



3. Armas e Armadilhas da Linguagem: Terrorismo Linguístico e Prescrições Sociais de Torquato Neto na Década de 1970

Fábio Leonardo Castelo Branco Brito^I

Edwar de Alencar Castelo Branco^{II}

O texto aborda as possibilidades de leitura da obra escrita de Torquato Neto, especialmente aquela que remete aos anos 1970, sob a perspectiva das artes e artimanhas das palavras com as quais se relacionava o poeta. Utilizando como fontes essenciais seus poemas e textos jornalísticos, compilados, seja por Wally Salomão, n'Os últimos dias de Paupéria (1973), seja por Paulo Roberto Pires, nos dois volumes da Torquatália, é objetivo deste texto estabelecer uma conexão entre vida e linguagem, levando em consideração tanto a relação conturbada de Torquato com os significados latentes e múltiplos das palavras, quanto as prescrições sociais e dicas existenciais lançadas pelo poeta aos seus contemporâneos.

Palavras-Chave: História. Linguagem. Torquato Neto. Década de 1970.

Este artículo aborda las posibilidades de la lectura de la obra escrita de Torquato Neto, sobre todo lo que se refiere al año 1970, desde la perspectiva de las artes y las artimañas de las palabras con las que relacionadas con el poeta. Utilizando como fuentes esenciales de poemas y artículos de prensa, ya sea compilados por Wally Salomão n'Os últimos días de Paupéria (1973), ya sea por Paulo Roberto Pires, en dos volúmenes de Torquatália, objetivo de este texto el de establecer una conexión entre la vida y el lenguaje, teniendo en cuenta tanto la problemática relación de Torquato con los significados latentes de las palabras y múltiples, como las exigencias sociales y consejos existencial puesto en marcha por el poeta a sus contemporáneos.

Palabras Clave: Historia. Lenguaje. Torquato Neto. Década de 1970.

Você pode sofrer, mas não pode deixar de prestar atenção. Enquanto eu estiver atento, nada me acontecerá. Enquanto batiza a fogueira – tempo de espera? Pode ser – o mundo de sempre gira e o fogo rende. O pior de tudo é esperar apenas. O lado de fora é frio. O



lado de fora é fogo, igual ao lado de dentro. Estar bem vivo no meio das coisas é passar por elas e, de preferência, continuar passando. Isso aí eu li uma vez no Pasquim.^{III}

Prestar atenção. Estar atento às janelas no alto, ao cruzar o asfalto, o mangue. Estar atento ao samba-exaltação. Atenção: tudo é perigoso. Se assim enunciava um poeta, o outro poeta dizia, ao longe, que estar atento é conhecer os limites do lado de fora. “Estar por fora” e “estar por dentro” são enunciações constantes de uma juventude nascente no Brasil, que se conceptualiza pós-moderno na década de 1960,^{IV} e que deixa rastros nas décadas seguintes. O que parece alienação para alguns, se mostra a faceta de uma política particular. As palavras se apresentam como ferramentas usadas se prescrever formatações de vivência e de arte. São através delas que o mundo subjetivo aqui apresentado ganha suas formas e suas leis. Paupéria, a região mais pobre da Pindorama, é um país imaginário, guiado por regras impressas em manuscritos e traduzidas nas releituras acerca das obras que escaparam ao afã destruidor de Torquato Neto nos últimos dias de sua vida. Nas palavras de sua esposa, Ana Maria, começou a destruir, aos poucos, os textos que possuía, e com os quais se relacionava: “Ele tinha, por exemplo, uma enorme coleção de literatura de cordel. Devagarinho, ele passou adiante um por um. Começou a queimar textos, alguma coisa eu ainda consegui salvar, mas um dia ele quebrou a máquina de escrever e disse que nunca mais escreveria”.^V

