FÁBIO LEONARDO CASTELO BRANCO BRITO

TORQUATO NETO E SEUS CONTEMPORÂNEOS:
vivências juvenis, experimentalismos e guerrilha semântica

EDITORA PRISMAS

“Eu tinha certeza que você ia conseguir”

A todos aqueles que, um dia, me disseram essa frase.

AGRADECIMENTOS

Este livro trata-se da versão integral da dissertação de mestrado que defendi no Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí. Tratou-se, naquele momento, da concretização de uma história que se iniciava muito antes, recheada por encontros, desencontros, alegrias e uma forma diferente com a qual eu, um menino desterritorializado, começava a enxergar a mim mesmo e aos outros. Olhar para trás, hoje, e ver todos os dias que antecederam minha entrada no Mestrado em História do Brasil parece uma maneira ver o mundo – ou melhor, minha vida, que é o meu norte para compreender o mundo – sob o prisma de que um fato mudou toda uma trajetória. Mas é possível considerar um único fato como o marco, para que eu delimite um "antes" e um "depois" em 26 anos, vividos, ainda, tão timidamente? Arrisco dizer que sim. E arrisco dizer, com bem mais segurança, que um grupo de pessoas, bastante extenso por sinal, participou de forma decisiva desse momento: seja diretamente, seja de maneira silenciosa, e, às vezes, até mesmo involuntária. Desde o começo, tive consciência que o momento de agradecer a todas elas seria aquele em que eu, devido o limite de tempo e de caracteres, incorreria em profunda e grosseira injustiça.

Essa história não começou aqui. Lembro-me, bem claramente, do dia em que, armado com a documentação para inscrever-me no processo seletivo para a 8ª turma de Mestrado em História da UFPI, cheguei à coordenação desse curso. Estava afoito, esbaforido, recém-saído de uma batalha quase homérica, por uma declaração de ser eu cursando do 8º período do curso de História na UESPI e, portanto, bastante apreensivo. Vencida esta, chego à UFPI, e descubro que lá não teria maiores sobressaltos burocráticos, visão que foi referendada por uma exclamação surpreendente: "É o rapaz de Piracuruca!" Uma "pequena notável" me recebia sorridente na sala da coordenação do Mestrado. Era Ariane, futura colega, com quem tive um contato breve durante uma Semana de História realizada em minha cidade, com quem dividiria diversos outros momentos de expectativa durante a seleção, e a quem dedico o primeiro agradecimento.

A seleção corria, e, com o tempo, eu passava a conhecer outras pessoas. Em verdade, muitos colegas, muitos professores, entraram em minha vida antes de eu pisar pela primeira vez, como aluno, na sala do Mestrado. Antes disso, não posso deixar de agradecer a pessoas que contribuíram para que eu pudesse realizar o "milagre da automultiplicação" durante tal processo: a Geane e Gracielle, que cobriram minhas ausências em sala de aula, por vezes sem cobrar um tostão sequer por isso; aos demais colegas de graduação, especialmente os do grupo G-7; à Alcionéa Brito, coordenadora do núcleo da UESPI em Piracuruca; aos professores de

graduação, em especial, Bebeto Cipriano, Gleydson Santiago, Lucinete Machado, Ricardo Medeiros, Marco Antônio, Dorismar Silva, Aneliza Vaz e, principalmente, ao meu orientador de monografia, Marcelo Augusto Rebelo Soares, que me ajudou a desmatar o universo burocrático da UESPI para obtenção da graduação antecipada.

Entrar no Mestrado foi, também, transformar historiadores consagrados, existentes em meu imaginário como ocupantes de um panteão, em seres humanos – o que só os engrandeceu. Preciso agradecer imensamente às contribuições, ao aprendizado e ao amadurecimento que me proporcionaram as aulas e/ou as conversas com Alcides Nascimento (uma voz que consegue ser, ao mesmo tempo, trovejante e terna), Áurea Pinheiro (maravilhada e contagiante quanto às sensibilidades das memórias populares), Denilson Botelho (provocador para as funções sociais do historiador), Elizângela Cardoso (que vive e transmite serenidade e competência) e Teresinha Queiroz (que jorra em fala, ao mesmo tempo, simples e fascinante). À Teresinha, agradeço também pelas intervenções em minha banca de qualificação, juntamente com Frederico Osanan Amorim Lima. Já a este, o *brother* Fred, agradeço por, além de ter participado do meu exame de qualificação, ser um interlocutor arguto, competente, paciente e amigo, bem como pela escrita da belíssima apresentação desse livro. Valeu, camarada!

