos a ler e a traduzir o mundo<sup>457</sup>. Inimigo Medo nº 1 seria, então, o grito de Torquato contra um sistema que oprime. Se relembremos “dentro” e “fora” como blocos de intensidade da obra torquateana, este objeto-poema é uma síntese, um arremate, na medida em que faz circular em torno das negatividades contidas em “inimigo” e “medo” as significações que sugerem um “sistema”.

*Reflexões de Um Cineasta*, outro destes experimentos com imagens, é uma curiosa obra na qual Torquato faz contrapor partes de seu corpo a um painel de

---

<sup>457</sup> Cf. GINZBURG, Carlo. **Morelli, Freud e Sherlock Holmes: pistas e o método científico.** *History Workshop journal*, 9, 1980. Trad. de Francisco A. S. Grossi.

parede onde é possível ler as mensagens mais diversas, desde as eróticas àquelas que remetem a um universo doméstico. A obra, na verdade, é construída em torno de quatro fotografias que propõem a interação entre o sujeito Torquato Neto e as inscrições da parede, as quais são um amontoado de palavras desenhadas e, entre elas, desenhos feitos sem qualquer preocupação de forma. Há uma clara alusão ao tempo do cinema, na medida em que em duas das quatro fotografias Torquato contrapõe seu braço e relógio às inscrições. Os símbolos linguísticos, especialmente nos vocábulos “reflexões” e “cineasta”, sugerem sentido, na medida em que são grafadas com espécies de vetores. A imagem formada pela absorção do corpo de Torquato Neto pelas inscrições e pelos desenhos, por sua vez, ambos profundamente mal feitos do ponto de vista estético, gera uma gama de significações desarranjadas, caotizadas, que parecem querer expressar um momento em que, para Torquato, a revolução – antes proposta na linguagem – passa a incorporar sua própria vida.

*Tristeresina* é outro experimento com imagem onde, mais uma vez, Torquato Neto contrapõe seu corpo a um painel em duas dimensões, dividido em quatro partes, no qual é possível ler, em primeiro plano, as expressões RESINA e SINA e em segundo plano, manuscrito e repetido inúmeras vezes, a palavra triste. Feito em 1972, muito próximo ao dia fatal de seu suicídio, esta criação é certamente o testamento torquateano no sentido de dizer que sua epopéia no mundo da linguagem culminaria com a coincidência entre produção intelectual e opção existencial. O sangue, resina, é sua sina. Teresina, sua cidade natal, é triste. Alguém já viu na imagem de Torquato que aparece nesta obra “uma expressão de asfixiamento”<sup>458</sup>, o

---

<sup>458</sup> ANDRADE, Paulo. **Torquato Neto** – Uma poética de estilhaço. São Paulo: Annablume, 2002. P. 146

que é aceitável. Mas as diferentes maneiras de ler o quadro podem remeter a um de seus outros poemas, este musicado por Edu Lobo: “Vou pra não voltar, onde quer que eu vá, sei que vou sozinho. Nem é bom pensar que eu não volto mais desse caminho”<sup>459</sup>. A metáfora do sangue – resina –, articulada à tristeza que recobre sua cidade natal – tristeresina –, só pode resultar do fato de que a todos nós é dado o momento em que nos encontraremos com a triste descoberta de que os lugares – ainda que “meus lugares” – não são coisas naturais, “produtos espontâneos da natureza que proporcionam aos homens e às coisas uma significação própria e reta”<sup>460</sup>. A *triste sina* que sintetiza a conclusão de Torquato Neto talvez possa ser adivinhada no enfado de alguém que, após bater-se com as palavras, descobre-se em um espaço vazio, insípido, profano e homogêneo que lhe rejeita e é rejeitado.

Em todos os sentidos estes “popcretos” – experimentos que pretendem expressar, ao mesmo tempo, uma arte pop e uma poesia concreta – seriam lances finais da busca torquateana por novas formas de comunicação. Eles reafirmam que é no nível da linguagem que o experimental da década de sessenta se opera e se executa, especialmente se pensados em articulação com experiências semelhantes, como o *Nitrobenzol & Black linoleum*, de Hélio Oiticica, que resultou, entre outras coisas, em experimentos de linguagem como *Agrippina é Roma-Manhattan*, que mostra a arquitetura de Manhattan como uma Roma neoclássica, onde “uma mulher de vermelho e personagens airosos tentam a sorte, entre o afã mundano e a transcendência mítica”<sup>461</sup>.

---

<sup>459</sup> TORQUATO NETO & EDU LOBO. **Pra dizer adeus**

<sup>460</sup> PARDO, José Luis. *A qualquer coisa chamam arte*. Ensaio sobre a falta de lugares. In: **Habitantes de Babel**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. P. 215

<sup>461</sup> HÉLIO OITICICA. **Agrippina é Roma-Manhattan**. Nova York, 1972.

Mais do que curioso é instigante pensar que muitos dos sujeitos que zarparam na Navilouca – os aqualoucos –, se não estão mortos têm algum déficit de vida. Lygia Clark, Hélio Oiticica e Torquato Neto se foram. Rogério Duarte, depois de ser considerado esquizofrênico e internado em hospícios nos anos 70, confessa viver com nada, sem dente nem roupa<sup>462</sup>. José Agripino de Paula, igualmente esquizofrênico, já foi declarado incapaz pela justiça e vive recluso no interior de São Paulo. Historicamente, o que explicaria esta coincidência? Do ponto de vista deste trabalho exatamente o fato destes sujeitos, vivendo a vertigem comunicacional deflagrada pela pós-modernidade, terem colocado seus mundos sob suspeição acreditando existir um mundo real sob as aparências. A tentativa de quebrar a linguagem, de removê-la, de destruí-la, atitude que era impulsionada pela crença em que existe mundo fora da linguagem, resultou em abalo – quando não na destruição – de seus próprios mundos, pois quando colocamos a linguagem sob suspeição é de nosso mundo que suspeitamos.

