

Releituras da Cultura Marginal nos anos 1980: o caso de Torquato Neto

New perspectives on Outsider Culture in the 1980's: Torquato Neto's example

Júlia Souza Cabo¹

Resumo

Este artigo procura investigar releituras feitas sobre a Cultura Marginal dos anos 1960 e 1970 durante a década posterior. Para tanto, optou-se por focar no exemplo de Torquato Neto, um autor que apenas foi publicado em livro após a sua morte em 1972 e que nos anos após a sua morte foi associado ao fenômeno literário da Poesia Marginal. A escolha por este autor foi feita porque sua morte precoce e o fato de que sua obra literária foi construída postumamente fez com que esta se tornasse objeto preferencial de diversas releituras e debates sobre a produção artística e literária durante a ditadura civil-militar. Assim, acompanhando algumas destas releituras e debates, foi possível traçar alguns dos motivos pelos quais a Cultura Marginal foi intensamente criticada durante o período de abertura e foi, portanto, compreendida como uma produção inferior no campo cultural brasileiro.

Palavras-chave: Cultura Marginal. História cultural na ditadura civil-militar. Poesia Marginal.

Abstract

This paper aims to investigate the new perspectives on the Outsider Culture of the 1960's and 1970's created during the next decade. In order to do so, we opted to focus on the case of Torquato Neto, an author whose literary work was only published after his death in 1972. Such option was made because his early death and the fact that his work was only published posthumously made him a preferential object to these new readings and perspectives about the cultural and literary fields during the military dictatorship. Thus, through the analysis of some readings and debates about Torquato Neto during the 1980's it was possible to understand a few of the reasons why Outsider Culture was so intensely criticized during the period of democratization and why it was for so long understood as an inferior artistic experience in Brazil.

Keywords: Outsider Culture. Cultural History during the military dictatorship. Outsider Poetry.

Introdução

Aquilo que se convencionou chamar de Cultura Marginal foi um fenômeno no campo cultural brasileiro que teve seu início no final da década de 1960 e atingiu seu

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (UFF). Graduada em História pela mesma instituição e mestra em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Contato: lisavieta@gmail.com.

ápice durante a década de 1970. Este fenômeno, no entanto, abarcou uma série de propostas artísticas e experiências pessoais bastante diversas cujas trajetórias possuem tantos pontos de convergência quanto de dissonância. Como colocou Frederico Coelho (2017, p. 347):

Já se passaram mais de quarenta anos desde que a palavra “marginal” começou a circular no campo cultural brasileiro. Usada como adjetivo para definir da qualidade material até o conteúdo político de manifestações ligadas ao cinema, às artes visuais, à poesia, à imprensa ou variáveis similares na música popular (“malditos”), tal uso da palavra aparece no final da década de 1960. Entre 1968 e 1972 suas práticas e representações proliferam no bojo de um processo mais amplo de estigmatização social que ocorria no país durante o auge de sua ditadura civil-militar. O ‘marginal’ era, nesse circuito, uma representação ligada a trajetórias e trabalhos cujas marcas públicas e privadas desviavam do senso comum conservador do período. Um artista marginal podia ser branco, intelectualizado e parte da classe média urbana. Não era necessariamente sua condição de classe que marcava tal desvio, e sim seu comportamento, sua estética ou sua autodeclarada recusa dos padrões vigentes.

Curiosamente, embora a Cultura Marginal se apresente como um fenômeno transgressivo, como uma série de práticas artísticas que se colocavam de forma diametralmente oposta ao senso comum e à moralidade de uma sociedade que compactuava com o regime militar, foi justamente no período de abertura da ditadura civil-militar que esta produção caiu em desprestígio. A partir da década de 1980, proliferam leituras que tendem a associar a Cultura Marginal a uma espécie de arroubo juvenil, a taxar seus artistas de hippies individualistas e caracterizar os trabalhos destes artistas como egocêntricos ou desprovidos de conteúdo crítico.

Na introdução que Frederico Coelho (2010, p. 12) escreveu para seu livro *Eu, brasileiro, confesso minha culpa meu pecado* (2010), o autor narra a forma como tais leituras foram prevalentes durante as décadas de 1980 e 1990:

Se em 2002 a cultura marginal ainda era uma referência histórica quase esquecida, ligada diretamente (e negativamente) ao universo da contracultura e da valorização estratégica do nascente banditismo carioca por parte de intelectuais, hoje em dia ela voltou à pauta dos cadernos culturais e da academia. Agora não mais como categoria de acusação a artistas fora dos padrões vigentes, mas sim como produção autônoma e pulsante de um contingente antes silenciado pela ausência de espaço e vozes próprias.

André Monteiro (2007, p. 25) também escreveu sobre a forma como a crítica literária havia abordado, especificamente, a Poesia Marginal da década de 1970 em um artigo de 2007, no qual coloca:

[...] nos últimos 30 anos, grande parte da nossa meticulosa crítica literária – interessada em temer e respeitar a ‘boa arte’, ou em refletir sobre uma ‘sociologia da pobreza’ (‘sociedade ruim, poesia pior’) – não percebeu na sensibilidade poética do anos 70 como um todo, senão seu suposto ‘ego todo poderoso’, sua ‘lixeratura’, sua ‘miserabilidade’, seu ‘vazio cultural’, sua patológica, drogada e destrutiva espontaneidade.

Assim, o objetivo deste artigo é, a partir do caso específico do autor Torquato Neto, observar como a Cultura Marginal passou por um processo de desvalorização ao longo da década de 1980 e traçar alguns dos motivos para tal desvalorização. A opção por realizar tal trabalho investigativo a partir de Torquato Neto foi feita porque Torquato assumiu, nas décadas após seu suicídio em 1972, o caráter de um marginal referencial.

Isto porque, embora não se possa dizer que Torquato seja um autor amplamente conhecido pelo público leitor brasileiro, quando o assunto é cinema,

poesia e literatura marginais nos anos 70, o nome de Torquato é com frequência destacado e a sua escrita utilizada como referência de uma produção literária marginal durante a ditadura civil-militar.

Nascido na cidade de Teresina, no Piauí, no ano de 1944, Torquato de Araújo Neto foi uma presença importante no cenário cultural brasileiro no final dos anos 1960 até a sua morte em 1972. Tendo atuado em diversas áreas, o autor possui uma trajetória e uma produção que são de particular relevância para o pesquisador interessado pela história cultural das décadas de 1960 e 1970. Torquato Neto apenas se encontrava em diversos momentos no epicentro das grandes manifestações artísticas do período, como também cumpriu um importante papel de jornalista, articulista e crítico em suas colunas no *Jornal dos Sports* (coluna Música Popular, de março a setembro de 1967) e no *Última Hora* (coluna *Geléia Geral*, de agosto de 1971 a março de 1972). Assim, em seu período de vida Torquato participou dos últimos dias do CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE; ao chegar ao Rio de Janeiro em 1963, participou da movimentação tropicalista como um de seus intelectuais e como letrista e foi um personagem importante no debate que emerge no início dos anos 70 sobre cinema marginal no Brasil, tanto por sua ação como jornalista como por seu envolvimento como ator.

Não tendo publicado nenhum livro durante seu curto período de vida, Torquato Neto apenas seria conhecido por um público leitor mais amplo a partir da publicação do livro *Os Últimos Dias de Paupéria*, em 1973. Este livro, composto de escritos que sobreviveram à morte do autor, foi fruto do trabalho de sua viúva, Ana Maria Duarte,

e do poeta Waly Salomão, que organizaram o material e o prepararam para publicação.

No ano em que *Os Últimos Dias de Paupéria* foi publicado, a cena literária carioca presenciava a emergência de novos atores no campo. Este fenômeno literário que ficou conhecido como Poesia Marginal diz respeito a uma produção que teve seu início do final da década de 1960, tornou-se alvo de intensos debates durante a década de 1970 e teve seu epicentro na cidade do Rio de Janeiro.

Esta denominação, no entanto, foi alvo, mesmo na época, de grandes controvérsias. Nomes como poesia de curtição e poesia de mimeógrafo também foram utilizados pelo jornalismo da época. O que deveria ou não caracterizar um poeta marginal era algo que muitos daqueles que escreviam sobre fenômeno tinham dificuldade em delimitar. Neste artigo fiz a opção por utilizar a expressão Poesia Marginal porque entendo que esta é o termo mais amplamente difundido e reconhecido para se referir a este fenômeno literário. Não pretendo com isto fazer afirmações acerca do status da marginalidade desta, apenas optei por utilizar o termo que é mais consagrado.