Todas as contribuições pertinentes, no entanto, não seriam boas o bastante sem a orientação competente e o encantamento proporcionado por Edwar de Alencar Castelo Branco. Mais que um orientador, um bruxo: capaz de enfeitiçar e fazer-me perder, maravilhado, com a magia dos referenciais teóricos, com a efemeridade e a sutileza do mundo pós-moderno, com o brilhantismo das artes experimentais. Ao *Brother*, agradeço eternamente por ter chegado até aqui, e por ter tido a experiência única de conhecê-lo, e conviver com ele de maneira tão próxima ao longo desses dois anos e, espero, ao longo de toda minha vida. Valeu, cara!

Com os colegas de Mestrado, aprendi, certamente, tanto quanto com os professores, ou um pouco mais. Não, nada disso... aprendi muito mais! Muito mais sobre tantas coisas inexplicáveis, tantas outras indizíveis, mas que eu, pretensioso, pretendo, aqui, tentar dizer. Com Ariane, Éverton, Marluce e Thiago, aprendi que a História é uma teia, emaranhada de possibilidades, de falas, de encontros e (des)encontros. Aprendi que há um mundo repleto de tantos outros mundos, reais, físicos ou transcendentes. Com Benilton, Fagno, Genimar, Hélio, Hermano, Joseneyde e Sérgio, aprendi a compreender o valor da experiência, do conselho, da vida na prática e da História na prática. O mundo não se resume a teorias, e, com eles, descobri que meu mundo poderia se ampliar ainda mais. Com Débora Laianny, Ivana, Jayra, Mona, Patrícia e Paulo, aprendi a rir mais, a ser mais leve e menos tenso. Aprendi que existe um mundo para além dos muros da universidade. Aprendi que ser mestrando é brincar, é jogar um pouco

as responsabilidades pro alto e, pelo menos uma vez na vida, curtir o momento pelo momento. Valeu, galera! Com Débora Viana, Josilene, Michelle, Vinícius e Thyego, aprendi a sutileza do ouvir mais do que falar, do falar brilhante quando oportuno, e do fazer a oportunidade com o brilhantismo que lhes é peculiar. Aprendi lições valiosas de generosidade, dadas com exemplos daqueles que conquistaram minha admiração ao longo dessa trajetória. E, por isso, os agradecerei sempre.

Com o querido amigo Jaislan Monteiro, aprendi a capturar pedaços de palavras, e alinhavá-los com afeto. Ele ajudou-me a amadurecer, tanto com seus escritos, que utilizei como referências e como modelo de produção, quanto com suas dicas, sempre recorrentes, sempre preocupadas em ajudar a melhorar, e, principalmente, com as conversas, por telefone ou pela Internet. Muito obrigado, queirdo!

Com os amigos Elierson Moura, Kelly Leal e Romão Araújo, aprendi o significado do cuidado com o outro, que me foi proporcionado nos meus dias em Picos, que se tornaram mais leves e mais belos pela sua amizade e companhia. Tudo que tenho realizado ao longo desses anos, acreditem, tem muito de vocês!

Agradeço aos colegas do Departamento de História da UFPI – Campus Senador Helvídio Nunes de Barros, por me ensinarem todos os dias sobre o meu ofício, com experiência e paciência. Sempre serei grato a todos e todas!

Agradeço, também, a vários outros que, com sua experiência em relação aos estudos sobre arte e cultura, contribuíram, seja com a cessão de fontes, seja com generosas conversas sobre a pesquisa: Aristides Oliveira, Bruno Vasconcelos, Danielle Cunha, Emília Nery, Ernani Brandão, Idelmar Cavalcante, Laura Brandão, Leandro Castro, Reginaldo Chaves, Vinícius Cardoso, Thyêgo Douglas. Todos vocês fizeram parte de meu amadurecimento intelectual e acadêmico, e há um pouco de cada um nas leituras com as quais, hoje, eu dialogo. Não posso esquecer, também, de Glauco Luz, com quem fiz interlocução valiosa para a utilização na pesquisa. Obrigado!

À dona Eliete, sempre solícita, pelas contribuições que deu em diversos momentos. Seja pela disponibilidade em encomendar os lanches para o Mestrado, seja pelo bom-humor inabalável.

Aos meus alunos, agradeço por me oportunizarem não apenas a interlocução sobre essa pesquisa, mas por me ensinarem tanto todos os dias.

A tantas outras pessoas, de contribuições indizíveis, porque tão subjetivas, mas tão importantes.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior (CAPES), pelo financiamento durante o Mestrado.