---

<sup>462</sup> Cf. Pedro Alexandre Sanches. Folha de São Paulo, edição de 28 de abril de 2003. Caderno MAIS! P. 13.

## CONCLUSÃO

Há bons indícios de que as manifestações artísticas dos anos sessenta oferecem, ainda, um espaço significativo de intervenção para os historiadores. Por um lado, a idéia de “linha evolutiva” da música brasileira naturalizou todas as intervenções feitas no campo musical a ponto de não deixar espaço para a percepção do emergente como acaso e indefinido. Por outro lado, é também em decorrência deste historicismo que todas as intervenções vanguardistas dos anos sessenta foram, a partir de diferentes estratégias, abrigadas sob uma espécie de guarda-chuva em que foi transformado o “Grupo Baiano”. E a própria idéia de Grupo Baiano contribuiu para criar o objeto Tropicália articulado às personalidades de Caetano Veloso e Gilberto Gil – exatamente nessa ordem – e a alguns poucos outros que os dois primeiros – ocupando o lugar de “fala competente” – foram nomeando e distribuindo nas posições de sujeito que o objeto permitia: avô do tropicalismo, pai do tropicalismo, neto, etc. Isto fez com que boa parte daqueles jovens que, em diferentes frentes, se bateram contra o cerceamento da liberdade de criação e ofereceram sua arte como instrumentos de redefinição de uma “realidade brasileira”, gesticulando exatamente no sentido de provocar uma alteração na percepção da arte brasileira e na própria percepção de Brasil, dando significado a um múltiplo que seria nomeado de Tropicalismo, fosse ocultada no processo de nomeação da Tropicália.

Por outro lado, um “movimento” – cultural, estético ou político – pressupõe um projeto coletivo e uma estratégia de divulgação que incorpore programas, manifestos, atitudes performáticas, etc. Nesse sentido não há, na história da cultura brasileira dos anos sessenta, um “Movimento Tropicalista”, embora exista uma gama de jovens sujeitos que, vivendo um clima ao mesmo tempo alegre e tenso, de comunhão e violência, fizeram os mais diferentes experimentos de linguagem, no campo da arte, voltados para uma produção de vanguarda que negasse um ambiente que respirava folclore e nacionalismo. Estes experimentos de comunicação buscavam uma expressão do provisório e do fugaz, sendo o transitório o seu grande valor<sup>463</sup>. Está dentro desta lógica não apenas a música de Caetano e Gil, mas as reflexões teóricas e a produção poética e cinematográfica de Jomard Muniz de Brito, a literatura de José Agrippino de Paula, a “anti-arte” de Hélio Oiticica, a “transa underground” de Torquato Neto, os poetas/processo, a “cantiga” de Tom Zé, o cinema “vampiresco” de Ivan Cardoso, etc.

As diferentes intervenções artísticas feitas à realidade brasileira dos anos sessenta, nomeadas de múltiplas maneiras – Tropicália, Cinema Novo, poema/processo, etc. –, pareciam comungar com a idéia de que o que nos torna humanos é a capacidade de metaforizar, de olhar o mundo poeticamente. Talvez resida nisso a desgraça de Torquato Neto e de muitos de seus companheiros: ao proclamar “chega de metáforas”, estes sujeitos estavam colocando seus mundos sob suspeição. De alguma maneira estavam reagindo a si mesmos. No caso de Torquato Neto sua morte deixou em suspenso a resposta sobre aonde ia dar sua trajetória, algo

---

<sup>463</sup> Cf. ESTRADA, Leonel. **Art Actual** – diccionario de términos y tendencias. Colina: Medellín, 1985.

assim como aquilo que foi percebido em relação a Hélio Oiticica<sup>464</sup>. Este, assim como Torquato, no final da vida estava envolvido em uma experiência-cinema que chamou de *Nitrobenzol & Black linoleum*, a qual carregava o objetivo de “criar uma linguagem, não importa por que meios ou como”<sup>465</sup>.

A idéia de explodir a linguagem – ou explodir com ela –, assim como a percepção da identidade que, neste particular, existe entre Hélio Oiticica e Torquato Neto, oferecem um caminho interessante para o estudo das expressões culturais do Brasil nos anos sessenta: justamente aquele que indica a pertinência de operar com uma teoria que, a partir de conceitos como *tecnologias do eu*, sugere a possibilidade de fazer estudos históricos que desloquem a reflexão do historiador dos lugares-comuns que são “a sociedade”, “a cultura”, etc., para as técnicas de sujeição e de subjetivação, isto é, para os mecanismos de fabricação de subjetividade<sup>466</sup>.

Os movimentos culturais dos anos sessenta no Brasil são, portanto, a expressão de uma realidade marcada, por uma lado, pela percepção das maravilhas tecnológicas que crescentemente constróem a idéia de que é possível vencer a natureza – “nada é impossível, apenas ainda não foi inventado”<sup>467</sup> – e, por outro lado, pela constatação de que aquelas maravilhas detonam aspectos do cotidiano e geram, na contrapartida, um desconforto existencial particularmente para os que vivem nas áreas urbanizadas. Tais manifestações, então, nos ajudam a reconstituir a história do

---

<sup>464</sup> “As últimas experiências de Oiticica não se pode prever para onde se encaminhavam; talvez sejam ensaios de processos incorporados como linguagem: tática para vãos futuros”. Cf. FAVARETTO, Op. Cit. P. 226

<sup>465</sup> Cf. OITICICA, Hélio. Reproduzido em *Arte em Revista* n.º 07, 1983, pp. 43.

<sup>466</sup> Para uma leitura sobre a produção de sujeitos, ver: LARROSA, Jorge. *Tecnologias do eu e Educação*. In: SILVA, Tomaz T. (org) **O sujeito da educação**. Estudos Foucaultianos. Petrópolis: Vozes, 1999; PAIVA, Antonio C. S. **Sujeito e laço social**. A produção de subjetividade na arqueogenealogia de M. Foucault. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

<sup>467</sup> Cf. PAES, Maria Helena Simões. **A década de sessenta**. Rebeldia, contestação e repressão política. São Paulo: Ática, 1993. P. 13.

período, uma vez que, se não é possível um conhecimento “científico” sobre a humanidade, mas apenas um conhecimento pela arte e pela literatura<sup>468</sup>, as manifestações culturais de então nos oferecem a possibilidade de reconstituir as metáforas que significaram o período.