Torquato Pereira de Araújo Neto nasceu em Teresina, em 1944, no auge do Estado Novo. Sua vida, breve, foi marcada pela produção poética, musical e filmográfica, produções dentre as quais se destacou sua participação no chamado “grupo tropicalista”. Suicidou-se aos 28 anos, deixando o material que escapou ao ímpeto destrutivo que o consumiu, quando, angustiado, viu-se perdido em meio aos imprevisíveis significados da linguagem. O material salvo é compilado por Wally Salomão, e publicado sobre o título de Os últimos dias de Paupéria, em 1973, acompanhado por um disco compacto, contendo as canções “Três da madrugada” e “Todo dia é dia D”, musicadas por Carlos Pinto e cantadas por Gal Costa e Gilberto Gil.^{VI} É no interior dessa obra que reluz o que há de mais genuíno, em termos de Torquato Neto, em sua fase imediatamente anterior ao “término”, onde jorra em dicas existenciais aos seus contemporâneos, através das quais formata as concepções do mundo que gostaria que existisse.

Compreender historicamente as prescrições sociais de Torquato Neto significa aportar no emaranhado de signos artísticos propostos em seus escritos. Não contente em transbordar em



linguagem, o poeta pratica a promiscuidade de tentar, de uma maneira autofágica, decompor-se, utilizando-as. Ao vomitar palavras, simultaneamente, degludia significados, flechava a sociedade – em especial os jovens de seu tempo – com concepções a princípio incompreensíveis, e que, posteriormente, ganhavam uma forma inteligível perante este mesmo grupo. Nessas “travessuras da linguagem”, o poeta se mostrava enquanto sujeito para além da dobra^{VII} que sutura os homens ao real: operava para fora do interior onde reluzem as atitudes sociais convencionais, desloca-se das anatomias mentais imaginárias e linguísticas, rumo a “um universo de fluxos ou linhas de força geradas nas conexões entre órgãos e objetos ou artefatos, entre seres humanos e espaços, entre sujeitos e escolas ou oficinas, entre instituições”.^{VIII}

Em 1969, Torquato Neto volta ao Brasil, depois de uma temporada na Europa. Paulo Roberto Pires, organizador de uma coletânea que compila seus principais escritos, relata sua ida, no final do referido ano, como parte do contexto em que “o que tinha restado do tropicalismo era em grande parte clichês e o exílio imposto a Caetano e Gil”, e onde o poeta passa a enxergar, mesmo naquilo que, à época, poderia se chamar de “contracultura”, uma série de espaços vazios a ser ocupado por aquilo que estava em sua linha de produção imediata. Sua chegada de uma temporada passada em Londres e Paris, no entanto, como afirma esse autor, tornava cada vez mais claro sua diferença em relação a “todo um grupo que acreditava combater com espontaneísmo e um não-declarado antiintelectualismo o que via como vícios das esquerdas e moralismo da direita”.^{IX} Torquato já era outro, mesmo perante as artimanhas propostas pelo grupo do qual chegou a fazer parte. Mostrava-se propenso a ir além das próprias rupturas tropicalistas, a embarcar nos perigos de um surto inovador mais radical do que qualquer radicalismo propostos até então. O lugar indefinido onde se centra o poeta é visto na fala de Pires, quando coloca que:

A idéia de “recriar dificuldades” dá conta dos rumos da obra de Torquato a partir de sua volta ao Brasil, em dezembro de 1969. No vácuo do tropicalismo, não lhe agradava a idéia de aderir à política mais tradicional e esquemática, o que o empurrou para o lado dos desbundados com os quais também não se identificava plenamente. A grande dificuldade era cultivar esta suposta indefinição numa época que exigia posicionamentos bem explícitos. E este não-lugar era mantido à base de um diálogo cada vez mais constante com referências que não tinham trânsito óbvio na poesia de sua geração ou em jornais da época.^X