Por fim, e assim por ser o mais importante de todos os agradecimentos, à minha família, sem a qual esse sonho jamais seria sequer uma possibilidade. Meus pais, cada uma à sua maneira, doando um pouco de si para que o meu Mestrado fosse possível. Meu pai, sempre amigo, sempre interlocutor, mas sempre PAI, apontando meus erros, aplaudindo meus acertos, sempre ao lado. À minha mãe, incansável, solícita, com quem aprendo todos os dias lições valiosas de bom-humor, otimismo e bem-viver. À Dedé, tia Maridete, aos padrinhos, Luísa e Fonseca; aos tios, avós e primos... todos parte da construção do meu "eu", das minhas múltiplas identidades, dos diversos sujeitos que dialogam em mim todos os dias. A todos vocês, meu imenso e sincero OBRIGADO!

Existimos, a que será que se destina?
Pois quando tu me deste a rosa pequenina
Vi que és um homem lindo e que se acaso a sina
Do menino infeliz não se desilumina
Tampouco turva-se a lágrima nordestina
Apenas a matéria vida era tão fina
E éramos olharmo-nos intacta retina
A cajuína cristalina em Teresina

Caetano Veloso

Torquato Neto / do Piauí
Pinta no verso / do céu daqui
Aquela manhã que se inicia
Desfolha a bandeira e renuncia
Puta filia
Puta filia

Tom Zé

APRESENTAÇÃO

Torquato Neto, *anos 1960*, Fábio Leonardo e a força revolucionária da poesia.

Crise de identidades, novas posições de sujeito, erotização dos corpos, questões ecológicas e crise existencial; drogas, *drop out*, *hippies*, *outsiders*, manifestações estudantis... mundo de dúvidas e questões de gênero; avanço da televisão e declínio do rádio, avanços técnicos e tecnológicos impondo mudanças nos ritmos e nas subjetividades humanas (humanas?). Tudo isso apresentado como marcos distintivos de uma época e que sugerem, sorrateiramente, uma pergunta: representam marcos da emergência de um mundo pós-moderno ou manifestações artísticas e intelectuais com a intenção de apenas questionar valores postulados como universais pela modernidade?

Um sujeito fragmentado, esquisito, transtornando, alcoólatra e vidrado em filmes; crítico de gerar desconforto, poeta sensitivo de sua geração, introdutor – no jornal – da estética do fragmento; alto, magro e cabeludo; personagem amaldiçoado pela crítica e que teve sua voz e obra silenciada – assim como Tom Zé, José Agripino de Paula, entre outros – para dar coesão e uniformidade ao discurso vencedor em torno do "movimento tropicalista"; expressões inscritas no corpo de Torquato Pereira de Araújo Neto, personagem significativo da cena cultural dos anos 1960 e o artista escolhido para responder a algumas das problemáticas centrais deste livro: como reverbera em nós a audácia e perspicácia juvenil de Torquato e seus contemporâneos? Como se lê o mundo por intermédio de signos do ocaso e da ironia? Por fim, como nos fazemos artistas da vida reagindo ao lugar social que foi produzido para nós?

Com o objetivo de responder a estas questões e abrir um diálogo amplo com a historiografia brasileira, Fábio Leonardo escreveu *Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis, experimentalismo e guerrilha semântica*. Sustentada numa perspectiva pós-estruturalista, sobretudo nos escritos muitas vezes mal-ditos de Michel Foucault e nas errâncias filosóficas de Gilles Deleuze e Félix Guattarri; apoiando-se empiricamente em produções literárias in-fames, retiradas de jornais e livros que jaziam esquecidos e, ao mesmo tempo, extraindo novos sentidos de obras consagradas sobre Torquato Neto, o autor se disolve na autoria para tornar possível contar a história do "centro" pela "margem".

Jogando com os conceitos, *Torquato Neto e seus contemporâneos* não busca validar processos ou estruturar em épocas singularidades ou particularidades, mas, ao contrário, busca fugir das estruturas e continuidades, procurando nas margens uma diversidade de outros significados. Ele procura nos conceitos criados em outras áreas – na filosofia, sociologia,

antropologia, etc, – não princípios e conceitos para provar sua verdade, ou mesmo ilustrá-la, mas, para manter um campo aberto de interlocução com a realidade que constrói sobre Torquato e a reverberação de sua obra.

É no encontro com a literatura, especialmente com a poesia, que Fábio constrói um texto denso e leve, ao mesmo tempo em que demonstra que é na produção escrita que a ficção deve se apresentar com força. Ela está presente na estruturação narrativa, na elaboração do texto, na composição da trama, no desejo de envolver o leitor buscando explodir com os signos de uma época, ao mesmo tempo em que procura encontrar seus estillhaços em outras.