A mais importante conclusão desse trabalho foi permitir entender que os *sentidos* são construções sociais, coletivas e interativas através das quais compreendemos e lidamos com os fenômenos e as situações que nos cercam. Como não há sentido sem significado, é no âmbito das relações entre as palavras e as coisas que se edificam os sentidos. Este entendimento, por sua vez, permitiu situar historicamente as condições de existência dos anos sessenta no âmbito da relação entre a linguagem e os objetos, demonstrando que tais anos foram um tempo quando, em razão da rapidez das mudanças no mundo sublunar – ainda que, curiosamente, um dos principais signos deste tempo tenha sido, justamente, a entrada do supralunar no imaginário dos homens e mulheres de então –, os conceitos passaram a não dar mais conta da realidade, impondo-se a necessidade de serem desentranhadas novas linguagens. Para muitos sujeitos que viveram nos anos sessenta, para mudar o mundo era preciso antes de tudo mudar a linguagem, rompendo com as formas de comunicação prevalecentes até então. O Tropicalismo, nesse sentido, é menos um movimento artístico-cultural que uma explosão de várias linguagens no campo das artes em geral. A identidade forjada historicamente entre estas linguagens diversas, as quais são apresentadas como “marcos inaugurais” de um movimento, corresponde na

---

<sup>468</sup> Cf. WHITE, Hayden. *O fardo da história*. In: \_\_\_\_\_. **Trópicos do Discurso**. São Paulo: EdUSP, 1994.

verdade ao processo de captura e enquadramento destas linguagens por parte das formas dominantes de pensamento.

O que justifica a nomeação restritiva dos sujeitos tropicalistas, bem como a própria invenção do objeto “Tropicália”, é o fato de que as vanguardas dos anos sessenta coincidiram com o momento em que o Brasil acabava de acordar para a pós-modernidade e, portanto, os brasileiros passavam a significar sua realidade lidando mais com signos do que com coisas. Isto inscreve naqueles anos uma configuração histórica que vai ser marcada, principalmente, por uma produção discursiva que forja, com relativo sucesso, uma identidade coerente e fechada para o período. Os movimentos da juventude, então, no campo das artes ou da política, aparecem como signo central de uma época em que as pessoas, estivessem ou não envolvidas diretamente numa militância, conviviam com uma vertigem comunicacional, isto é, se percebiam como parte de um ambiente que diariamente era cobrado a elaborar novos nomes. Mais do que pela tensão entre novas e velhas referências estéticas no campo das artes, portanto, a história dos anos sessenta no Brasil será escrita pelo confronto entre modelos distintos de racionalidade que podem ser metaforizados através das figuras de um corpo-militante-partidário e um corpo-transbunde-libertário. É em torno da nomeação do mundo, da significação das coisas e dos sujeitos, da invenção de objetos – como a Tropicália –, que se escreverá a história daqueles anos. O entendimento das condições de existência no período, portanto, exige um deslocamento do foco do olhar, deixando-se de mirar os objetos, propriamente, para mirar a trama de sua constituição.

Se “ordem social” é algo que se define pela forma como as pessoas entendem e explicam a realidade<sup>469</sup>, pode-se dizer que os anos sessenta correspondem a um excelente momento para se entender a constituição do Brasil contemporâneo. É a partir do desentranhamento de novas linguagens, cujo centro serão os projetos jovens, que o Brasil vai sendo ressignificado. Se há uma imagem para descrever a configuração histórica deste período, ela é a de um

país onde sujeitos sem lenço e sem documento, errantes, cartografavam, com alegria, novos territórios, estilhaçando o Brasil e seus mitos, numa visão trágica da história, que força os limites do instituído até o extremo, rompendo-se as ligações do "corpo da nação". O sangue esguicha. A pele murcha. Os membros incham e estiolam-se. Sob as linhas do rosto se desenha a caveira. Uma história que ri dos ídolos do passado, que os destrói a marteladas, tomando seus pedaços como matérias para construção de novos monumentos, de novos ídolos, de preferência com os tabus do passado, com o que era amaldiçoado e tido como desordem e subversão. Fazer os ídolos nacionais voltarem ao pó de onde saíram, de onde foram esculpidos, voltar ao único do formigamento, do que ainda não foi unificado, não identificado, não homogeneizado. Fazer os monumentos imagético-discursivos passarem pelo martelar da história, tomar o tempo em sua dimensão negativa, que destrói os espaços em sua eternidade, em suas camadas sedimentadas de memória<sup>470</sup>.

Torquato Neto viveu com intensidade e paixão este tempo em que a juventude brasileira se viu desafiada a enfrentar as formas hegemônicas de

---

<sup>469</sup> ROSENSTOCK-HUESSY, Eugen. **A origem da linguagem**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

<sup>470</sup> ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. **Um engenho anti-moderno** – A Invenção do Nordeste e Outras Artes. Tese de Doutorado. Unicamp, 1994. P. 376.

pensamento utilizando a linguagem para escapar das identificações – as quais inscreviam nos corpos de então, entre outras coisas, cabelos curtos e asseados, comportamento padronizado, tipos fixos e identidades fechadas. Não foi único, neste aspecto, mas foi singular, na medida em que levou ao limite da coincidência entre arte e vida o combate contra aquelas formas dominantes de pensamento. A sua vida e a sua arte – assim como também a sua morte – acenam no sentido de que o que somos e o que foi feito de nós permanece como um significativo universo a espera da intervenção dos historiadores.