Esta era a questão central da busca pelo auto-reconhecimento na própria obra, empreitada qual o poeta investe a partir de então. Pensando em se afastar do “mais do mesmo”, inclusive aquilo que se propôs como inovador algum tempo antes, ele preferia se movimentar diante do que, via de regra, desconstruía mesmo os discursos mais anticonvencionais. O que revolucionara os anos 1960, e permanecia, ainda, no front midiático brasileiro do momento, já caducara para o poeta d’Os últimos dias de Paupéria. A poesia, por exemplo, mostrava-se, ainda passível de maiores metamorfoses do que todas aquelas as quais já lhe havia sido imposto. Essa perspectiva ganha corpo quando Torquato Neto se posiciona como um poeta cuja escrita encontra-se para além das estruturas e significados tradicionais. A 14 de setembro de 1971, publica na coluna o texto “Pessoal intransferível”, onde adverte seus contemporâneos das potências pouco exploradas da palavra escrita:

Escute, meu chapa: um poeta não se faz com versos. É o risco, é estar sempre a perigo sem medo, é inventar o perigo e estar sempre recriando dificuldades pelo menos maiores, é destruir a linguagem e explodir com ela. Nada no bolso e nas mãos. Sabendo: perigoso, divino, maravilhoso.

Poetar é simples, como dois e dois são quatro sei que a vida vale a pena etc. Difícil é não correr com os versos debaixo do braço. Difícil é não cortar o cabelo quando a barra pesa. Difícil, para quem não é poeta, é não trair a sua poesia, que, pensando bem, não é nada, se você estar sempre pronto a temer tudo; menos o ridículo de declamar versinhos sorridentes. E sair por aí, ainda por cima sorridente mestre de cerimônia, “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, mesmo que seja o boi. Adeusão.^{XI}

Tendo em vista que não mais existe a palavra primeira, aquela que limita o movimento infinito do discurso, mas que a linguagem é um ente que cresce “sem começo, sem termo e sem promessa”,^{XII} a expressa poética acima enunciada expõe o desejo pelos perigos da experimentação. Para Torquato Neto, a atitude do poeta deveria transpor o ato de juntar palavras, a escrita ordinária, e estabelecer na atitude da escrita a produção de uma arma para revolução de signos. O risco corrido nessa empreitada poderia levar à fragmentação do próprio discurso, à fatalidade de sua destruição e ao protesto pelo seu desaparecimento. No



entanto, não corrê-lo significaria abrir mão de impor à palavra a demonstração forçada de seus limites, a busca por extrapolá-los, por apontar as possibilidades discursivas de se estabelecer um novo estatuto de verdade.

É interessante perceber que os posicionamentos do artista se valem de uma relação profunda entre o homem (ele) e a linguagem com a qual trabalha. Transmite ao interlocutor a impressão de que homem e linguagem tornam-se um ente só, e que, pleno de linguagem, ele se configura a partir dela, e é com ela que se relaciona sua sensação de vida terrena. Dessa forma, a existência do poeta Torquato Neto se configura como uma constituição de linguagens errantes que o conformam, que o formatam enquanto ser e o tornam um sujeito agente e comunicador de suas impressões a respeito do mundo. Esta perspectiva de hibridismo que formata o poeta pode ser vista no fragmento onde este se coloca, ao mesmo tempo, na posição de ser composto por múltiplas linguagens, e como refém destas, dos “imprevisíveis significados” às quais estão sujeitas. É aqui que Torquato Neto aponta os devires de uma subjetividade que não se limita ao próprio papel, mas que se transforma, necessariamente, em uma condição de existência:

Quando eu a recito ou quando eu a escrevo, uma palavra – um mundo poluído – explode comigo e logo os estilhaços desse corpo arrebatado, retalhado em lascas de corte e fogo e morte (como napalm) espalham imprevisíveis significados ao redor de mim: informação. Informação: há palavras que estão nos dicionários 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. Elas estão no mundo e portanto explodem, bombardeadas. Agora não se fala nada e tudo é transparente em cada forma; qualquer palavra é um gesto em sua orla os pássaros de sempre cantam nos hospícios. No princípio era o Verbo e o apocalipse, aqui, apenas uma espécie de caos no interior tenebroso da semântica. Salve-se quem puder.