Este livro de Fábio não fecha, como alguns poderiam supor, a clareira aberta por Edwar Castelo Branco com o já clássico *Todos os dias de Paupéria*, cujo lançamento completa dez anos em 2015 e do qual já decorreram vários estudos sobre a "Geração Torquato Neto" e seus estilhaços. Este trabalho, na verdade, potencializa esta clareira, abrindo uma série de novas questões sobre a produção historiográfica brasileira que vem se debruçando sobre campo artistíco. Ele produz filhos de pais legítimos, mas é profundo e livre enquanto força enunciadora de uma historiografia que se renova a partir do entendimento de que é fundamental "conquistar espaço, tomar espaço, ocupar espaço".

Frederico Osanan Amorim Lima

Parnaíba, primavera de 2014.

PREFÁCIO

Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis, experimentalismo e guerrilha semântica, de Fábio Leonardo Brito, é, sem dúvida, um livro singular dentro do conjunto de estudos produzidos nas últimas décadas a respeito da obra do, sempre instigante, poeta multimídico Torquato Neto. Em geral, tanto o Torquato tropicalista, como o pré e pós-tropicalista, é pensado e situado em contexto cultural exclusivamente sudestino. Através de uma rigorosa pesquisa em arquivos jornalísticos, literários, cinematográficos e musicais, Fábio Leonardo Brito, de outro modo, nos leva a passear por uma faceta do signo Torquato ainda pouco explorada: sua relação com a produção contracultural da Teresina dos anos 70, terra natal do poeta. Desse modo, o presente livro, não apenas contribui para ampliar a fortuna crítica a respeito de Torquato, mas também problematiza e ilumina trabalhos de muitos "impertinentes" da "Geração Torquato Neto" em Teresina, até hoje, infelizmente, pouco, ou nada lembrados no cenário nacional, tais como Arnaldo Albuquerque, Durvalino Couto Filho, Edmar Oliveira, Haroldo Barradas, Xico Pereira, Antonio Noronha, Claudete Dias, Carlos Galvão, entre outros.

Mas a singularidade do livro não reside, apenas, em sua escolha temática. Ela se encontra, também, nos contornos de sua metodologia, ou seja, no modo como o "saber histórico" é nele tecido e narrado. Promovendo um diálogo constante das "fontes" com uma perspectiva teórica transdisciplinar, o trabalho do historiador, aqui, não se submete a supostas "realidades factuais", e, muito menos, a modelos teóricos que, em última instância, seriam capazes de explicá-las, ou interpretá-las em sua totalidade. Fábio Leonardo Brito não deseja tão somente escrever *sobre* uma possível história da "Geração Torquato Neto", mas, criar, inventar *com* ela – com suas lacunas, suas frestas, seus fragmentos, seus interditos – novas possibilidades de fazer histórias. Trata-se de fazer da história mesma: histórias outras. Uma "memória do porvir", como diria Nietzsche. Nesse sentido, a pesquisa que aqui se tece, ao mesmo tempo em que se debruça sobre a postura contracultural de uma determinada subjetividade coletiva dos anos 70, também revela o modo como a subjetividade do historiador é por ela afetada, o que se dá através de um discurso marcado, constantemente, por gestos de enunciação, no sentido barthesiano: discurso que assume o lugar e a energia daquele que escreve e se escreve no texto.

Se as travessuras da "Geração Torquato Neto" podem ser traduzidas como atitudes de guerrilha, de resistência a todas as formas de fascismo dos anos de chumbo (fascismo político, comportamental, moral e estético), o trabalho de Fábio Leonardo Brito, apresentado inicialmente como dissertação de mestrado em História do Brasil na UFPI, é, também, à sua maneira, um trabalho de resistência, pronto a não obedecer às "leis do lugar" acadêmico.

Justamente por seus já mencionados gestos de enunciação, o historiador procura não se deixar estacionar no porto seguro da doxa acadêmica: no lugar de aplicar enunciados já pensados ao seu campo de estudo, renuncia aos sentidos esperados e esperáveis de suas proposições, convidando o leitor a pensar com ele, sempre a partir de perspectivas múltiplas, novas possibilidades conceituais para os eventos históricos que traz à baila.

Para concluir, vale dizer que, devido à sua carga vitalista, o trabalho aqui apresentado, além de ser uma invenção acadêmica, é também uma invenção existencial cujo desejo político não é outro, se não, como queria Oswald de Andrade, nos convidar a experimentar "a alegria dos que não sabem e descobrem."