No final de “Fragmentos de Sabonete” Jorge Mautner<sup>471</sup> faz referência à morte de Torquato Neto como uma resultante do fato de que a doença foi mais forte. Glauber Rocha, por sua vez, qualificou o suicídio como “o clímax da babaquice ripista anarcovisionária, subproduto imperialista nos trópicos”<sup>472</sup>. Ambas as explicações – e haveriam centenas de outras na mesma linha – psicologizam e psicanalisam o sujeito Torquato para cravar, em seu corpo, sintomas de uma “doença” que o desarticulariam do corpo social saudável, levando-o ao suicídio. Mas estas “verdades” são apenas tão certas e naturais quanto a própria psicanálise, um saber que cravou nos ocidentais o Complexo de Édipo, segundo o qual todos os filhos sentiriam o desejo, ainda que latente, de matar o pai e fornicar com a mãe<sup>473</sup>. São saberes e, portanto, devem ser questionados a partir da compreensão de que Torquato, um sujeito que só o é na medida em que existe dentro do mundo da linguagem, quis

---

<sup>471</sup> MAUTNER, Jorge. **Fragmentos de sabonete** e outros fragmentos. Rio de Janeiro: RELUME-DUMARÁ, 1995.

<sup>472</sup> ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. P. 452

<sup>473</sup> Para um questionamento à idéia de edipianização dos sujeitos no ocidente, ver: ALBUQUERQUE Jr. Durval Muniz. *Os nomes do pai*. A edipianização dos sujeitos e a produção histórica das masculinidades. In: RAGO, Margareth (Org.) **Imagens de Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

resolver no próprio corpo contradições que só poderiam ser resolvidas na história. É no inter cruzamento entre um indivíduo interpelado em sujeito numa sociedade na qual subjetividades reacionárias habitam as formas dominantes de pensamento, que podemos encontrar em Torquato Neto e em sua tragédia pessoal um instrumento histórico capaz de nos testemunhar um tempo em que estas formas dominantes de pensamento e estas subjetividades reacionárias reinventavam, constante e reativamente, a tradição brasileira.

Sem linguagem não é possível articular sonhos. Sem palavras as utopias não são possíveis. Fechadas em seu próprio discurso, as formas dominantes de pensamento, no Brasil dos anos sessenta, cuidaram de nomear e capturar estas atitudes e manifestações da juventude. Algumas vezes – como no caso dos cabeludos – com o intuito de segregar e cercear; noutras – como no caso da Tropicália – para capturar algumas virtualidades e varrer outras para a margem. Em ambos os casos a história do período transcorrerá em torno da tensão entre captura social e fuga identitária, pois, como já foi percebido, no dia em que o sistema não conseguir absorver e domesticar seus filhos, algo de muito bom ou muito ruim estará acontecendo. Aí o freguês escolhe<sup>474</sup>.

---

<sup>474</sup> KRAUSCHE, Valter. **O centro e a periferia**. In: Primeiro Toque, n° 08, janeiro a março de 1984. P. 07.

## Fontes e Bibliografia

### Fontes

Almanaque da Parnaíba. Parnaíba, Piauí – 1965/1969 – Revista Anual/ Circulação Regional.

Antologia Prêmio Torquato Neto. Rio de Janeiro, Centro de Cultura Alternativa/RIOARTE, 1984. Monografias classificadas no prêmio Torquato Neto – Ano I – 1983.

A Defesa. Caruaru, Pernambuco – 1965/1970 – Jornal Semanal/ Circulação Local.

Diário de Pernambuco. Recife, Pernambuco – 1960/1970 – Jornal Diário/ Circulação Regional.

Diário do Povo. Teresina, Piauí – 5, 6, 21 e 22 de dezembro de 1992 – Jornal Diário/Circulação Regional.

Fatos & Fotos. Rio de Janeiro – 1965/1970 – Revista Semanal/ Circulação Nacional.

Invenção nº 4 (Revista de arte de vanguarda). São Paulo, Edição Invenção, Dezembro de 1964. Diretor responsável: Décio Pignatari.

Manchete. Rio de Janeiro – 1965/1970 – Revista Semanal/ Circulação Nacional.

Marca de Fantasia. Ano 1, nº 1, Recife, Pernambuco, 1984.

Navilouca. Almanaque dos aqualoucos. Organizada por Wally Salomão e Torquato Neto. Primeira edição única. Sem local. Sem data.

O Dia. Teresina, Piauí – 1965/1972 – Jornal Diário/Circulação Regional.

O Estado Interessante. Teresina, Piauí – 18 de junho de 1972 – Encarte ao jornal “O Estado” – Diário/Circulação Regional.

O Pasquim. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro – 1969/1972 – Jornal Semanal/ Circulação Nacional

Primeiro Toque. São Paulo, São Paulo – 1985/1987 – Revista Trimestral/ Circulação Nacional.

Pulsar – Revista de Cultura. Teresina, Piauí, Ano I, n° 2, julho/dezembro de 1998.

Veja. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro – 1968/1972 – Revista Semanal/ Circulação Nacional.

QUE CAMINHO seguir na música popular brasileira? (debate com vários músicos e intelectuais coordenado por Aírton Lima Barbosa). Revista da Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, n. 7, maio de 1966. P. 375-85

TORQUATO NETO. **Os Últimos Dias de paupéria**. São Paulo: Max Limonad, 1982.

WALLY SALOMÃO. Semana Torquato Neto – Palestra. Universidade Estadual do Piauí. Teresina, 09 de novembro de 2001.

## **Bibliografia**

### **1. Monografias, dissertações e teses**

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **Um engenho anti-moderno** – A Invenção do Nordeste e Outras Artes. Campinas, SP: Unicamp, 1994. Tese de Doutorado.

ALMEIDA, Laura Beatriz de. **Um poeta na medida do impossível**. São Paulo: FFLCH-USP, 1993. Tese de Doutorado.

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

LUZ, Glauco C. de A. **O jornalismo de Torquato Neto**. Aspectos formais e de conteúdo. Teresina: DECOM/UFPI, 1995. Monografia de final de curso (TCC).