A história da emergência destes novos poetas, tal como era frequentemente veiculada na imprensa da época era esta: após um período particularmente profícuo, no qual surgiram diversos movimentos de vanguarda no campo poético – tais como a poesia concreta, o neoconcretismo e o poema-processo– a poesia havia perdido a seu local de proeminência no campo cultural brasileiro, tendo sua relevância nos

debates culturais relegada à música popular brasileira.² No entanto, surge de repente uma nova geração de poetas que, rebelando-se contra um sistema editorial avesso a tudo que não garantisse vendagem, divulgavam sua poesia através de edições artesanais que eram vendidas pelos próprios poetas na frente de casas de show, teatros e cinemas.

Inicialmente, a recepção desta nova produção por parte da crítica da época foi um tanto confusa. O enfoque, no geral, estava na forma como esta produção era veiculada, bem como em tentativas de se estabelecer causalidades e consequências para isto. Além disso, observou-se uma tendência a valorizar a Poesia Marginal menos por suas características literárias e mais enquanto um fenômeno geracional que poderia explicar as novas subjetividades que surgiam na década de 1970. Assim, o comportamento dos novos poetas era frequentemente colocado em primeiro em plano. Se o enfoque no comportamento e na atitude dos jovens poetas atualmente parece algo ridículo é porque hoje compreendemos que, como diz Frederico Coelho (2013. p. 18):

O poeta marginal não pode mais ser definido apenas pelos livros mimeografados que fez (definição pelo produto), nem pela estreita relação entre poesia, vida e contracultura (definição a partir das biografias), nem pela

² Em junho de 1976, o poeta e professor Antônio Carlos Brito escreveu acerca disto: “Depois de Chico Buarque e sobretudo do Tropicalismo, com Caetano e Gil, e mais um outro compositor, começou a circular o boato, de autoria se não me engano dos concretistas de São Paulo, de que a boa poesia brasileira, em falência e sem saída no âmbito propriamente literário, teria migrado para o campo da música popular... A idéia fez o sucesso de praxe e chegou a ser adotada e relançada por outros críticos, e lá vai o equívoco ganhando notoriedade e fazendo carreira, refletindo uma mistura em que se combinam, em proporções que variam, segundo o caso, o interesse, a desinformação e a simples confusão.” (BRITO, 1976. p. 25)

informalidade de uma poética oriunda das perplexidades cotidianas do jovem urbano brasileiro durante a ditadura militar (definição a partir do tema). O poeta marginal era, naquele período, uma reunião contraditória de todos esses aspectos. Ele fazia parte de um compromisso estético coletivo cerzido ao acaso. Participou de pacto silencioso entre anônimos, descentralizado em suas intenções, mas contundente em seus atos.

No entanto, em um primeiro momento, as tentativas de se criar definições estáveis para a Poesia Marginal foram múltiplas e, frequentemente, dissonantes. Neste contexto, Torquato Neto ocupou um local ambíguo, no qual ele é com mais frequência implicitamente associado ao fenômeno da Poesia Marginal do que propriamente incluído neste. A maior parte daqueles que escreviam sobre poesia marginal nos primeiros anos da década de 1970 não associavam diretamente o nome de Torquato a esta, embora exista inquestionavelmente uma conexão, visto que um dos talvez mais reconhecidos nomes da Poesia Marginal, Chacal, teve dois de seus poemas publicados na coluna *Geléia Geral* de Torquato Neto em 8 de janeiro de 1972.

De qualquer forma, o que se pode observar é que inicialmente a obra de Torquato Neto não era imediatamente associada à Poesia Marginal, embora fosse referenciada em discussões sobre o assunto. Será sua inclusão na antologia *26 poetas hoje* em 1976 que inserirá Torquato dentro de uma história específica da literatura brasileira.

26 Poetas Hoje foi uma antologia de poesia brasileira contemporânea organizada a pedido da editora espanhola Labor Brasil por Heloísa Buarque de Hollanda cujo impacto no campo literário foi extenso. Não seria exagero dizer que esta redefiniu o discurso da crítica e dos teóricos da área acerca da produção poética daquele momento. Se anteriormente o enfoque, no geral, recaía sobre a forma de

produção dos livros e no comportamento dos jovens poetas, a partir da publicação desta antologia o aspecto propriamente linguístico e literário tornou-se mais frequente nos debates sobre o assunto.

Isto pode ser explicado devido ao fato de que antes da publicação de *26 Poetas Hoje* uma boa parte da crítica não possuía uma forma fácil e conveniente de entrar em contato com uma amostragem abrangente desta produção. Além disso, na ausência de um programa estético claro e definido (como era comum nas vanguardas da primeira metade do século XX), o que acabava por sobressair eram os elementos comportamentais e a forma de veiculação.

26 Poetas Hoje alterou este panorama e tornou-se a principal obra de referência para a Poesia Marginal nas décadas seguintes. Assim, é preciso entender a forma como Heloísa Buarque de Hollanda incluiu Torquato Neto nesta antologia. No prefácio que abre o livro, a organizadora aborda a forma como selecionou os poetas que compõem a antologia, reconhecendo que esta “não foi feita sem arbitrariedade” (HOLLANDA, 2007. p. 13). Hollanda afirma que selecionou dentre aquilo que estava ao seu alcance, um fator importante quando se considera que se trata de uma poesia cuja circulação é geograficamente limitada. Assim, Hollanda justifica o fato de que a grande maioria dos poetas selecionados por ela sejam residentes do Rio de Janeiro.

Hollanda também escreve que, além dos limites geográficos, ela trabalhou com outros critérios de exclusão e inclusão. As correntes experimentalistas, as tendências formalistas e as obras consideradas por elas como já conhecidas não teriam lugar na antologia, ao passo que escolha dos poetas foi orientada pelo que ela identificou como

a “recuperação do coloquial numa determinada dicção poética.” (HOLLANDA, 2007. p. 13). Além disso, a antologista esclarece que não se restringiu à chamada Poesia Marginal, incluindo outros poetas que de alguma forma se enquadram em seus critérios. Segundo a autora, nomes como Carlos Capinam, Zulmira e Secchin seriam exemplos de uma filiação cabralina.

A autora também coloca Waly Salomão e Torquato Neto em uma categoria à parte dentro da antologia, escrevendo que:

Nomes como Torquato, e Waly, que, em 72, publicou *Me Segura Q'Eu Vou Dar Um Troço*, mesmo não estando presentes, no momento, foram indispensáveis nesta antologia, na medida em que marcam a virada do formalismo experimental para a nova produção poética de caráter informal. (HOLLANDA, 2007. p. 13)

Assim, tanto Waly Salomão quanto Torquato Neto são incorporados à Poesia Marginal habitando um espaço bem específico, que é o de representar um momento de transição, de virada. Esta forma como Hollanda situou Torquato Neto e Waly Salomão marcou profundamente a percepção de ambos autores, e durante a segunda metade da década de 1970 estes são, no geral, compreendidos desta forma.

No entanto, no início da década de 1980, pode-se observar um esforço por parte dos guardiões da obra de Torquato Neto em distanciar o autor das movimentações em torno da Poesia Marginal. Quando uma segunda edição de *Os Últimos Dias de Paupéria* chegou às prateleiras em 1982, contando com um número maior de escritos do que a anterior, esta demonstrava uma clara preocupação por parte dos organizadores em reforçar a importância de Torquato Neto nos acontecimentos culturais durante seu período de vida, ao pontuar sua participação no

cinema marginal e no tropicalismo e ao destacar sua relação com a poesia concreta. O papel de Torquato Neto enquanto referência e precursor da Poesia Marginal está totalmente ausente nesta edição.

As fontes analisadas a seguir neste artigo foram publicadas após este lançamento da segunda edição e refletem não somente a expansão de sua obra a partir desta publicação, mas também a nova percepção que se criou sobre o autor durante o período de abertura. Assim, a partir das críticas, análises e conclusões contidas nestas fontes, pode-se observar um pouco dos debates que emergiam sobre o campo cultural do período e os motivos pelos quais esta Cultura Marginal da década de 1970 ficou por tanto tempo relegada a uma nota de rodapé na história da cultura e, principalmente, da literatura brasileira.

O caso de Torquato Neto

Em 1983 foi lançado na cidade do Rio de Janeiro o Prêmio Torquato Neto, concedido ao vencedor de um concurso de monografias promovido pelo Centro de Cultura Alternativa, parte da Fundação de Artes do Rio de Janeiro. Criada pelo Decreto Municipal de 13 de junho de 1979 como parte da Secretaria de Educação e Cultura e situada em um casarão no bairro do Cosme Velho, a Fundação de Artes do Rio de Janeiro, que a partir de 1981 passou a ser chamada de RioArte, funcionou neste endereço até a sua dissolução em 2006. O Centro de Cultura Alternativa fez parte desta Fundação como projeto principal da Divisão de Estudos e Programas Especiais, que além de gerir o Centro, tinha como objetivo agilizar as solicitações de

melhoria e tombamento para ruas e prédios do centro da cidade e preparar a edição de textos para publicação, além de outras funções administrativas.