André Monteiro Guimarães Dias Pires
Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF-MG

CORDIAIS SAUDAÇÕES – Enunciações de uma geração latente

era um pacato cidadão
sem documento
não tinha nome, profissão
não teve tempo

mas certo dia deu-se um caso
e ele embarcou num disco
e foi levado pra bem longe
do asterisco em que vivemos

ele partiu e não voltou
e não voltou porque não quis
quero dizer: ficou por lá
já que por lá se é mais feliz

e um espaçograma ele enviou
pra quem quisesse compreender
mas ninguém nunca decifrou
o que ele nos mandou dizer

terramarear atenção
o futuro é hoje
e cabe na mão
vietvistavisão

para azar de quem não sabe
e não crê
que se pode sempre a sorte escolher
e enterrar qualquer estrela no chão

vietvistavisão
terramarear atenção
fica a morte por medida
fica a vida por prisão[1]

Ele era um jovem envolto nas ciladas da linguagem. Permanecia distante, aparentemente afastado das coisas do mundo, da vida na prática. Buscava o lado subjetivo das coisas, suas marcas identitárias fragmentadas, seu corpo desvinculado do próprio corpo, seu pensamento ateando fogo nas palavras. Apesar de aparentemente distante – afinal, era um retirante da *distanteresina* – ele esteve sempre atento aos acontecimentos que agitaram as artes de seu tempo. Visto como uma das figuras que compuseram a cena tropicalista[2], era uma alma revolta, dessas que legam referências aos seus contemporâneos, espalham cerdas e estilhaços entre

[1] TORQUATO NETO. Daqui pra lá, de lá pra cá. In: _____. *Torquatália:* obra reunida de Torquato Neto. v. I. Do lado de dentro. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 142-143.
[2] CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria:* Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005.

outros jovens, que aparam com os dedos as palavras diluídas, e as recriam, ressignificando os signos do tempo e dos espaços, apropriando-se de dizeres fulgazes, remanejando a ordem das coisas... e tornando a vida um palco de experimentações.

Assim era Torquato Neto. O poema de sua autoria que abre esse capítulo serve como representação das artimanhas do poeta, em sua breve passagem pela vida. Musicado por Sérgio Britto, que o gravou com o título de "Daqui pra lá", juntamente com os Titãs, no álbum *A melhor banda dos últimos tempos da última semana*,[3] e por Raimundo Fagner e Zeca Baleiro, usando o título original, em show ao vivo e gravação em estúdio, para o CD e o DVD *Raimundo Fagner & Zeca Baleiro*,[4] o texto é um exemplo duplo de sua inconstância comportamental, permitindo uma gama enorme de interpretações e leituras melódicas. Na versão dos Titãs, o poema ganha uma sonorização de *rock'n'roll*, com repiques de bateria e acordes de guitarra, enquanto o trecho "O futuro é hoje e cabe na mão", em destaque, permite entender seu aspecto positivo e otimista. Na versão musicada por Fagner e Baleiro, sob o som de violão e uma interpretação de caráter mais intimista, representa a figura do "pacato cidadão sem documento", perdido nas teias de um mundo que, em agalopada mudança, exigia cada vez maior atenção às ciladas da linguagem. Seria possível apontar qual destas leituras melhor definiria as produções subjetivas de Torquato Neto?

Estas, e tantas outras indagações, me inquietaram desde que resolvi iniciar meu projeto de pesquisa para a seleção do Mestrado em História do Brasil. A princípio, quase totalmente desinformado sobre as produções, nos campos das letras e das artes piauienses, me causava curiosidade a figura de Torquato Neto, personagem que passara por minha vida longinquamente nas aulas de Literatura, no Ensino Médio; e que, juntamente com as produções musicais que emergiam dos festivais dos anos 1960 e 1970, fazia parte de um contexto histórico que sempre me fascinara. Afinal – era uma pergunta que me ocorria com grande frequência – por qual motivo um personagem que atuara, de maneira efetiva, na idealização de uma dentre muitas identidades do Brasil permanecia procrastinado pela imprensa de grande alcance?

Resolvi dedicar-me a conhecer o que havia sido escrito sobre Torquato em diversas áreas do conhecimento. Dentre as muitas produções acadêmicas a seu respeito, me foi oportunizada a leitura de textos que aparecem nos campos da Comunicação Social, das Letras

---

[3] BRITO, Sérgio; NETO, Torquato. Daqui pra lá. Intérpretes: Titãs. In: TITÃS. *A melhor banda de todos os tempos da última semana.* São Paulo: Abril Music, p2001. 1 CD. Faixa 09.