As palavras inutilizadas são armas mortas e a linguagem de ontem impõe a ordem da linguagem de hoje. A imagem de um cogumelo atômico informa por inteiro seu próprio significado, suas ruínas, as palavras arrebatadas, os becos, as ciladas. Escrevo, leio, rasgo, toco fogo e vou ao cinema. Informação? Cuidado, amigo. Cuidado contigo, comigo. Imprevisíveis significados. Partir pra outra, partindo sempre. Uma palavra: Deus e o Diabo.^{XIII}



Engendrado nas teias do próprio discurso, temendo perder-se nos “imprevisíveis significados” aos quais está submetido, a partir do momento que jorra em linguagem, Torquato Neto se expõe como destruidor e ressignificador de códigos. A postura que adota, ao atentar contra os padrões mais tradicionais da estética dos signos, tem a configuração semelhante à dos “crimes da palavra”, como coloca Durval Muniz de Albuquerque Júnior, ao tratar das formatações discursivas a respeito de Menocchio e Pierre Rivière, réus por crimes na Europa dos séculos XVI e XIX, que receberam leituras historiográficas, respectivamente, pelas mãos de Carlo Gizburg^{XIV} e Michel Foucault.^{XV} Para Albuquerque Júnior, em sua análise a respeito das posturas discursivas dos personagens frente às acusações, “Menocchio, como Rivière, era um criminoso da palavra [...] ele teima em disparar suas palavras-balas, suas flechas enunciativas, que afetam o coração da ortodoxia religiosa e seu aparato institucional”.^{XVI} Torquato Neto, tal qual Menocchio perante as acusações da inquisição, é um descobridor de ciladas presentes nas palavras. O universo linguístico se mostra, para ele, como um campo minado, com palavras potencialmente explosivas e destrutivas. Nesse sentido, têm também o poder de mutação, na qual se retransformam, impondo-se posturas novas às antigas, resultantes de uma nova cópula linguística. Como Pierre Rivière, que degolara a mãe, o irmão e a irmã, Torquato Neto vê no ato de destruição a única forma de reverter as ciladas impostas pela linguagem: “escrevo, leio, rasgo, toco fogo e vou ao cinema”.

A convivência de Torquato com a linguagem não era menos conturbada que as lutas diárias que travava com o cotidiano. A lida com a vida em geral aparecia na fala do poeta como uma maneira de estar continuamente subvertendo estruturas estabelecidas. Extrapolando as barreiras do que o Brasil oferecia era uma forma de estar emergindo, também, das condições de existência vigentes no país. Consistia, portanto, em experimentar uma nova gama de subjetividades, representadas como o lado de fora, lado no qual se enxerga características e realidades não observadas à primeira vista. Em “Baião de sempre”, texto publicado na coluna a 20 de janeiro de 1972, o poeta, aparentando inquietude, aconselhava a ruptura com o cotidiano nacional, seus valores, suas práticas ordinárias, e a tentativa de praticar o mundo sob outros olhares:

Corra. Pense nisso: é do lado de dentro, é do lado de fora. Se informe, pense em ver os filmes que não vão passar aqui, os espetáculos que não vão poder acontecer aqui por causa disso tudo, das dificuldades que a gente conhece; saia um pouco, pense nisso: vá lá, do lado de fora, invista em informação, fure a barreira e se lance no mundo, bote os pés do



lado de fora e sinta o drama, faça das suas, ande por aí, “considere a possibilidade de ir para o Japão num cargueiro do Lóide lavando o porão”, ache um meio, se arranque e fique sabendo das coisas: por aqui, menino, continua tudo confuso, apesar do verão que não me engana. Pense nisso, naquilo. Vá quente. Se mande. Faça das suas.

[...]