O concurso de monografias tinha como objetivo não apenas divulgar trabalhos acadêmicos sobre aquilo que chamavam de cultura alternativa, mas também de divulgar o acervo que o Centro vinha acumulando e organizando desde sua fundação. Teve sua primeira edição em 1983 e recebeu inscrição de 50 trabalhos centrados no tema da Imprensa Alternativa. A vencedora, Cristina Duarte, recebeu Cr\$ 400 mil e teve sua monografia publicada em uma antologia junto com os trabalhos dos outros nove primeiros colocados.

Os dez trabalhos publicados cobrem uma série de temas, como Cinema Marginal, Imprensa Alternativa, Poesia Marginal, Samba e muitos outros. Dentre estes dez trabalhos está o artigo de André Bueno, intitulado *Um poeta não se faz com versos* (1984), sobre Torquato Neto.

A primeira frase do artigo anuncia a hipótese com a qual Bueno estava trabalhando, afirmando que “o tropicalismo acabou no dia 10 de novembro de 1972” (BUENO, 1984. p. 135), o dia da morte de Torquato Neto. Segundo o autor, a morte de Torquato Neto teria sido o momento no qual o projeto estético, político e existencial do tropicalismo teria chegado ao seu verdadeiro fim. E que, portanto, alguém que quisesse entender a cultura urbana da classe média no Brasil deveria procurar compreender o significado da morte de Torquato.

Bueno segue, então, citando a frase de um roteiro que Torquato havia escrito para um programa de televisão em 1968, *Vida, Paixão e Banana do Tropicalismo*, que

diz que “cada geração deve, numa opacidade relativa, descobrir sua missão. E cumpri-la ou traí-la” (NETO, 1982), uma frase que, segundo autor, é exemplar do pensamento de Torquato Neto. Assim, Bueno afirma que o impasse entre cumprir ou trair a missão de sua geração foi um dos grandes motivadores para o suicídio de Torquato Neto, pois “daí a tentar resolver a contradição no próprio corpo, foi um passo” (BUENO, 1984. p. 135).

Em seguida, o autor traça uma comparação entre Torquato Neto e Maiakovski, pois, segundo ele, alguns críticos haviam tentado comparar os dois autores, algo do qual Bueno (1984. p. 137) discorda veementemente:

[...] não dá para comparar torquato e maiakovski. o poeta russo, seja quais forem as razões de sua escolha final, jamais negou as ligações da poesia, da política e da vida. e fez-se militante convicto de uma causa, desde a adolescência, quando foi preso por ativismo político.

o clima de terror e obscurantismo, de proibição e morte da ditadura medice favoreceram em torquato neto a descrença na linguagem, a quase inutilidade da linguagem, incapaz de ir além do obscurantismo e do conformismo.

o clima revolucionário da união soviética das duas primeiras décadas do século favoreceu em maiakovski a crença no poder da linguagem poética a serviço de causas coletivas, interesses coletivos, como arma eficaz e necessária. não há stalinismo, nem guerra fria, nem manipulações em bloco da informação que possa esconder essa evidência.

em torquato neto o desespero foi mais forte, a possibilidade de transformação se perdeu e seu corpo, inutilmente sacrificado, serviu de pasto aos urubus. exatamente o que ele menos queria.³

Nesta comparação já se deixa entrever um dos argumentos que Bueno desenvolveu mais extensamente em sua tese de doutoramento pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Nela, o autor associa a morte de Torquato Neto a uma

³ O artigo de André Bueno não utiliza maiúsculas em nomes próprios e nos inícios de frase, o que foi mantido na transcrição das citações.

suposta descrença na linguagem que teria marcado os últimos anos de sua vida. Segundo Bueno, haveria uma conexão entre o suicídio de Torquato Neto e um desespero que haveria o levado ao conformismo e ao obscurantismo.

No artigo, Bueno chega até mesmo a refutar que o alcoolismo que levou Torquato Neto a se internar diversas vezes em instituições psiquiátricas tivesse qualquer relação com sua morte, afirmando que: “se vocês vierem falar, outra vez, que foi a bebida que destruiu torquato (ou as drogas), aí vai ser preciso convocar maiakovski: é melhor morrer de vodka que de tédio. e mais: não é para todos que o sucesso basta.” (BUENO, 1984. p. 142)

O autor, então, coloca a questão de porque um poeta que nunca havia lançado um livro em vida teria tido tamanho impacto em sua geração. Segundo Bueno (1984. p. 139), isto teria ocorrido devido ao fato de que a escrita de Torquato produz estranhamento:

[...] a densidade e a estranheza dos textos de torquato neto são a cristalização verbal de uma gama variadíssima de sinais corporais, históricos, traduzidos num peculiar ritmo e pulsação da linguagem, fragmentada e ondulante, nos poemas, nos fragmentos e nas letras de música, respeitadas as diferenças. daí a longa digestão: o sentido não se esgota, a qualidade da informação dos textos de torquato é, ainda, muito intensa porque visceralmente ligada a lances pessoais, coletivos, bastante profundos, que permaneceram em grande parte irresolvidos.

Bueno então passa algumas páginas de seu artigo atacando poetas que, no momento em que ele escrevia, faziam elogios a Torquato Neto e, ao mesmo tempo, buscavam sucesso comercial e estavam escrevendo letras de músicas para conjuntos de rock e música pop. Realizava, assim, uma clara crítica aos poetas marginais que

naquela altura da década de 1980 estavam lançando livros por editoras e colaborando com bandas de rock nacional. E termina por indagar o que faria Torquato Neto se estivesse vivo:

[...] como é que você iria encarar, torquato neto, outra vez, o fato de que um disco é um produto, e como produto é feito para ser vendido?

se torquato neto tivesse atravessado o temporal, estaria vivo para colocar alguns hits na parada de sucesso. não mais, é claro, como agitador, como polemista.

a regra do jogo mudou : é apenas show business, logo, tudo bem. a festa nunca vai acabar. o “marginal” de ontem vai ganhar o disco de platina de amanhã.

nesse pobre eldorado prostituído brilhando com luzes de hong kong.
(BUENO, 1984. p. 139-140)

Tendo, assim, chegado à conclusão de que se estivesse vivo Torquato Neto seguiria os mesmos caminhos que os poetas marginais que ele criticara, Bueno se volta então para a questão do mito romântico do poeta suicida, afirmando que seria tarefa urgente separar Torquato Neto deste mito. O autor, no entanto, não se aprofunda em como isto poderia ser feito, preferindo lançar uma série de ataques ao que ele caracteriza como uma herança romântica portuguesa no Brasil:

[...] essa herança romântica colonial desvirtuada é coisa de uma raça de vencidos ufanistas, como se fôssemos eternos adolescentes ouvindo no rádio, na vitrola, na tv, a repetição contínua da mesma crônica do amor edipiano, pré-genital, fracassado.

em cena: crianças rejeitadas chorando pelos cantos seus draminhas medíocres generalizados como experiência fundamental para o ser humano. como encarar os temas não-infantilizados, nem adolescentes, da paixão, do orgasmo, da loucura, da morte e da miséria? isso não tem glamour, não dá para fazer charme em cima, como ter alguma coisa a ver com isso? (BUENO, 1984. p. 141)

Bueno então escreve sobre a relação entre o momento político do país durante os anos 1970 e as diversas internações em hospitais psiquiátricos pelas quais passaram muitos artistas, poetas e militantes, argumentando que há uma relação óbvia entre ambos, que a doença que se abateu sob tantos daquela geração era uma doença do tecido social, que comprovaria que: “voltam aí as articulações entre o poeta, sua geração, o momento histórico, a inovação estética e os textos” (BUENO, 1984. p. 143).

Por fim, o autor traça o que ele entende como a relação entre poesia e política na década de 1970, afirmando que naquele momento havia imperado um mito que separava estas atividades. A culpa desta separação, defende Bueno, teria sido da contracultura e do “desbunde”, que pregavam o fim da política e a desconfiança em partidos políticos tradicionais. Tal cultura teria gerado uma poesia excessivamente focada em “mitozinhos pessoais e as áreas desgastadas da subjetividade cotidiana” (BUENO, 1984. p. 146). Segundo o autor, isto teria gerado uma cultura artística, principalmente na área da música, que na década de 1980 teria se tornado totalmente complacente com os funcionamentos da indústria cultural.