[4] FAGNER, Raimundo; BALEIRO, Zeca; NETO, Torquato. Daqui pra lá, de lá pra cá. Intérpretes: Raimundo Fagner e Zeca Baleiro. In: FAGNER, Raimundo; BALEIRO, Zeca. *Raimundo Fagner & Zeca Baleiro*. Rio de Janeiro: Indie Records, p2003. 1 CD. Faixa 10.

e da História. Para além das inúmeras compilações de seus poemas[5] e demais escritos em coletâneas literárias,[6] ou da biografia não autorizada, escrita por Toninho Vaz,[7] existiam, dentre outras, as monografias *O jornalismo de Torquato Neto*,[8] de Glauco Cavalcanti de Araújo Luz, e *Da fuga ao mito*,[9] de Hermano Carvalho Medeiros; bem como as dissertações de mestrado *A ruptura do escorpião: ensaio sobre Torquato Neto e o mito da marginalidade*,[10] de André Monteiro Guimarães Dias Pires, e *Torquato Neto: uma poética de estilhaços*,[11] de Paulo Andrade, publicada em formato de livro. As referências em pesquisa sobre a participação do poeta, no âmbito contextual dos anos 1960, porém, reluzem nas referências bibliográficas que se iniciaram no âmbito de programas de doutoramento, dentre as quais ganham destaque os trabalhos *Pássaro de fogo no terceiro milênio*,[12] de André Bueno, *Um poeta na medida do impossível*,[13] de Laura Beatriz de Almeida, e *Todos os dias de Paupéria,* de Edwar de Alencar Castelo Branco.[14]

Apesar de tais leituras me servirem de embasamento fundamental para que iniciasse a pesquisa, eu buscava algo mais. Minhas inquietações não residiam apenas na vida e obra do poeta, seus dramas existenciais, expressos em jornalismo, poesia ou imagens em movimento. Era meu interesse captar sua relação com outras referências artísticas, produzidas no Piauí ou por piauienses, intentando relacioná-las com as "dicas" lançadas por este aos jovens de seu tempo. A mim, parecia faltar um olhar sobre o nascedouro, o "olho do furacão" e os estilhaços de uma produção experimental, que, confirmaria a seguir, tinham como centro a capital piauiense, e como fundamentação comportamental as vivências juvenis dos anos 1970, a partir da qual irradiariam ressonâncias às diversas outras partes do Estado e do país, bem como às décadas seguintes. Se Torquato Neto, ao habitar sua cidade natal, observava que era ela uma "terra onde não acontece nada, onde nunca passou um filme de Godard e onde cabeludo não

---

[5] Ver: KRUEL, Kenard. *Torquato Neto ou A Carne Seca é Servida.* Teresina: Zodíaco, 2008.
[6] Ver: TAVARES, Zózimo. *Sociedade dos poetas trágicos:* vida e obra de 10 poetas piauienses que morreram jovens. Teresina: Gráfica do Povo, 2004.
[7] VAZ, Toninho. *Pra mim chega:* a biografia de Torquato Neto. São Paulo: Casa Amarela, 2005.
[8] LUZ, Glauco Cavalcanti de Araújo. *O jornalismo de Torquato Neto*: aspectos formais e de conteúdo. 1995. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social) – Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal do Piauí.
[9] MEDEIROS, Hermano Carvalho. *Da fuga ao mito:* a construção do mito cultural Torquato Neto. 2009. 56 p. Monografia (Licenciatura Plena em História) – Campus Clóvis Moura, Universidade Estadual do Piauí.
[10] PIRES, André Monteiro Guimarães Dias. *A ruptura do escorpião:* ensaio sobre Torquato Neto e o mito da marginalidade. São Paulo: Cone Sul, 1999.
[11] ANDRADE, Paulo. *Torquato Neto:* uma poética de estilhaços. São Paulo: Annablume, 2002.
[12] BUENO, André. *Pássaro de fogo no terceiro milênio:* o poeta Torquato Neto, modernidade romântica, revolução tropical e linguagem da margem. 1987. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
[13] ALMEIDA, Laura Beatriz Fonseca de. *Um poeta na medida do impossível:* trajetória de Torquato Neto. Araraquara: FCL/UNESP, 2000.
[14] CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria:* Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005.

entra na escola nem nas casas de família",[15] permanecia em mim a indagação sobre que resistências aos modismos culturais e ao tradicionalismo comportamental existiam numa cidade que transitava, naquele momento, entre os ideais de um lugar provinciano e a efervescência da pós-modernidade, trazida pelos meios de comunicação, como a televisão e o cinema.

Ao longo da pesquisa, atuava sobre mim outra indagação, essa de cunho existencial, oriunda da provocação de alguns colegas e amigos que, ao ter-me como um jovem "padrão", cujo comportamento em nada se parecia com os hábitos desviantes dos "cabeludos" de Teresina, perguntavam: o que me levava a estudar Torquato Neto e seus contemporâneos, se eles, de longe, apareciam como meu oposto? A resposta a essa dúvida veio de uma colocação de meu orientador, ao me explicar que nossa fascinação se dá com aquilo que nos é estranho. Nossa identidade, como coloca Stuart Hall, aparece formatada de maneiras diferentes, em diferentes momentos, uma vez que "dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas".[16] Assim, meu interesse por uma geração de jovens que se contrapunham às subjetivações padronizadas de seu tempo coabita com meu "ser" padrão, uma vez que, de seu constante conflito, emergem minhas múltiplas possibilidades de conceber o mundo. Assim, o meu interesse por Torquato Neto e a aparente contradição deste interesse acabariam por me ensinar o valor social da diferença: aquilo que somos, aquilo que vamos nos tornando, só é possível na presença da diferença[17].