E transe. Embarque na barca da transa, é pra lá e pra cá, não pare de transar, dispare, repare: é a velha dança de sempre. Compreenda: análise e transe por cima. Não existe nenhuma “grande dica”, isto é romance histórico com os personagens históricos rondando em torno de situações passadas. Não requeira coisa alguma, veja de novo, faça outra vez, invente a diferença. Não tem mistério: se não tem forma nova não tem nada de novo. E nada anda nada. Quem espera grandes dicas não sabe sequer o que fazer com elas se pintassem, vale de quê? Pode crer.^{XVII}

No fragmento exposto acima, o poeta se contextualiza com o momento histórico vivido no Brasil de seu tempo. Ao sugerir que se vejam filmes que não vão passar aqui, ou espetáculos que aqui não poderão acontecer, ele denota a consciência da censura existente sobre os meios de comunicação e obras de arte em geral, impostos pelo regime político civil-militar. É possível, a partir daí, considerar com Marcelo da Silva Ribeiro, quando afirma ser ressaltado que Torquato teria uma visão mais abrangente que a simples ruptura estética alardeada pelos baianos da Tropicália.^{XVIII} No entanto, se por aqui “continua tudo confuso, apesar do verão que não me engana”, seria necessário romper com as estéticas artísticas enunciadas, inclusive com aquelas trazidas pelo grupo do qual o próprio Torquato participara. Era necessário “transar”, como coloca a gíria comum aos jovens das décadas de 1960 e 1970, quando queriam tratar de uma “troca de ideias”,^{XIX} ou, mais propriamente, uma “curtição”. A transa underground, na qual o poeta investe em seus escritos e atitudes, denota a presença marcante de seu senso de inquietude, bem como de sua necessidade premente de inovação.

Dentre os muitos campos nos quais Torquato Neto viria a expor suas leituras acerca das artes brasileiras da época, ganhava maiores contornos seu tratado à temática do cinema, com a qual Torquato passava a se relacionar desde o final dos anos 1960. Em sua temporada em Paris, o poeta visitara a cinemateca, onde vira os filmes de Jean-Luc Godard.^{XX} De volta ao Brasil, Godard ressonava em sua mente, e lhe indicava nova estética de arte em movimento. Sua participação enquanto ator nos filmes *Nosferatu no Brasil*^{XXI} e *A Múmia Volta a Atacar*,^{XXII} de Ivan Cardoso, bem como em *Dirce e Helô*,^{XXIII} de Luiz Otávio Pimentel, iria



servir de base para que tomasse para si uma “arte de fazer arte”. Em sua correspondência pessoal com Hélio Oiticica, é possível perceber o fascínio que estes novos formatos de se fazer cinema exercia sobre o poeta: “Ivan Cardoso é outro cara que eu estou namorando agora: filmes de vampiro, transas por aí, você acha que eu ia perder uma maravilha dessas?”^{XXIV} Dessa nova leitura a respeito das imagens em movimento, o poeta enunciaria, já no início dos anos 1970, uma série de proposições, as dicas estéticas, onde apontava possibilidades de utilização da câmera para ressignificar as propostas tradicionais da cinematografia:

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 guarda 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 sempre por aí com o olho em punho, a câmera pintando na paisagem geral brasileira.

Escrever não vale quase nada para as transas difíceis desse tempo, amizade. Palavras são poliedros de faces infinitas e a coisa é transparente – a luz de cada face distorce a transa original, dá todos os sentidos de uma vez, não é suficientemente clara, nunca. 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 – imagem sem mais reticências, verdadeira. A oriníio 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.

[...]

Invente. Uma câmera na mão e o Brasil no olho: documente isso, amizade. Não estamos do lado de fora e do lado de fora é a mesma transa: underground, subterrânea, etc. A realidade tem suas brechas, olhe por elas, fotografe, filme, curta dizendo isso. Tem sua beleza: a paisagem não sustenta o teu lirismo, pode mais do que ele, campa com ele e isso é bonito. Organizar arquivos da imagem brasileira desses tempos, cada qual guardando os seus filminhos, até que o filme esteja todo pronto. Planos gerais, retratos da paisagem geral, arquivos vivos, as fachadas, os beijos, punhaladas: documentar tudo, podes crer: é isso.^{XXV}