LONTRA, Hilda. **O Tropicalismo** e a vanguarda poética brasileira. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica, 1982. Dissertação de Mestrado.

PAIANO, Enor. **Do berimbau ao som universal**. São Paulo: ECA - USP, 1994. Dissertação de Mestrado.

PATRIOTA, Rosângela. **Rasga coração**. São Paulo: FFLCH-USP, 1995. Tese de Doutorado.

\_\_\_\_\_. *O Brasil dos anos sessenta a partir das experiências estéticas e políticas do Teatro de Arena (SP) e do Teatro Oficina (SP): uma contribuição à História da cultura*. Relatório Parcial. Uberlândia: julho de 2000. Projeto de Pesquisa.

SAID, Ana Maria. **O projeto político-pedagógico do Teatro de Arena de São Paulo**. Campinas: Faculdade de Educação da UNICAMP, 1989. Dissertação de Mestrado.

VILHENA filho, Paulo H. G. **A experiência alternativa d'O Estado Interessante no contexto marginal da década de 70**. Rio de Janeiro: UFRJ – Faculdade de Comunicação, 1999. Dissertação de Mestrado.

## 2. Artigos de Jornais e Revistas

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval M. de. *Quem é frouxo não se mete*: violência e masculinidade como elementos constitutivos da imagem do nordestino. Projeto História. São Paulo: , v.19. p.173 – 188.

ALPENDRE, Sérgio. *Nenê Bandalho e Desesperato*. In: Contracampo nº 28. [www.contracampo.com.br](http://www.contracampo.com.br) (meio digital).

ÁVILA, Carlos. “*Flashes de uma trajetória*”. In: Revista USP, São Paulo, nº 3, setembro-novembro de 1989. P. 101-106.

BAR, Décio. *Acontece que ele é baiano*. In: Realidade. Ano 3, nº 33. Rio de Janeiro: Editora Abril, 1968. P. 189-198.

BOAL, Augusto. **Que pensa você da Arte de Esquerda?** Catálogo da I Feira Paulista de Opinião, realização do Teatro Arena de São Paulo, 1968.

BOLETIM DA ABI – Órgão Oficial da Associação Brasileira de Imprensa. Rio de Janeiro, s/n, maio a junho de 1978.

BRITO, Jomard Muniz de. **Vanguarda**: um tigre de papel? In: Revista Vozes (separata). Rio de Janeiro, ano 67, número 10, dezembro de 1973. P. 782-801.

\_\_\_\_\_. **Ariano Imortal, Imortal!** In: Nordeste Econômico. Recife, agosto de 1989. P. 37-37.

BUENO, André. *Um poeta não se faz com versos*. In: Antologia Prêmio Torquato Neto. Rio de Janeiro: Centro de Cultura Alternativa / RIOARTE, 1984. 135-149.

CAPOVILLA, Maurice. *Reflexões sobre uma geração*. In: Cultura. Brasília, ano 6, nº 24, janeiro a março de 1977. P. 36-42.

CARVALHO, Vladimir. *Breve apresentação do curta-metragem nacional*. In: Cultura. Brasília, ano 6, nº 24, janeiro a março de 1977. 22-29

CASTELO BRANCO, Edwar de A. **Universidade brasileira: centro da resistência democrática ou centro de produção e difusão de conhecimento?** In: Linguagens, Educação e Sociedade. n. 2. Teresina, Editora da Universidade Federal do Piauí, 1997. 33-37.

\_\_\_\_\_. **O Brasil que entortou o anjo: uma visão de Torquato Neto.** In Revista Cadernos de Teresina, ano X, nº 22, abril de 1996. 49-52

CHAUDANNE, Gilbert. **Torquato: a busca da espiritualidade no hambúrguer pletórico.** In Revista Cadernos de Teresina, ano X, nº 22, abril de 1996. 53-54

CHAMIE, M. **O trópico entrópico da tropicália.** Suplemento literário, O Estado de São Paulo, 06 de abril de 1968. P. 8-8.

CLARK, Lygia. Da supressão do objeto (anotações). In: **Navilouca** – Almanaque dos aqualoucos. Primeira edição única. [sem local]. [sem data]. P. 81-5.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (anos 60).** Revista Brasileira de História. São Paulo: v. 18, nº 35, 1998. p. 13-52.

COSTA, Paula Cesarino. **Vale muito mais do que pesa.** In: Primeiro Toque. N. 18. São Paulo, editora Brasiliense, julho/setembro de 1986. P. 12-12

COSTA, Claudia de Lima. Situando o sujeito do feminismo: o lugar da teoria, as margens e a teoria do lugar. In: **Travessia** – Revista de Literatura. nº 29/30. Editora da UFSC, Florianópolis, ago 1994/jul 1995. 123-60.

COUTO FILHO, Durvalino. **Durvalinadas.** Coluna virtual. Portal AZ. www.portalaz.com.br. Abril de 2003 (meio digital).

DUARTE, Rogério. **É preciso acabar de vez com o clichê.** In: FOGO CERRADO, Edição Especial, 8ª Ed. Circulando no 25º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, Novembro de 1992. P.5-5

DUARTE, Cristina. *A imprensa nanica*: uma experiência alternativa. In: Antologia “Prêmio Torquato Neto”. Rio de Janeiro: Centro de Cultura Alternativa/RIOARTE, 1983. 13-48.

FERNANDES, Anchieta. *Chaves para a significação*. In: **Revista Vozes**. Rio de Janeiro, ano 68, número 6, agosto de 1974. P. 485-489.

FERREIRA, Nádia. P. *Tropicalismo: retomada oswaldiana*. In Revista Vozes, ano 66, nº 10, dez 1972. 106-111.

GARDNIER, Ruy. **Viagem ao fim do mundo**. In: Contracampo nº 28. [www.contracampo.com.br](http://www.contracampo.com.br). (meio digital).

\_\_\_\_\_. *Um pensamento sobre o ator marginal*. In: Contracampo nº 38. [www.contracampo.com.br](http://www.contracampo.com.br). (meio digital).