Era preciso, partindo de uma perspectiva genealógica[18] das artes brasileiras, conceber o que compreendia, enquanto referência, o escopo intelectual/ideológico que motivava a grande parte das manifestações tratadas no que eu pretendia pesquisar. Observar a Tropicália como uma ruptura com os padrões artísticos e estéticos do Brasil contemporâneo, as transgressões forjadas no contexto de fins dos anos 1960, sob o signo da contracultura,[19] e suas relações com as vanguardas que se enunciavam no mundo, nos meados do século XX, serviu de ponto de partida para as indagações mais específicas, uma vez que:

> [...] Neste mundo que perdia consistência, que se desterritorializava, um país geléia geral impunha o surgimento de novas línguas, de outras artes, de outros

---

[15] TORQUATO NETO. *Torquatália:* obra reunida de Torquato Neto. v. I. Do lado de dentro. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 284.
[16] HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: DP&A, 1999. p. 13.
[17] SILVA, Tomaz Tadeu da *et al* (Org.). *Identidade e diferença:* a perspectiva dos estudos culturais. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.
[18] Ver: FOUCAULT, Michel. Genealogia e poder. In: _____. *Microfísica do poder.* Rio de Janeiro: Graal, 1984. p. 94-100.
[19] ROSZAK, Theodore. *A contracultura:* reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Petrópolis: Vozes, 1972.

> artistas capazes de dar a ver e dizer esse país dilacerado entre o sentimento despótico buscado pela censura, pelo papai e mamãe da classe média, pelo militante empedernido do partidão e o estilhaçamento de sentimentos expostos nas vitrines, nas bancas de revistas, passeando pelas ruas, explodindo com a contracultura e com o é proibido proibir. Em todas as cabeças, a mesma pergunta: existimos, a que será que se destina?[20]

Existimos, a que será que se destina? A existência se torna uma questão importante para homens e mulheres que se vêm numa perspectiva espaço-temporal mais complexa. Era necessário desconstruir as noções tradicionais a respeito das coisas e reformatá-las. A partir dessa necessidade de olhar para o passado, as leituras iniciais que estabeleci a respeito de um grupo produtor de artes experimentais em Teresina, como corpo conceitual na oficina dos historiadores, reluziam no interior da dissertação de Mestrado de Frederico Osanan Amorim Lima,[21] onde este autor estabelecia uma articulação conceitual entre estes jovens, suas táticas de enfrentamento aos padrões de realidade – vistos sob o viés foucaltiano da "sociedade disciplinar" – e as produções artísticas que emergiam do grupo. Dessa maneira, o autor analisa que:

> Era precisamente contra o controle do tempo, do espaço, do movimento, a partir de "métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõe uma realidade de docilidade-utilidade", que essa fração de juventude se juntava para combater. Era contra as determinações e ordem, contra o corpo disciplinado que acaba sendo constituído no exercício do poder, partindo em princípio do exterior do indivíduo para logo em seguida internalizar-se nele; iniciando-se com uma fiscalização diária que pode estar cristalizada em instituições bem como dentro das próprias relações familiares. E era efetivamente contra esse rigor que a juventude teresinense em questão articulava suas ideias de protesto.[22]

A geração tratada no texto se formatava como um grupo de garotos, cuja idade variava entre o fim da adolescência e o início da vida adulta. Heterogeneamente constituída, tinha em seu interior uma gama de desejos e possibilidades latentes, que se manifestavam em níveis distintos, e que conduziam a uma tentativa múltipla de se observar para além dos padrões sociais estabelecidos. Essa ebulição de hormônios, cuja gradação me levou a pensar nas potências das atitudes comportamentais que motivavam neste espaço de subjetividades fragmentadas, fez crescer minha inquietação a respeito das formas como tais jovens viram no experimentalismo

---

[20] ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Apresentação: O arteiro e o poeta. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria:* Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005. p.

[21] LIMA, Frederico Osanan Amorim. *Curto-circuitos na sociedade disciplinar:* super-8 e contestação juvenil em Teresina (1972-1985). 2007. 121 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí.

[22] Ibid. p. 51.

artístico[23] uma alternativa para driblar as facetas conversadoras e romper com os ideais pregados por seus familiares, instituições políticas e eclesiásticas, em torno das quais nasceram e se criaram.