Para Bueno, Torquato Neto e o tropicalismo como um todo representaram um momento em que se tentou unir poesia e política, mas que foi duramente bloqueado. Após este momento, elabora o autor, o que se assistiu foi a progressiva separação entre estas atividades, ocasionada pelo isolamento da luta armada e pelo conformismo da classe artística.

Bueno (1984. p. 149) termina seu artigo escrevendo que Torquato Neto não deveria ser pensado a partir de uma perspectiva saudosista que o situaria como parte dos loucos anos 1960, mas sim como um contraponto a uma cultura do conformismo capitalista que se regozija na cultura de massas e:

[...] era pra ser pensado não contra o fundo falso das categorizações acadêmicas, doce consolo do mundo ordenado nas mais doces certezas, mas sim contra o fundo áspero, certamente áspero e certamente muito mais verdadeiro que as complacências, acomodações jeitinhos, pequenas e contínuas traições do exercício sutil e nem sempre evidente da arte brasileira da conciliação.

tem muito 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.

Portanto, o que Bueno elaborou neste artigo foi uma perspectiva sobre Torquato Neto na qual a questão não é geracional, nem sequer propriamente literária. Não se trata de situar Torquato Neto no campo literário, de vinculá-lo a movimentações artísticas de sua época ou de localizar sua trajetória. O autor Torquato Neto que aparece neste artigo é um símbolo exemplar de todo o período da ditadura, agora revista sob a perspectiva dos anos 1980.

Na verdade, Bueno utiliza Torquato Neto para traçar uma comparação com outros poetas e artistas que emergiram nos anos 1970 e cujas trajetórias, àquela altura, haviam se modificado. Torquato surge neste artigo como um contraponto a todos que procuraram se inserir na indústria cultural. Ao mesmo tempo, é símbolo de uma doença que se abateu no tecido social, símbolo do desespero e das esperanças frustradas de uma época que levou muitos, segundo o autor, ao conformismo. O

suicídio de Torquato, portanto, é analisado como o outro lado da moeda: a mesma desesperança e conformismo que teria se abatido nas artes brasileiras levou Torquato a procurar a morte.

Neste artigo de Bueno, a trajetória de Torquato, por sua interrupção brusca e violenta, permite que se situe este autor como exemplo máximo de um artista marginal que se recusou a fazer qualquer concessão. Torquato é diferente dos outros poetas da década de 1970 que “se venderam”, mais puro, mais radical. Isto, obviamente, está relacionado ao relativo desprestígio pelo qual passavam os poetas marginais da década de 1970 naquele momento, mas no caso de Bueno vai além disso. Em seu artigo, Torquato Neto é um contraponto a tudo que ele identifica como negativo na cultura brasileira, seja o seu aspecto mercadológico, seja sua vertente romântica e melodramática.

Por outro lado, é curioso que Bueno acabe por concluir que caso estivesse vivo Torquato Neto teria se tornado parte deste “pobre eldorado prostituído brilhando com luzes de hong kong” (BUENO, 1984. p. 140), como ele caracteriza a indústria cultural brasileira de seu tempo. Bueno, tanto neste artigo quanto em sua tese, parece ter uma relação muito conturbada com Torquato Neto, pois embora afirme que a obra de Torquato tenha tido um grande impacto nele, frequentemente o compara de forma negativa a outros autores que, segundo ele, haviam articulado a relação entre poesia e política de forma de que considera mais madura ou complexa. Neste artigo a comparação é com Maiakovski, em sua tese com Brecht.

O artigo de André Bueno (1984), portanto, ilustra de forma quase exemplar uma percepção de Torquato Neto enquanto um mito principal de uma cultura marginal de resistência e a forma como seu suicídio faz parte deste imaginário. A conexão de Torquato Neto com os poetas concretos, seu envolvimento com cinema marginal e suas experimentações com palavra e imagem não são o que mais se destaca. Importa seu envolvimento com o tropicalismo, o fracasso deste como projeto político e estético de grande alcance e sua posterior morte. Três eventos amarrados por uma narrativa que estabelece causas e efeitos muito diretos.

Para Bueno, se a obra de Torquato impactou tantos e continuou circulando após a sua morte é porque aborda temas doloridos da vida social e cultural brasileira durante os anos 1970 que durante aquele período de abertura continuavam sendo relevantes e sem resposta. De certa forma, a narrativa subjacente ao artigo de Bueno é a do vazio cultural. Ele trabalha com a percepção de que durante os anos 1960 houve movimentações artísticas e culturais realmente relevantes, que conseguiam unir política e arte de forma coerente, que foram sufocadas pela repressão e que, a partir dali, tudo o que se produziu faz parte de uma cultura menor (ou adolescente e infantilizada, como ele coloca), pouco crítica e sem propósito. Torquato e sua morte se localizariam, assim, como parte deste cenário de fim das esperanças dos anos 1960. Se para alguns, afirma Bueno, a solução foi abrir mão de qualquer tipo de ação artística que pudesse ter impacto sobre a vida política e social do Brasil, o que os levou a participarem de forma acrítica da indústria cultural, para Torquato a solução foi o suicídio.

Esta questão da indústria cultural, tal como aparece no ensaio de André Bueno, diz respeito à tensão entre o papel do artista em meio a uma indústria cultural que crescia no país. Tal questão foi alvo de muito debates ao longo da década de 1970, principalmente no que diz respeito à Música Popular Brasileira (MPB). Ao longo desta década, a MPB se consolidou enquanto produto na indústria fonográfica ao mesmo tempo em que se tornou uma espécie de trilha sonora da abertura. Como colocou Luísa Lamarão (2012), a MPB na década de 1970 é caracterizada por um hibridismo, na medida em que teve sua identidade artística consolidada justamente em sua relação com um mercado em expansão.

Neste contexto, surge a polêmica em torno das patrulhas ideológicas. Este termo, cunhado pelo diretor Cacá Diegues em uma entrevista ao Estado de São Paulo em 1978, logo se espalhou e mereceu na época artigos em diversos dos principais jornais e revistas do eixo Rio-São Paulo. Como colocou Lamarão (2012, p. 155):

Durante o processo de redemocratização, aumentaram as cobranças aos artistas da MPB. Quem não seguia a 'cartilha da resistência' era culpado pela permanência do regime militar. Era "socialmente cobrado" das classes médias ser contra a ditadura militar. A patrulha ideológica serviu para punir aqueles que não verbalizavam sua resistência – os inconvenientes da memória, que relembavam à própria sociedade que ela fez parte do regime. Muitos críticos incorporaram esse espírito.

E foi justamente nesse momento que ascendeu a nova geração de jornalistas. A MPB abraçava novos estilos musicais, ao mesmo tempo em que era um dos elos fundamentais dessa cadeia de pichações e patrulhas.

Esta nova geração de jornalistas à qual a autora se refere era composta por nomes como Tárík de Souza, Ana Maria Bahiana, Nelson Motta e Ezequiel Neves e foi responsável pela introdução de novos debates no campo da crítica musical, como

a discussão em torno do gênero rock e sua expansão no Brasil. De acordo com Lamarão, diversos destes críticos procuravam definir suas práticas como uma evolução em relação aos antigos modelos da crítica musical, que frequentemente possuíam um fundo nacionalista. No entanto, apesar de procurarem romper com um jornalismo musical de fundo nacionalista, estes críticos muitas vezes acabavam por reproduzir preconceitos de outro tipo.