GIANETTI, Eduardo. *Trópicos utópicos*. In: **Mais!**. Jornal Folha de São Paulo. São Paulo, domingo, 02 de novembro de 1997. P. 13.

GINZBURG, Carlo. **Morelli, Freud e Sherlock Holmes**: pistas e o método científico. In: History Workshop journal, 9, 1980. Trad. de Francisco A. S. Grossi.

GRUPO OFICINA. *O Rei da Vela. Manifesto*. In Arte em Revista, nº 01, 04 de setembro de 1967. 17-19.

HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Cultura e Política*. In: **Extensão**. Cadernos de Ciências Sociais da PUC – MG. Belo Horizonte: V. 3, n. 2. Agosto de 1993. 45-62.

\_\_\_\_\_. *Treze anos depois artistas e poetas voltam à navilouca*. Jornal do Comércio. Rio de Janeiro, domingo, 24 e 2ª feira, 25 de novembro de 1985. P. 7-7

\_\_\_\_\_. *Poetas rendem chefe de redação* (II). Jornal do Brasil, Coluna B. Rio de Janeiro, Sábado, 12 de fevereiro de 1983. P. 12-12.

- KHAYATI, Mustapha. **As palavras cativas**. In: Sediciones 11, Hiru, Hondarribia, 1999, edição de César de Vicente Hernando. P. 52-85
- LOUZADA FILHO, **O contexto tropicalista**. In Aparte, nº 02, mai-jun 1968. P. 28-34.
- MACHADO, Duda. **Torquato Neto**. *Adolescente somava o delírio e a crítica*. In: Mais!. Jornal Folha de São Paulo, 8 de novembro de 1992. P. 5-5.
- MACIEL, Luís Carlos. *A nova lógica de Mailer*. In: Pasquim. Rio de Janeiro, nº 10, 28 de agosto de 1969. 2-3.
- \_\_\_\_\_. *Caetano, meu santo*. In: Pasquim. Rio de Janeiro, nº 17, 16 a 22 de outubro de 1969. 18-19.
- MARTINS, Marília. **1968: o tempo em que a imaginação quis tomar o poder**. Revista ISTOÉ, 18 de maio de 1988. 41-48.
- \_\_\_\_\_. **Sob o signo do AI-5: um tempo de trevas**. Revista ISTOÉ, 25 de maio de 1988. 47-53.
- MILLER, S. **O universalismo e a MPB**. In Revista da Civilização Brasileira, vol. 04, nº 21/22, set/dez 1968. 305-313.
- NAPOLITANO, Marcos. O Conceito de MPB nos anos 60. In: **HISTÓRIA: questões & debates**. Curitiba: Editora da UFPR, v. 1, n. 1, 1980. 11-48.
- NAPOLITANO, Marcos. e VILAÇA, Mariana M. **Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 18, nº 35, p. 77-104. 1998. 53-75.
- O GÊNIO DE IRARÁ. Entrevista com Tom Zé. In: **Caros Amigos**. São Paulo, nº 31, outubro de 1999. 28-39.
- OITICICA, Hélio. **O aparecimento do supra sensorial na arte brasileira**. In Arte em Revista nº 07, ago 1983. P. 105-118.

ROCHA, Glauber. *Filme experimental*. Um tempo fora do tempo. In: angulos. Revista do Centro Acadêmico de Direito da Universidade da Bahia. Salvador, nº 14, maio de 1959. 103-111.

ROCHA MELO, Luis Alberto. *Câncer, de Glauber Rocha*. In: Contracampo nº 30. [www.contracampo.com.br](http://www.contracampo.com.br). (meio digital).

**ROGÉRIO DUARTE** reúne escritos inéditos em livro "Tropicaos". In: Folha de São Paulo. São Paulo, 28 de abril de 2003. Caderno MAIS! P. 13

ROLNIK, Suely. Por um estado de arte: a atualidade de Lygia Clark. In: **XXIV Bienal de São Paulo – Antropofagia e as histórias de canibalismos**, São Paulo, Fundação Bienal, 1998, p.456-61.

ROUBICEK, Rafa. *On the road*. In: Revista Primeiro Toque. Nº 8, janeiro/março de 1984. P. 12.

SÁ, Álvaro. *A produção artística e suas projeções políticas e ideológicas*. In: Revista Vozes. Ano 73, nº 7, setembro de 1979. P. 509-532.

SÁ, Álvaro. e DIAS-PINO, Wladimir. *Quatro anos de Poema/Processo*. In: **Revista Vozes**. Rio de Janeiro, ano 65, número 9, novembro de 1971. P. 726-742.

SALOMÃO, Waly. "Cave canem, cuidado com o cão". In: Folha de S. Paulo. São Paulo, 05 de novembro 1995. P. 13.

SANT'ANNA, A. R. **Tropicalismo: abre as asas sobre nós**. Caderno B, Jornal do Brasil, março de 1968. P. 12.

**Sem lenço e sem documento**. Reverenciado pela vanguarda dos anos sessenta, Agrippino de Paula parece um artista maldito. In: Revista Veja. Edição 1702, de 30 de maio de 2000. P. 142.

SIMON, I. M. *Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)*. In Novos Estudos CEBRAP, nº 26, março 1990. P. 26-48.

VELOSO, Caetano. **Dostoiévski, Ariano e a pernambucália**. Folha de São Paulo. São Paulo, 2 de novembro de 1999. Sétimo caderno. P. 4

WISNIK, José Miguel. *Música: problema intelectual e político*. In: **Teoria e Debate**, São Paulo, Fundação Perseu Abramo, n. 35, jul-set 1997, p. 58-63.

### 3. **Filmografia**

ARAÚJO NETO, Torquato. *O terror da vermelha*, 1972.

ARAÚJO NETO, Torquato. *Adão e Eva do Paraíso ao Consumo*, 1972.

BERNARDES FILHO, Sérgio. **Desesperato**, 1968.

CARDOSO, Ivan. **Nosferato no Brasil**, 1971.