Dentre as muitas referências com pouco trânsito óbvio,^{XXVI} mesmo perante as artes enunciadas em seu tempo, o super-8 aparecia como arma de inovação no campo linguístico. A



proposta de uma antiestética cinematográfica, onde a não se pretendia, necessariamente, contar uma história em sua linearidade, e sim, filmar espaços, vivências, hábitos, fachadas, beijos, etc, rompia com as noções menos heterodoxas de cinema. A ruptura com as metáforas significava, também, um rompimento com outra estética que se propusera experimental em meados dos anos 1960, mas cuja proposta já haveria, também, caducado para o poeta. Tratava-se do Cinema Novo, e de seu principal expoente em termos nacionais, Glauber Rocha.

O Cinema Novo emergira no contexto de decepção de uma parcela da juventude brasileira com as esperanças desenvolvimentistas para o Brasil. Sua proposta, centrada no retrato “de um Brasil mais fragmentado, mesmo quando a temática dos filmes abordasse diretamente a construção de símbolos ‘nacionais’” configuraria, sem dúvidas, uma ruptura com o que já havia sido praticado nesse sentido, nacionalmente, em vista que se diferenciavam do que seria chamado a posteriori de Cinema de Mercado.^{XXVII} A “estética da fome”, enunciada por Rocha em filmes como Deus e o Diabo na Terra do Sol, no entanto, seria substituída, gradativamente, por uma adesão aos ideais de mercado da grande indústria cinematográfica.^{XXVIII} Dessa maneira, Castelo Branco aponta a existência de dois grupos de sujeitos, na produção de filmes nacionais durante o período: de um lado, Glauber Rocha, Cacá Diegues, Gustavo Dahl, Antonio Calmon, Arnaldo Jabour, Zelito Viana, Geraldo Sarno e Walter Lima Júnior; do outro, Rogério Sganzerla, os concretistas paulistas (dentre os quais é possível citar os irmãos Augusto e Haroldo de Campos), José Mojica Marins, Ivan Cardoso, Luiz Otávio Pimentel, dentre outros.^{XXIX} Na contramão dessa tendência, em um artigo da coluna “Geléia Geral”, datado de 29 de agosto de 1971, Torquato Neto passa a ser um irradiador do chamado “cinema em liberdade”, e, combatendo o pretenso “elitismo” do Cinema Novo,[xxviii] sua iniciativa se configuraria numa desconstrução do ideal tradicional de cinema, que viria, dessa maneira, ser reprogramado sob outras vestes:

Superoito é moda? É. E é também cinema. Tem gente que já está nessa firme e não está exatamente só brincando. Em minha opinião, está fazendo o possível, quando é possível. Aqui, então, nem se fala: superoito está nas bocas e Ivan Cardoso, por exemplo, vai experimentando. Bom e barato. Bom. O olho guardando: aperte da janela do ônibus, como sugeriu Luís Otávio Pimentel, e depois veja. É bonito isso? Descubra. Aperte e depois repare. As aventuras de superoito, herói sem som – e se quiser falar também tem: em Manaus, nos Estados Unidos, na Europa, nas boas lojas. Nas importadoras.



[...]

Superoito é fácil de manejar (Waly Sailormoon) e custa cinquenta contos revelado, colorido, Kodak. Ivan Cardoso tem curtido bastante superoito. Gracinha Motta é minha superstar favorita e eu amo Gracinha Motta. Superoito não tem jeito, use e abuse. Planos gerais, panorâmicas, detalhes. Se eu compreendi direito, nada melhor do que curtir de superoito, vampiresco, fresco, mudo. Cinema é um projetor em funcionamento projetando imagens em movimento sobre uma superfície qualquer. É muito chato. O quente é filmar.^{xxx}

Para ele, o super-8 não se caracterizava apenas como uma câmera de uso caseiro, mas sim como uma arma da linguagem, através da qual exploraria vestígios do ser e ajudaria a detonar o paradigma central de uma estética: se “cinema é um projetor em funcionamento projetando imagens em movimento em uma superfície qualquer”, super-8 era a projeção do vivido sem preparação prévia, com nada ou quase nada de roteiro, oferecendo ao espectador um viés imediato e fulgás das vivências. Em contrapartida, ao se posicionar combativamente perante os fazedores daquele cinema que aderira à crítica, Torquato via em sua ação a busca pelo fazer daquilo que também poderia ser visto como cinema – uma arte ressignificada, menos preocupado com os acabamentos, mas não menos cinema.