Dentre os artigos destes jornalistas que Lamarão analisou, a autora notou que denunciar o caráter comercial era uma forma de se desmerecer qualquer artista que não se enquadrasse no perfil que defendiam. Como colocou a autora:

O rock é bom quando não é 'industrializado'; a MPB tem qualidade quando não se deixa levar pelas 'facilidades do mercado'; mas qualquer segmento musical que venda muito por ter um discurso abertamente voltado para o lucro, será massacrado. Alargando o sentido da linha evolutiva de Caetano, que posteriormente incorporou, no Tropicalismo as discussões sobre a música como mercadoria, muitos desses profissionais insistiam na lógica adorniana de que, quando lançado no mercado, o produto cultural perdia sua qualidade. (LAMARÃO, 2012, p. 177)

No caso específico do crítico Tárík de Souza, ele chegou a acusar o Tropicalismo, após um período de ascensão marcado pelo apuro poético, de ter anistiado o mau gosto no país. Souza possui uma trajetória particularmente interessante, pois foi um ator fundamental na criação de uma crítica musical profissionalizada no país. Como colocou a autora:

Tárík de Souza foi, provavelmente, o primeiro crítico musical profissional do Brasil, quando se tornou repórter, em 1968, da recém-fundada *Veja*. No ano seguinte, já comandava a coluna "Discos", com pequenas resenhas de discos lançados. Em 1974, tornou-se colunista e crítico do *Jornal do Brasil*, quando inicialmente dividia a coluna "Música popular" com José Ramos Tinhorão. Enquanto Tinhorão escrevia com um enfoque voltado para a defesa ardorosa

da cultura popular, Tárík já apresentava uma abordagem mais universalista, estabelecendo conexões com as novas tendências musicais da década de 1970. (LAMARÃO, 2021, p. 162)

Em relação à discussão proposta aqui, a produção de Tárík de Souza é de particular interesse não apenas porque foi um dos primeiros jornalistas a resenhar a segunda edição de *Os últimos Dias de Paupéria*, mas porque, de certa forma, possuía uma leitura sobre Torquato Neto e sua obra que possui muitos pontos de semelhança com as análises de André Bueno. Tal leitura está presente, por exemplo, em um artigo para o *Jornal do Brasil* de 1982, no qual Souza afirma que Torquato fora derrotado pelo pessimismo. Tárík de Souza reafirma ainda esta leitura da obra de Torquato como marcada pelo pessimismo ao realizar uma análise das letras de músicas de Torquato em artigo que escreveu para o encarte do LP *Um Poeta Desfolha a Bandeira e a Manhã Tropical se Inicia* (1985).

Em seu artigo, intitulado *O Vôo de Fogo do Poeta Terminal*, Tárík de Souza faz uma breve biografia de Torquato Neto, narrando sua infância em Teresina, o período em que morou em Salvador, sua mudança para o Rio de Janeiro, breve passagem pela universidade e as diversas atuações como jornalista. Em destaque no artigo de Souza, estão as contribuições de Torquato Neto para a música brasileira, as quais ele divide em blocos cronológicos e estéticos. No entanto, afirma Souza, embora as letras de Torquato possam ser organizadas nestes blocos que ele propõe, “no íntimo, ao longo de toda a obra, Torquato transparece tristeza e pessimismo em sua caligrafia afetiva. [...] Existe um componente de fatalismo nas vigorosas imagens deste poeta terminal” (SOUZA, 1985. n/p)

Para Souza, a imagem do poeta terminal com a qual ele trabalha relaciona-se com aquilo que ele chama de a “metáfora do jovem poeta abatido em pleno voo, mito de nosso romantismo povoado de exemplos anteriores (Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo, Cruz e Souza)” (SOUZA, 1985. n/p)

Esta questão do mito do poeta romântico para se referir a forma como Torquato Neto é percebido pelo público e que aparece de forma tão incisiva nos textos de André Bueno e Tárík de Souza não é exatamente uma novidade da década de 1980, mas acredito que analisar a forma específica como ele se configura neste momento é interessante para compreender estas releituras da década de 1980.

Algo interessante de se perceber é que a mitificação de Torquato Neto é com mais frequência denunciada e diagnosticada do que propriamente analisada. Na maior parte dos textos que encontrei, a existência de uma mitologia ao redor da figura de Torquato Neto é um pressuposto não questionado. Neste sentido, gostaria de propor que embora os textos de André Bueno e de Tárík de Souza declarem a necessidade de se afastar deste mito do poeta romântico, eles são exemplos de uma outra espécie de mitificação com a qual Torquato Neto fica identificado neste momento da abertura.

Antes de tudo, no entanto, é preciso definir o que se entende por mito. Para isso, é interessante o livro *Mitologias* (2011) de Roland Barthes escrito na década de 1950. Neste livro, Barthes parte da semiologia desenvolvida pelo linguista Ferdinand de Saussure para compreender de que forma o mito funciona na sociedade ocidental contemporânea.

Para Barthes, o mito é sempre uma fala, um sistema de comunicação, uma mensagem. Ou seja, o mito não é definido pelo objeto de sua mensagem, mas sim pela forma através da qual profere sua mensagem. Portanto, para Barthes, os limites do mito são formais e não de substância, uma vez que tudo pode vir a ser objeto de mito. O autor deixa claro, no entanto, que há objetos que se prestam a mitificação com maior facilidade do que outros.

Mas o que há de mais interessante, dentro do contexto desta investigação, é a forma como o autor constrói o mito como um sistema semiológico. Barthes define semiologia como “uma ciência das formas, visto que estuda as significações independentemente do seu conteúdo.” (BARTHES, 2011. p. 133).

O sistema básico da semiologia, tal como Barthes (2011. p. 135) o coloca, postula a relação entre dois termos, o significante e o significado, cuja relação forma o signo:

É preciso não esquecer que, contrariamente ao que sucede na linguagem comum, que diz simplesmente que o significante exprime o significado, devem-se considerar em todo o sistema semiológico não apenas dois, mas três termos diferentes; pois o que se apreende não é absolutamente um termo, um após o outro, mas a correlação que os une: temos portanto o significante, o significado e o signo, que é o total associativo dos dois primeiros termos.

O exemplo que Barthes coloca para explicar este sistema é bastante didático. Ele pede que o leitor pense em um buquê de rosas vermelhas, ofertado para significar a paixão daquele que presenteia. As rosas são o significante e a paixão o significado. Mas em sua existência, estes elementos só existem no signo, que são estas rosas “passionalizadas”. Barthes coloca, no entanto, que embora no plano da experiência

não seja possível desvincular as rosas da mensagem que transmitem, no plano da análise os três termos não podem ser confundidos: “não posso confundir as rosas como significante e as rosas como signo: o significante é vazio, o signo pleno, é um sentido.” (BARTHES, 2011. p. 135).

No mito, escreveu Barthes, este padrão tridimensional se repete, mas o mito é um sistema específico na medida em que se constrói a partir de uma cadeia semiológica que já existia anteriormente, é um sistema semiológico de segunda ordem. Assim, no mito, aquilo que é o signo no primeiro sistema, se transforma no primeiro elemento da segunda cadeia, ou seja, o significante.

Assim, Barthes afirma que no mito existem dois sistemas semiológicos, um linguístico, que ele chama de linguagem-objeto (da qual o mito se apropria), e o mito em si, denominado pelo autor como metalinguagem, pois é uma segunda linguagem que fala sobre a primeira.

Para evitar confusão, Barthes (2011. p. 136-137) coloca uma nova nomenclatura para os termos de ambos os sistemas:

Sabemos agora que o significante pode ser encarado, no mito, sob dois pontos de vista: como termo final do sistema linguístico, ou como termo inicial do sistema mítico: precisamos portanto de dois nomes: no plano da língua, isto é, como termo final do primeiro sistema, chamarei ao significante: sentido [...]; no plano do mito, chamar-lhe-ei: forma. Quanto ao significado, não há ambigüidade possível: continuaremos a chamar-lhe conceito. O terceiro termo é a correlação dos dois primeiros: no sistema da língua, é o signo, mas não se pode retomar essa palavra sem ambigüidade, visto que no mito (e isto constitui a sua particularidade principal), o significante é formado pelos signos da língua. Chamarei ao terceiro termo do mito, significação: e a palavra é tanto mais apropriada aqui, porque o mito tem efetivamente uma dupla função: designa e notifica, faz compreender e impõe.

Isto posto, antes de adentrar nas explicações de Barthes acerca de como estes termos de ambos os sistemas se relacionam, gostaria de propor uma primeira forma como este esquema pode ser aplicado ao caso de Torquato Neto. Que um esquema rígido tal como este proposto por Barthes não se encaixe perfeitamente em meu caso de estudo não é algo surpreendente, mas guardada as devidas ressalvas acerca da forma como a complexidade de um fenômeno sociocultural não é redutível a um único viés de análise, acredito que ainda assim seja interessante enquanto experimento.

No plano linguístico, a palavra Torquato Neto funciona como um significante cujo significado é o autor Torquato Neto. O signo Torquato Neto, portanto, é o total associativo de ambos, é o sentido no esquema duplo. No plano do mito, Torquato Neto transforma-se em forma e seu significado (ou conceito), como veremos a seguir, vai muito além meramente de uma fantasia ou imaginário acerca do poeta romântico suicida que recusa o mundo.