CONY CAMPOS, Fernando. **Viagem ao fim do mundo**, 1970.

ROCHA, Glauber. **Câncer**, 1968.

### 4. **Discografia**

CAETANO VELOSO. *Muito*. CBD Phonogram, 1978.

CAETANO VELOSO. *Outras palavras*. PolyGram, 1981

CAETANO VELOSO. *Bicho*. CBD Phonogram, 1977.

GILBERTO GIL. Philips, 1968.

RAUL SEIXAS. *Gitá*. Philips-Phonogram, 1974.

TROPICÁLIA OU *PANIS ET CIRCENSIS*. Philips, 1968.

TOM ZÉ. Rozenblit, 1968.

TORQUATO NETO. Rio Arte, 1985

## 5. Livros e capítulos de livros

ABREU, Caio Fernando. **Morangos Mofados**. São Paulo: Brasiliense, 1984

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. **A invenção do Nordeste** e outras artes. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

\_\_\_\_\_. *Os nomes do pai*. A edipianização dos sujeitos e a produção histórica das masculinidades. In: RAGO, Margareth (Org.) **Imagens de Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. P. 111-122.

ANDRADE, Paulo. **Torquato Neto** – Uma poética de estilhaço. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2002.

ARAÚJO NETO, Torquato. **Os últimos dias de paupéria**. São Paulo: Max Limonad, 1982.

BORGES, Márcio. **Os sonhos não envelhecem**. Histórias do clube da esquina. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

BRAGA, José Luiz. **O Pasquim nos anos 70** – mais pra epa que pra oba... Brasília: Editora da UnB, 1991.

BRITO, Jomard Muniz de. **Bordel Brasilírico Bordel**: antropologia ficcional de nós mesmos. Recife: Comunicarte, 1992.

\_\_\_\_\_. **Do Modernismo à Bossa Nova**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966.

\_\_\_\_\_. **As contradições do homem brasileiro**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1964.

\_\_\_\_\_. **Escrevivendo**. Recife: Edição do autor, 1973.

BURKE, Peter. **A escrita da História**. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

\_\_\_\_\_. **A escola dos Annales (1929-1989)**. A revolução francesa da historiografia. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.

CAMPOS, Augusto. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

CARDOSO, Ciro F. S. e VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História**. Rio de Janeiro, Campus, 1997.

CASTORIADIS, Cornélius. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

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

CAMPEDELLI, Samira Y. **Poesia marginal dos anos setenta**. São Paulo: Scipione, 1995.

CAPARELLI, Sérgio. *A imprensa alternativa revisitada*. In GOMES, Pedro G. et alii (orgs) – **Comunicação, memória e resistência**. São Paulo: Paulinas, 1994. P. 118-131.

CARDOSO, Ivan. & LUCCHETTI, R. F. **Ivampirismo**. O cinema em pânico. Editora Brasil-América/ Fundação do Cinema Brasileiro, 1990. [s. l.].

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1- Artes de Fazer**, Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

- CHAUI, Marilena. **Seminários** – O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- CYNTRÃO, Sylvia Helena. **A forma da festa**. (Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços). Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2000.
- CORDEIRO JR., Barreto. **Tropicalismo**: fator de alienação ou de revisão crítica da realidade social? Teresina: Academia Piauiense de Letras, 1989.
- DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- DELEUZE, Gilles. & GUATTARRI, Félix. *28 de novembro de 1947* – como criar para si um corpo sem órgãos. In: **Capitalismo e esquizofrenia**. V. 3. Rio de Janeiro: editora 34, 1996. P. 9-29.
- DUARTE, Rogério. **Tropicaos**. Rio de Janeiro: Azougue, 2003.
- ESCOBAR, Carlos Henrique de. **Dossier Deleuze**. Rio de Janeiro: Holon editorial, 1991.
- ESTRADA, Leonel. **Art Actual** – diccionario de términos y tendencias. Colina: Medellín, 1985.
- FAVARETTO, Celso. **Tropicália**: alegoria, alegria. São Paulo: Kairos, 1979.
- \_\_\_\_\_. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: edUSP/FAPESP, 1992.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. **O cinema super 8 em Pernambuco**. Recife: FUNDARPE, 1994.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro, Graal, 1984.
- \_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas**. 8 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. **O que é um autor?** Lisboa: Editorial Presença, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- \_\_\_\_\_. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996;
- GERBER, Raquel. **Glauber Rocha**. Rio de Janeiro, Paz e Terra: 1979.

- GILBERTO GIL. **Todas as letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996
- GUATARRI, Félix & ROLNIK, Suely. **Micropolítica** (Cartografias do desejo). Petrópolis (RJ): Vozes, 1986.
- GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: UNESP, 1991.
- GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão**. Rio de Janeiro: Editora Universitária da UNE, 1980.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP & A, 1999.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Vértice, 1990.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. 7 ed. São Paulo, Edições, Loyola, 1992.
- HERZ, Daniel. **A história secreta da Rede Globo**. Porto Alegre: Tchê, 1987
- HOLLANDA, Heloisa B. **Impressões de viagem. CPC, vanguarda, desbunde**. São Paulo: Brasiliense, 1979.
- HINTON, Susan E. **Outsiders – vidas sem rumo**. São Paulo: Brasiliense, 1986
- HUNT, Lynn. **A Nova História Cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1966.
- \_\_\_\_\_. *O pós-modernismo e a sociedade de consumo*. In: KAPLAN, E. Ann. **O Mal-Estar no Pós-Modernismo**. Rio der Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. P. 25-44.
- KEROUAC, Jack. **On the road**. São Paulo: Brasiliense, 1984
- KRAUSCHE, Valter. **Música Popular Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, s/d.
- KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e revolucionários nos tempos da imprensa alternativa**. São Paulo: Scritta, 1991.

LARROSA, Jorge. *Tecnologias do eu e Educação*. In: SILVA, Tomaz T. (org) **O sujeito da educação**. Estudos Foucaultianos. Petrópolis: Vozes, 1999. P. 35-86.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia Profana**. Danças, Piruetas e Mascaradas. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

\_\_\_\_\_. **Habitantes de Babel**. Políticas e poéticas da diferença. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. P. 7.