Dentre as diversas dicas existenciais que vai propor a respeito do cinema e suas variantes, Torquato, ao criticar o lugar de produção de Glauber Rocha, põe em xeque, também, os conceitos fundamentais impressos à própria noção de arte. Na contramão de ideias como aquela construídas nos escritos frankfurtianos de Walter Benjamin, segundo o qual o objetivo da obra de arte é “tornar ‘mostráveis’, sob certas condições sociais, determinadas ações de modo que todos possam controlá-las e compreendê-las”,^[xxx] o viés experimental proposto pelo poeta deseja imprimir no trabalho do artista o desejo latente de transposição dos próprios valores sociais vigentes, formatando uma nova gama de significados aos discursos prioritariamente considerados. Sua ideia, ao invés de uma proposta de destruição da arte, como poderia ser pensado, visava impor a ela um alargamento de suas fronteiras, fazendo com que esta, sob gemidos e protestos, se transformasse em algo diferente, mais elástica e mais múltipla. Glauber Rocha, em seu turno, intentava vislumbrar na estética cinematográfica as proposições de uma cultura brasileira que precisava ser vista e reconhecida pelo resto do mundo. Não é possível, nesse sentido, estabelecer juízo de valor a respeito dos posicionamentos ideológicos de Torquato, tampouco dos de Glauber. Se a um era caro ter um



Brasil entrevistado, mesmo que, para isso, precisasse alargar as fronteiras da marginalidade na qual, originalmente, se inseria, o segundo constituía seu modo de pensar e agir no ato se colocar nas beiradas, extrapolar as possibilidades da linguagem, mesmo que, para isso, precisasse destruir-se juntamente com ela.

Notas:

[*]Graduado em História (UESPI), é mestrando em História do Brasil pela Universidade Federal do Piauí. Membro do GT “História, Cultura e Subjetividade” (CNPq/Lattes) e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior (CAPES). E-mail: fabioleobrito@hotmail.com.

[**]Doutor em História (UFPE), professor do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí. Líder do GT “História, Cultura e Subjetividade”. Orientador da pesquisa em questão. E-mail: edwar2005@uol.com.br. I TORQUATO NETO. Cordiais saudações. In: _____. Os últimos dias de Paupéria. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973. p. 13.

II Cf. CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005.

III Apud KRUEL, Kenard. Torquato Neto ou A Carne Seca é Servida. Teresina: Zodíaco, 2008. p. 51.

IV Ibid.

V Para uma leitura maior a respeito da noção de dobra, enquanto conceito psicológico, ver: DELEUZE, Gilles. Conversações. São Paulo: Editora 34, 2007.

VI DOMÈNECH, Miguel; TIRADO, Francisco; GÓMEZ, Lucía. A dobra: psicologia e subjetivação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 123-124.

VII PIRES, Paulo Roberto. À margem da margem da margem. In: TORQUATO NETO. Torquatália: obra reunida de Torquato Neto. v. I. Do lado de dentro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004, p. 22.

VIII Ibid, p. 23.

IX TORQUATO NETO. Pessoal intransferível. In: _____. Os últimos dias de Paupéria. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973. p. 19.

X FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 61.