Retornando a Barthes (2011. p. 139), o autor coloca que a relação entre o sentido e a forma no significante do mito é uma relação de roubo. A forma precisa do sentido para funcionar dentro do sistema mitológico, mas o faz de forma a empobrecer o sentido. O sentido, coloca o autor, possui uma riqueza, uma realidade sensorial e racionalidade o suficiente para possuir valor próprio. E bastaria por si só se o mito não dele se apropriasse:

O sentido já está completo, postula um saber, um passado, uma memória, uma ordem comparativa de fatos, de idéias, de decisões. Tornando-se forma, o sentido afasta a sua contingência; esvazia-se, empobrece-se, a história evapora-se, permanece apenas a letra. [...] O sentido continha todo um sistema de valores: uma história, uma geografia, uma moral, uma zoologia,

uma literatura. A forma afastou toda esta riqueza: sua pobreza presente requer uma significação que a preencha.

Mas o importante de ser compreendido nesta relação entre o sentido e a forma é que a forma não mata ou suprime o sentido, apenas o empobrece, ao mesmo tempo em que o conserva a sua disposição. O sentido é para forma como uma reserva de história e de riqueza, que a forma pode mostrar ou esconder de acordo com o que for necessário para a manutenção da mitologia, pois “É este interessante jogo de esconde-esconde entre o sentido e a forma que define o mito.” (BARTHES, 2011. p. 140)

No caso de Torquato Neto, o artigo de André Bueno é um exemplo perfeito deste de jogo de esconde-esconde. Bueno utiliza, na medida em que for necessário para sustentar seus argumentos, trechos da obra e da biografia de Torquato Neto cuidadosamente selecionados para que mantenham a coerência de seu argumento. E mesmo assim, são poucas as citações e referências aos escritos de Torquato.

Fica bem claro ao ler-se o artigo que o ponto principal deste não é o autor Torquato Neto e sua obra, mas sim a análise de Bueno acerca da cultura produzida no Brasil a partir da década de 1970. Não à toa, o argumento central de Bueno acerca do suicídio de Torquato Neto é construído no que ele identifica como o fracasso do tropicalismo em se estabelecer como proposta estética e política e a subsequente deterioração das artes brasileiras a partir dali.

Torquato Neto é um centro, um provedor de sentido que Bueno pode mobilizar para construir suas análises, mas cuja história, obra e trajetória em última instância não importam tanto.

De forma diferente – e talvez um pouco mais sutil – Tárík de Souza se apropria da trajetória e da história de Torquato Neto para construir uma imagem específica do autor no artigo que escreveu para o encarte do álbum. Souza cita alguns eventos da biografia deste (como o fato de que nasceu às 16 horas e 48 minutos do dia 10 de novembro e de que era mau aluno em matemática) como curiosidades que não afetam de fato as conclusões que Souza chega acerca de Torquato Neto. Dessa forma, quando vai caracterizar Torquato, Souza descreve-o como “uma figura enigmática” (SOUZA, 1984. n/p).

Caracterizar Torquato Neto como enigmático é artifício perfeito para que se desconsidere os detalhes de sua produção e de sua obra e até mesmo da breve biografia que Souza construiu, liberando o autor para traçar análises generalistas, como quando ele afirma que toda a obra de Torquato foi marcada pelo pessimismo e pela tristeza, com um componente de fatalismo.

Também é sintomático que ao escrever sobre o suicídio de Torquato, Souza cite apenas uma linha do bilhete que este deixou, a que contém a frase “Pra mim chega.”, uma frase que é, inclusive, frequentemente utilizada em trabalhos e análises sobre o autor. O problema com este recorte é que ele deixa de fora a maior e mais pessoal parte do bilhete de Torquato Neto, na qual ele escreveu sobre sentir-se incapaz de acompanhar a evolução de sua esposa. Não estou com isto dizendo que não se possa ler no bilhete que Torquato Neto deixou ao se matar algo de recusa do mundo e frustração com os fracassos de seus empreendimentos, mas estes elementos estão lado a lado com uma narrativa sobre se sentir um fardo na vida de

sua esposa. O que acontece é que sentir-se um fardo para as pessoas que ele amava é algo que não encaixa tão bem uma narrativa mitológica e, portanto, é frequentemente deixado de lado.

De volta à Barthes (2011. p. 140-141), o autor coloca que o conceito absorve a história contida na forma, pois este é ao mesmo tempo histórico e intencional.

O conceito restabelece uma cadeia de causas e efeitos, de motivações e intenções. Ao contrário da forma, o conceito não é absolutamente abstrato, mas está repleto de uma situação. Através do conceito, toda uma história é implantada no mito [...] Para dizer a verdade, o que se investe no conceito é menos o real do que um certo conhecimento do real; passando do sentido à forma, a imagem perde parte do seu saber: torna-se disponível para o saber do conceito. De fato, o saber contido no conceito mítico é um saber confuso, constituído por associações moles, ilimitadas. É preciso insistir sobre este caráter aberto do conceito, não é absolutamente uma essência abstrata, purificada, mas sim uma condensação informal, instável, nebulosa, cuja unidade e coerência provêm sobretudo da sua função. Neste sentido, pode-se dizer que a característica fundamental do conceito mítico é a de ser apropriado.

Esta cadeia de causas e efeitos através da qual a história é implantada no mito já foi anteriormente identificada no artigo de André Bueno. Em seu artigo, Bueno foca no envolvimento de Torquato com o tropicalismo, no fracasso deste como projeto de grande alcance e a posterior morte de Torquato Neto, traçando uma narrativa que estabelece causas e efeitos muito diretos. Assim como Barthes colocou, o que é feito em se estabelecer uma relação de causa e efeito entre estes três eventos, é a criação de um conhecimento específico sobre o real, que é criado para cumprir uma função.

E a função do “mito torquateano”, no caso do artigo de André Bueno, é apontar para a decadência da cultura brasileira após a década de 1960. Uma cultura que como

Bueno coloca, é permeada de romantismo e melodrama ao mesmo tempo em que se tornou completamente mercadológica e vendida.

Torquato Neto é utilizado com esta mesma função em artigo que Tárík de Souza escreveu para o *Jornal do Brasil* em 1982, no qual este reforça a ideia de que Torquato foi derrotado pelo pessimismo, mas que mesmo assim “criou uma obra que soa mais alta que o berro de desespero de uma geração desmobilizada” (SOUZA, 1982. p. 1). Torquato funciona, portanto, como um contraponto que confirma a percepção de que a poesia e a literatura pós-68 é inferior, acrítica e desmobilizada. Os autores que utilizam desta forma específica do mito de Torquato Neto podem caracterizar a forma como este morreu como conformista, derrotista, etc. mas sempre parecem dizer que melhor morrer do que se tornar o que outros se tornaram. Não à toa, Bueno conclui que se estivesse vivo Torquato não mais cumpriria um papel de crítico da cultura, mas sim emplacando discos nas paradas de sucesso. Nesta mitologia, Torquato Neto não mais é um precursor da poesia marginal, mas sim seu oposto.

Por fim, o último termo do sistema mitológico, a significação, é caracterizada por Roland Barthes como o mito em si. No sistema da linguagem-objeto, o signo é a associação dos dois primeiros termos que se apresenta de maneira plena, que pode ser de fato consumido. No caso do mito, a associação entre os dois termos anteriores, a forma e a significação, se dá através de uma relação de deformação: “O conceito, estritamente, deforma, mas não elimina o sentido: existe um termo que significa exatamente esta contradição: aliena-o” (BARTHES, 2011. p. 144).

Esta alienação funciona de forma que nunca exista contradição ou conflito entre o sentido e a forma. O mito, escreve o autor, é um valor que não tem a verdade como sanção, basta que a forma possa se apropriar do sentido para que este sirva como justificativa (ou alibi) para o conceito. Isto porque é uma forma linguística definida pela sua intenção e não por sua literalidade. Como coloca Barthes (2011. p. 145):

O mito possui um caráter imperativo, interpelatório: tendo surgido de um conceito histórico, vindo diretamente da contingência [...] é a mim que ele se dirige: está voltado para mim, impõe-me a sua força intencional; obriga-me a acolher a sua ambiguidade expansiva.

Anteriormente, Barthes havia afirmado que o conceito do mito atinge uma coerência não pelas correntes de causas e efeitos que estabelece, mas sim através da função que elas cumprem. No que diz respeito à significação, ou seja, ao mito em si, o autor coloca que ao contrário do que ocorre com o signo na língua, a significação nunca é completamente arbitrária, é sempre motivada. “A motivação é necessária à própria duplicidade do mito; o mito joga com a analogia do sentido e da forma: não existe mito sem forma motivada.” (BARTHES, 2011. p. 148)

E isto só é possível devido ao funcionamento próprio do mito que, conforme Barthes (2011. p. 151) transforma história em natureza:

Atingimos assim o próprio princípio do mito: transformar história em natureza. Compreende-se agora por que, aos olhos do consumidor de mitos, a intenção, o apelo dirigido ao homem pelo conceito, pode permanecer manifesto sem no entanto parecer interessado: a causa que faz com que a fala mítica seja proferida é perfeitamente explícita, mas é imediatamente petrificada como algo natural; não lida como motivo, mas como razão.