LEARY, Timothy. **Flashbacks**. Surfando no caos. São Paulo: Beca, 1990.

LEMINSKI, Paulo. **Catatau**. Curitiba, Ed. Do Autor, 1975.

LIMA, Marisa Alvarez. **Marginália**: arte e cultura na idade da pedrada. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.

MACIEL, L. C. **Geração em transe**. Memórias do tempo do tropicalismo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MATOS, Olgária C. F. **As barricadas do desejo**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MATTOSO, Glauco. **O que é poesia marginal**. Primeiros Passos, 43. São Paulo: Brasiliense, 1982.

McLUHAN, Marshall. **War and Peace in the Global Village**. An inventory of some current spastic situations that could be eliminated by more feedforward, Nova Iorque: Bantam Books, 1968.

MELO, José Marque de. **As telenovelas da Globo**. Produção e exportação. São Paulo: Summus Editorial, 1988.

MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais**. Solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

NEVES, David E. **Cinema Novo no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1966.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAIVA, Antonio C. S. **Sujeito e laço social**. A produção de subjetividade na arqueogenealogia de M. Foucault. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

PAIANO, Enor. **Tropicalismo: bananas ao vento no coração do Brasil**. São Paulo: Scipione, 1996

PAULA, José Agrippino de. **Panamérica**. 2ª ed. São Paulo: Max Limonad, 1988

PARDO, José Luis. *A qualquer coisa chamam arte*. Ensaio sobre a falta de lugares. In: LARROSA, Jorge. **Habitantes de Babel**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. P. 215-232.

PAZ, Octávio. **O labirinto da Solidão** e Post Scriptum. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1984

PECAUT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil**. São Paulo: Ática, 1989.

PEDROSA, Mário. **Mundo, Homem, Arte em Crise**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é contracultura**. São Paulo: brasiliense, 1986.

PROENÇA Filho, Domício. **Pós-Modernismo e Literatura**. São Paulo: Ática, 1995.

QUEIROZ, Teresinha de J. M. A Cultura Brasileira no Limiar do Século XXI. In: EUGÊNIO, João K. **Histórias de Vário Feitio e Circunstância**. Teresina: Instituto Dom Barreto, 2001. P. 302-19.

REIS, José Carlos. **Nouvelle Histoire e tempo histórico**. São Paulo, Editora Ática, 1994.

\_\_\_\_\_ **Tempo, História e evasão**. São Paulo, Editora Papirus, 1994.

RAJCHMAN John. **Foucault**. A liberdade da filosofia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1985.

ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. São Paulo: editora Brasiliense, 1988.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

- ROSZAK, Theodore. **A contracultura**: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Petrópolis: Vozes, 1972.
- ROSENSTOCK-HUESSY, Eugen. **A origem da linguagem**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- SANTAELLA, M. L. **Convergências: poesia concreta e tropicalismo**. São Paulo: Nobel, 1984.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. Petrópolis: Editora Vozes, 1978.
- SANTOS, José F. dos. **O que é pós-moderno**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- SANTOS, Kenard Krueel Fagundes dos. **A carne seca é servida**. Teresina: Edição do autor. 2001
- SERVANT-SCHREIBER, Jan-Jacques. **O desafio americano**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1968.
- SIBILA, Paula. **O Homem Pós-Orgânico**. Corpo, subjetividade e tecnologias digitais. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.
- STAAL, A. H. C. de. **Primeiro Ato**: Cadernos, Depoimentos, entrevistas (1958-1974) São Paulo: Editora 34, 1998
- SILVA, Tomaz T. (org) **O sujeito da educação**. Estudos Foucaultianos. Petrópolis: Vozes, 1999.
- SINGER, Paul. **O capitalismo**: sua evolução, sua lógica e sua dinâmica. São Paulo: Editora Moderna, 1989.
- SPINK, Mary Jane. **Práticas discursivas** e produção de sentidos no cotidiano. Aproximações teóricas e práticas. São Paulo: Cortez, 1999.
- TELES, José. **Do Frevo ao Mangue Beat**. São Paulo: Editora 34, 2000.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**. A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. Rio de Janeiro: Record, 1986.

VEYNE, Paul. **Foucault revoluciona a história**. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1982.

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

\_\_\_\_\_. **Caetano Veloso** (Literatura Comentada)/ seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico por Paulo Franchetti e Alcyr Pécora. – 2ª ed – São Paulo: Nova Cultural, 1988.

VIEIRA, Maria do Perpétuo A. et. al. **A pesquisa em História**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

VOVELLE, Michel. **Ideologias e mentalidades**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

ZÉ, Tom. **Tropicalista Lenta Luta**. São Paulo: Publifolha, 2003.

WEHLING, Arno. **A invenção da História**: estudos sobre o historicismo. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1994.

WILLER, Cláudio. **Escritos de Antonin Artaud**. Coleção Rebeldes & Malditos - v. 5. Porto Alegre: L&PM, 1983.

WHITE, Hayden. **Trópicos do Discurso**. São Paulo: EdUSP, 1994.

## 6. Websites

[www.contracampo.com.br](http://www.contracampo.com.br) – Contracampo. Site especializado em cinema;

[www.cliquemusic.com.br](http://www.cliquemusic.com.br) – Cliquemusic. Site especializado em música;

[www.portalaz.com.br](http://www.portalaz.com.br) – Portal AZ. Site de variedades.

[www.uol.com.br/tropicália](http://www.uol.com.br/tropicália) – Universo On Line. Página oficial da Tropicália

[www.arco-iris.org.br](http://www.arco-iris.org.br) – Grupo Arco Iris. Movimento Gay

[www.senhorf.com.br](http://www.senhorf.com.br) – Senhor “f”. Site de rock.

[www.no.com.br](http://www.no.com.br) – Revista digital. Variedades.