XI TORQUATO NETO. Marcha à revisão. In: _____. Os últimos dias de Paupéria. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973. p. 23. [Grifo nosso]



- XII GINZBURG, Carlo. O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição.. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- XIII FOUCAULT, Michel. Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, meu irmão e minha irmã. Rio de Janeiro: Graal, 1982.
- XIV ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Menocchio e Rivière: criminosos da palavra, poetas do silêncio. In: _____. História: a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história. Bauru: Edusc, 2007. p. 104.
- XV TORQUATO NETO. Baião de sempre. In: _____. Os últimos dias de Paupéria. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973. p. 47. [Grifo nosso]
- XVI RIBEIRO, Marcelo da Silva. Lá do lado de cá: o país da Tropicália. Aracaju: Sercore, 2010. p. 283.
- XVII Cf. BORTOT, Ivanir José; GUIMARAENS, Rafael. Abaixo a Repressão! Movimento estudantil e as Liberdades Democráticas. Porto Alegre: Libretos, 2008. p. 171.
- XVIII KRUEL, Kenard. Torquato Neto ou A Carne Seca é Servida. Teresina: Zodíaco, 2008. p. 43.
- XIX NOSFERATU NO BRASIL. Direção: Ivan Cardoso. Rio de Janeiro: 1971, 26 min, son., color.
- XX A MÚMIA VOLTA A ATACAR. Direção: Ivan Cardoso. Rio de Janeiro: 1972, 3 min, son., color.
- XXI DIRCE E HELÔ. Direção: Luiz Otávio Pimentel. Rio de Janeiro: 1972, 16 min, son., color.
- XXII TORQUATO NETO. Torquatália: obra reunida de Torquato Neto. v. I. Do lado de dentro. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 249.
- XXIII TORQUATO NETO. Material para divulgação. In: _____. Os últimos dias de Paupéria. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973. p. 28.
- XXIV PIRES, op. cit., p. 22.
- XXV Ver: RAMOS, Alcides Freire. Apontamentos em torno do “Cinema Marginal” e do “Cinema Novo”. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar (Org.). História, Cinema e outras imagens juvenis. Teresina: EDUFPI, 2009. p. 43-49.
- XXVI Ibid., p. 43.
- XXVII CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005. p. 191.
- XXVIII Cf. CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005. p. 196.
- XXIX TORQUATO NETO. As travessuras do superoito. In: _____. Os últimos dias de Paupéria. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973. p. 15 [Grifos nossos].
- XXX BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. v. I. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 183.



Filmografia

A MÚMIA VOLTA A ATACAR. Direção: Ivan Cardoso. Rio de Janeiro: 1972, 3 min, son., color.

DIRCE E HELÔ. Direção: Luiz Otávio Pimentel. Rio de Janeiro: 1972, 16 min, son., color.

NOSFERATU NO BRASIL. Direção: Ivan Cardoso. Rio de Janeiro: 1971, 26 min, son., color.

Referências Bibliográficas

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Menocchio e Rivière: criminosos da palavra, poetas do silêncio.** In: _____. História: a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história. Bauru: Edusc, 2007. p. 53-65.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** In: _____. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. v. I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália.** São Paulo: Annablume, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Conversações.** São Paulo: Editora 34, 2007.

DOMÈNECH, Miguel; TIRADO, Francisco; GÓMEZ, Lucía. **A dobra: psicologia e subjetivação.** In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 111-136.

FOUCAULT, Michel. **Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, meu irmão e minha irmã.** Rio de Janeiro: Graal, 1982.

_____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

KRUEL, Kenard. **Torquato Neto ou A Carne Seca é Servida.** Teresina: Zodíaco, 2008.

RAMOS, Alcides Freire. **Apontamentos em torno do “Cinema Marginal” e do “Cinema Novo”.** In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar (Org.). História, Cinema e outras imagens juvenis. Teresina: EDUFPI, 2009. p. 43-49.



RIBEIRO, Marcelo da Silva. **Lá do lado de cá: o país da Tropicália**. Aracaju: Sercore, 2010.

TORQUATO NETO. **Os últimos dias de Paupéria**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

_____. **Torquatália: obra reunida de Torquato Neto**. v. I. Do lado de dentro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.