O mito transforma sentido em forma, é um roubo da linguagem, mas o faz não para transformar o signo em exemplos ou símbolos, mas para naturalizar. E é

justamente neste movimento que Torquato Neto pode transformar-se, ao mesmo tempo, em justificativa e comprovação do argumento do autor.

A mitologia torquateana se apropria da biografia e da produção de Torquato Neto para criar uma narrativa de recusa ao mundo, mas o que está sendo naturalizado aqui não é simplesmente esta leitura sobre a morte de Torquato, mas precisamente um determinado conhecimento sobre este mundo que estaria sendo recusado em seu gesto suicida.

E o interessante deste movimento é que aquele que escreve sobre Torquato Neto a partir desta perspectiva mitológica pode utilizar-se da morte de Torquato Neto para justificar e naturalizar qualquer que seja a sua leitura deste mundo recusado. Nos dois casos que estou utilizando como exemplo, o mundo recusado é o campo das artes e da literatura brasileira a partir da década de 1970: Matou-se por recusar os caminhos que a arte brasileira estava seguindo. E sua morte comprova que arte brasileira pós 1968 estava em decadência. Como coloca Barthes (2011. p. 163-164):

Passando da história à natureza, o mito faz uma economia: abole a complexidade dos atos humanos, confere-lhes a simplicidade das essências, suprime toda e qualquer dialética, qualquer elevação para lá do visível imediato, organiza um mundo sem contradições, porque sem profundidade, um mundo plano que se ostenta em sua evidência, cria uma clareza feliz: as coisas parecem significar sozinhas, por elas próprias.

Antes de finalizar o diálogo com Barthes (2011. p. 141), gostaria de retomar a discussão que o autor faz sobre o significado e o significante, quando afirma que um significado pode ter diversos significantes. No caso da língua isto é bastante óbvio, pois palavras diferentes podem significar a mesma coisa, mas isto também acontece dentro do sistema mitológico:

Na forma e no conceito, pobreza e riqueza estão em proporções inversas: à pobreza qualitativa da forma depositária de um sentido rarefeito corresponde uma riqueza do conceito, aberto a toda a História; e à abundância quantitativa das formas, corresponde um pequeno número de conceitos. Esta repetição do conceito através de formas diferentes é preciosa para o mitólogo, permite-lhe decifrar o mito: é a insistência num comportamento que revela a sua intenção.

Este é o caso da mitologia torquateana analisada, pois este movimento de naturalização de um conhecimento específico sobre o mundo se repete em um outro autor que morreu apenas um ano após Torquato Neto: Mário Jorge.

Mário Jorge era um poeta e artista sergipano que em 1968 foi preso por supostamente estar envolvido em atividades subversivas e passou quatro anos na prisão. Em 1972, saiu da prisão e menos de um ano depois morreu em um acidente de carro aos 27 anos de idade. Durante seu período de vida, publicou apenas um pequeno livro artesanal um pouco antes de sua prisão. Sua obra póstuma foi reunida pelo amigo Vinícius Dantas e publicada em 1983 com o título *Cuidado Silêncios Soltos* (1993).

Nesta edição, Vinícius Dantas escreveu um longo prefácio no qual analisa e situa a obra de Mário Jorge, contando um pouco dos processos de escrita do autor e de suas dificuldades em publicar esta obra que ele caracterizou como fragmentária e descreveu como uma obra que “desafia a própria concepção corrente de livro, ao mesmo tempo que, como tal, parecia editorialmente inviável.” (DANTAS, 1993. p. 7)

Mas o mais interessante aqui é como Dantas (1993. p. 8) justifica este diagnóstico de que a obra era editorialmente inviável. Segundo ele:

A singularidade da obra de Mário se chocava também contra a maré crescente (talvez agora vazante) da “literatura do sufoco”, rótulo-pêsame que

diz praticamente tudo. Mário não apresenta os atrativos comerciais que o universo político e cultural dos anos imediatamente posteriores ao AI-5 veio a adquirir – sob fórmulas diversas de best-seller. Mário tangenciou a barra pesada, escrevendo textos em que a barra pesada deixa de ser tema, deixa de ser abordada explicitamente: seu texto propõe uma face trágica do real, que é afastamento do mundo, no momento em que o mundo já o possuía. Sem escapes, escreve-se, mas sem se render às facilidades da literatura culinária, às novas mercadorias de vida alternativa e às transgressões de supermercado.

Para Dantas, era esta característica de Mário Jorge de propor uma face trágica do real, de afastamento do mundo, que colocava a obra de Jorge em oposição a literatura que se produziu após o AI-5 e, por isso, sua inviabilidade comercial. Aqui, o significativo Mário Jorge roubado pelo conceito é diferente. Jorge não se matou e, assim, sua morte não pode ser lida como uma recusa do mundo, mas o conceito que se apropria da forma Mário Jorge é o mesmo. Ele constrói relações de causa e efeito que parecem perfeitamente coerentes para naturalizar uma concepção da literatura da década de 1970 que é oferecida ao leitor não como sistema semiológico, mas como factual. De novo, o sistema se fecha: Jorge não foi publicado porque o panorama literário da década de 1970 era inferior, de uma “literatura culinária”. E o fato de que Jorge não foi publicado prova que esta literatura produzida na década de 1970 era inferior.

Não por acaso, um dos poucos autores com os quais Dantas compara Mário Jorge é Torquato Neto:

Por isso tudo, chegando com dez anos de atraso, a obra de Mário parece, a meu ver, estar em todas sem estar em nenhuma. É um caso similar ao dos poetas e romancistas de sua geração que apareceram em meio a uma geração de músicos, cineastas e artistas plásticos, Assim como Torquato Neto, José Agrippino de Paula ou Waly Salomão passavam de um veículo ao outro, da

canção para o teatro, da prosa para o cinema, Mário também oscilou sistematicamente, com o desperdício de quem, entre outras coisas, escrevia cem poemas por semana, perdendo-os todos na semana seguinte. Essa geração 'literária' dos arredores da Tropicália é que forjou um comportamento textual que depois serviu de matriz para a posterior e desfibrada poesia marginal. (DANTAS, 1993. p. 8)

A comparação e vinculação de ambos os autores são bastante explícitas, Jorge e Torquato Neto seriam ambos parte desta geração que se formou ao redor da tropicália e que serviu de fonte para uma poesia inferior e desfibrada.

Conclusão

O que se observou ao longo da década de 1980 foi a construção de uma mitologia torquateana que criou uma narrativa de recusa ao mundo ao redor deste autor cuja maior comprovação seria a sua morte por suicídio. Neste processo, os autores que se utilizam desta mitologia o fazem para criticar o estado da cultura no país após o ano de 1968, atribuindo a morte de Torquato a esta situação. Assim, a mitologia torquateana criada durante a década de 1980, no geral, não tem como propósito situar o autor ou traçar análises sobre seus escritos, mas sim criticar o campo das artes e da literatura brasileira a partir da década de 1970. Nesse sentido, sua morte ter ocorrido antes da expansão do mercado da Música Popular Brasileira (MPB), na segunda metade da década de 1970, é um fator que impulsiona esta mitologia. Pois ao mesmo tempo em que Torquato pode ser associado à MPB pelo seu lado mais positivo, como um gênero compreendido como de esquerda e resistente ao regime, ele não participou de sua consolidação ou capitulação junto à indústria fonográfica e, sob este aspecto, não teve sua trajetória "manchada".

No que tange outros poetas e escritores envolvidos com a Cultura Marginal durante os anos 1970, as leituras sobre eles são um tanto mais cáusticas. O envolvimento de tais escritores com a indústria musical brasileira e o fato de que muitos destes passaram a publicar livros através de grandes editoras foi motivo de muitas ironias e deboches no jornalismo da época. Diversos críticos passaram a tratar a Poesia Marginal dos anos 1970 como parte de uma atitude juvenil que então chegava ao fim na medida em que estes poetas atingiam os 30 anos de idade. Um exemplo, é a matéria publicada em novembro de 1983 pelo jornalista e escritor Joaquim Ferreira Santos (1983. p. 6) sobre o poeta Chacal:

O poeta Chacal já não usa os cabelos compridos dos anos 70, quando viajou por Castelos na Irlanda ou passou dias e dias nas “dunas do barato”, “transando todas”. Alguns de seus amigos de geração enlouqueceram, outros se suicidaram e muitos prosseguiram uma vida absolutamente normal. Como o “profeta Sandro”, hoje dirigindo especiais na TV, mas que em 72 saiu tarde da praia de Ipanema e, depois de parar um táxi, ordenou ao motorista: “Toca para Arembepe” (uma praia de hippies na Bahia). [...] Aos 32 anos, morando num apartamento alugado na Gávea, Chacal acha que os tempos são melhores: a *Brasiliense* já lhe pediu novo livro, escreve crônicas para dois jornais, prepara peça de teatro e, principalmente, atende aos pedidos de letras para canções, como as que fez para Lulu Santos e conjunto Blitz. “A minha experiência de rock e poesia vai me valer agora”, comenta. “Os meios de comunicação estão precisando de produtos para o mercado jovem e é o que eu sei fazer. Vou viver de poesia”, diz ele rindo, enquanto ao fundo ouve-se um rock do conjunto Police.

Como se pode observar, a Cultura Marginal passou a ser associada a um certo modismo *hippie* e contracultural sem que se levasse em conta a especificidade destas manifestações artísticas no país. Isto porque contracultura é um termo utilizado no período para se referir a experiências cujas matrizes encontravam-se em países cuja situação política, econômica e social diferiam radicalmente da sociedade brasileira.

Segundo Frederico Coelho (2017, p. 351-352), em países como Estados Unidos, França e Inglaterra, a contracultura é a expressão da crise da ideia moderna de um sujeito de razão, que se define por uma interioridade crítica, individualismo e por fazer parte de uma cultura cujo centro seria estável. Como colocou o autor:

Em geral, cultura tornou-se uma ideia vinculada à definição ocidental que, ao longo do século XX, naturalizou a relação entre práticas econômicas e práticas estéticas, existenciais e intelectuais. Ser parte dessa ideia corrente de cultura, é, no limite, ser parte de uma civilização material exitosa em seu progresso racional, modernizador e acumulador. A cultura como força civilizatória torna-se, durante o pós-segunda guerra, a centralização dos eixos de poder discursivo em suas matrizes eurocêntricas e, no limite, coloniais. São processos que permitiram, durante bom tempo, a separação clara entre trabalho, arte e vida. Nessa perspectiva, a expansão da economia de mercado em sua versão massificada e integrada por políticas transcontinentais fizeram da vida um apêndice e um esteio dos seus valores intelectuais e materiais.

A contracultura nestes países emerge quando se percebe as armadilhas do conceito eurocêntrico de cultura. Para muitos dos jovens que se ligaram de uma forma ou outra a práticas contraculturais, o questionamento da rígida separação entre uma arte improdutiva e a vida produtiva do homem em sociedade desaguou em um processo no qual a política, a estética e a vida cotidiana deixam de ser avaliados através uma lógica racionalista e se inserem em uma experimentação do desejo em coletividade.

Neste sentido, o movimento hippie, o maio de 1968 na França, o rock, a psicodelia, o uso de drogas, a busca por formas de vida alternativas e diversos movimentos relativos à ampliação de direitos de minorias podem todos se encaixarem sob o rótulo de movimentos contraculturais. No caso brasileiro, embora seja possível

traçar paralelos entre as práticas dos países desenvolvidos e eventos específicos ocorridos no país, as manifestações contra uma cultura oficial possuíam uma dinâmica diferente. Como coloca Coelho (2017, p. 353):

Trata-se de um país que, ao longo do século XX, viveu um paradoxo histórico: ao mesmo tempo em que sua elite política buscou implementar a ferro e fogo a ideia de uma modernidade autoritária, escravocrata e elitista em consonância com o projeto ocidental civilizatório, seus pensadores e artistas viveram a obrigação de superar estruturas arcaicas como condição fundamental para fazer parte desse mesmo ocidente enquanto centro organizador de tal projeto.

Segundo o autor, a questão do subdesenvolvimento, a profunda desigualdade presente no país e a ausência de democracia a partir de 1964 faziam que o Brasil não fosse um território propício para o desenvolvimento de uma sociedade capitalista afluyente em sua máxima potencialidade. “Assim, a dialética transgressora contra uma ideia oficial de cultura (e, portanto, de civilização) deve ser repensada.” (COELHO, 2017. p. 353).

Assim, Coelho defende que a contracultura brasileira deve ser pensada como um fenômeno histórico que se situa nas contradições entre a inserção em uma cultura de massas e a experiência da repressão e da violência perpetuada pelos órgãos do Estado ditatorial. Como coloca Coelho (2017, p. 354):

Na contracultura internacional, a liberdade existencial era uma matriz utópica decisiva na superação das práticas da cultura hegemônica. No Brasil do início dos anos 1970, a relação entre tal matriz e a contracultura local era praticamente inviabilizada pelo medo. Artistas e pensadores da contracultura brasileira teorizaram o medo, viveram o medo, escreveram sobre o medo. Medo da prisão. Medo da tortura. Medo da loucura. Medo do exílio. Medo da morte. Tal sentimento era decorrente da permanente vigilância sobre aqueles que eram passíveis do controle de suas ideias e corpos por parte do governo civil-militar. Na definição oficial de cultura brasileira de então, existia um

consenso totalitário cuja mola propulsora de seu princípio organizador da vida pública e privada era incompatível com a experimentação estética e a liberdade existencial.

No Brasil, os artistas que praticavam leituras desviantes sobre a realidade brasileira e se colocavam contra o senso comum da década de 1970 tornaram-se frequentemente vítimas de diversas formas de repressão, como atestam as prisões e internações em hospitais psiquiátricos de artistas como Waly Salomão, Rogério Duarte e Torquato Neto. Portanto, a emergência de uma Cultura Marginal no país entre o final da década de 1960 e início da década de 1970 deve ser entendida como uma forma de contracultura especificamente brasileira, que trazia para sua produção artística esta experiência do medo e da violência.

No entanto, como se observa nos artigos da década de 1980 analisados acima, este caráter transgressor desta produção é frequentemente ignorado em favor de análises que privilegiam o aspecto mais midiático destas manifestações, como o uso de drogas e as experimentações estéticas individuais. As leituras sobre Torquato Neto que se desenvolvem neste período procuraram validá-lo em um movimento no qual, ao mesmo tempo, tenta-se distanciá-lo da Cultura Marginal - principalmente, da Poesia Marginal – e alçá-lo ao patamar de o verdadeiro marginal, daquele que resistiu até o limite de sua morte.

Referências

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BRITO, Antônio Carlos. Poetas e Poesia Brasileira. *Jornal Opinião*. Rio de Janeiro,

25 de jun. 1976, p. 25.

BUENO, André. Um Poeta não se faz com versos. In: RIOARTE. *Antologia Prêmio Torquato Neto*. Rio de Janeiro: Centro de Cultura Alternativa, 1984. p. 133-151.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2010.

_____. Quantas margens cabem em um poema? Poesia marginal ontem, hoje e além. In: FERRAZ, Eudoro. (Org.). *Poesia Marginal: Palavra e Livro*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2013. p. 11–41.

_____. Infraturas. Romance Notes. *Chapel Hill*, v. 57, n. 3, p. 347-359, 2017.

DANTAS, Vinícius. Apresentando Silêncios Soltos. In: JORGE, Mário. *Cuidado Silêncios Soltos*. São Paulo: Ed. Unicamp, 1993. p. 7-15.

HOLLANDA, Heloísa. *26 Poetas Hoje*. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2007.

LAMARÃO, Luísa. *A Crista é a parte mais superficial da onda: Mediações culturais na MPB (1968-1982)*. Tese (Doutorado em História), Niterói: Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

MONTEIRO, André. A sensibilidade poética dos anos 70: lições extemporâneas. In: FARIA, Alexandre (org.). *Anos 70: Poesia & Vida*. Belo Horizonte: UFJF, 2007. p. 25–42.

NETO, Torquato. *Os Últimos Dias de Paupéria: do lado de dentro*. São Paulo: Max Limonad, 1982.

SANTOS, Joaquim F. Do universo marginal às edições comerciais. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 21 de nov. 1983, Caderno B. p. 6

SOUZA, Tárík. A volta do anjo torto. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 9 de nov. 1985, Caderno B. p. 1

SOUZA, Tárík. O Vôo de Fogo do Poeta Terminal In: NETO, Torquato. Um Poeta *Desfolha a Bandeira e a Manhã Tropical se Inicia*. Rio de Janeiro: Centro de Cultura Alternativa; Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo do Piauí, p. 1985. 1 LP. Encarte.