Estudar historicamente este período, e este grupo de jovens, significava me embrenhar em uma teia de discursos que reluziam no interior de meios de comunicação, formatados de maneira particular pelos personagens que me propus a vislumbrar e, minimamente, compreender. Consistia em atentar contra meus próprios valores sociais, minhas concepções a respeito da arte, e metamorfosear-me em um pesquisador subjetivado na singularidade, recusando todos os modos de encodificação preestabelecidos, todos os modos de manipulação e de telecomando. Consistia em recusá-los, para, só a partir daí, construir uma "escuta sensível" no trato da pesquisa em História.[24] A partir do momento em que decidia trilhar um caminho sem volta rumo à Teresina que eu teria que conhecer sob outros moldes, eu me via frente a uma nova subjetividade pessoal: demarcada por um desejo latente de reconstruir "o mundo no qual nos encontramos, com a instauração de dispositivos para mudar os tipos de sociedade, os tipos de valores que não são os nossos".[25]

Estes novos moldes, nos quais aconteceu a minha reconstituição enquanto sujeito produtor de pesquisa, foram responsáveis, também, pela formatação de uma nova gama de vislumbres do mundo acadêmico. Se, como afirmava Torquato Neto, "cada palavra é mais que uma palavra, além de uma cilada",[26] cabia a mim fugir de uma série de palavras-cilada e conceitos formatados nas oficinas convencionais do fazer historiográfico. O campo histórico, tradicionalmente, não permitiria a produção de um texto construído sob uma égide de fuga do padrão da ciência, da exatidão e do distanciamento entre pesquisador e objeto. No entanto, este trabalho se pauta na perspectiva de que devemos tomar a História "como uma proto-arte próxima da Ciência e da Filosofia, podendo manter, com estas áreas do conhecimento, diálogo permanente, enfatizando, conforme as problemáticas e temáticas a ser estudadas em cada

---

[23] As expressões "experimentalismos artísticos" e "artes experimentais" são usadas neste trabalho em substituição á expressão "arte" ou "cultura marginal", em vista de que entendemos a necessidade de, numa perspectiva de ampliação do olhar sobre tais práticas artísticas, enxergá-las para além de uma arte à margem, mas também, e principalmente, como experimentações juvenis, nas quais eram levadas às suas possibilidades de potência, manifestações como o cinema, a música, a literatura e o jornalismo.

[24] BRANDIM, Ana Cristina Meneses de Sousa; ADAD, Shara Jane Holanda Costa. Entre Manoel de Barros e Mia Couto: produção de uma escuta sensível para a pesquisa em história. In: NASCIMENTO, Francisco Alcides do (Org.). *Sentimentos e ressentimentos em cidades brasileiras.* Teresina: EDUFPI; Imperatriz: Ética, 2010 p. 13-40.

[25] GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica:* cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996. p. 16-17.

[26] TORQUATO NETO. Marcha à revisão. In: _____. *Os últimos dias de Paupéria.* Organização: Wally Salomão. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973. p. 23.

momento, um destes seus aspectos".[27] É sob esta perspectiva que o trabalho toma a teoria não como uma amarra para criar modelos explicativos, através dos quais ganhariam forma as leituras "corretas" a respeito de qualquer que seja a questão em debate. Nosso objetivo não é de propor certezas, tampouco de diagnosticar tendências. É, na verdade, uma tentativa de ler o período de forma a jogar com certos conceitos, ressignificando alguns, criando outros ou se apropriando de noções que possibilitem uma leitura, sempre parcial, do que aconteceu. Dessa maneira, continuamos a concordar com Durval Muniz de Albuquerque Júnior, quando este nos ajuda a pensar os conceitos não como limitações, mas como possibilidades de ampliar nosso olhar sobre as fontes com as quais intentamos dialogar:

> [...] Defendemos o ponto de vista de que os conceitos, em história, não podem ser passíveis de definição. Eles apenas servem para melhor configurar, tecer a urdidura do passado, já que não se pode definir nem esquematizar a trama histórica, porque o conceito em história é apenas um conector de uma série de eventos. [...][28]

Dessa maneira, uma das questões tradicionais que o trabalho busca reformatar é o trato em relação ao tempo histórico. Nosso objetivo não é de conceber uma delimitação cronológica linear, que dê forma às ações dos personagens, e sim, urdir uma narrativa pautada nas peripécias de uma geração. Mesmo que saibamos que este texto se desenrola através de fatos que atravessam os meados dos anos 1960, que têm nos anos 1970 a maior parte dos seus acontecimentos, e que se desdobram nos anos 1980 e 1990, não serão as décadas recortadas o norte adotado. Esse tempo não cronológico, que se manifesta de maneira elástica e antilinear, encontra subsídio teórico na noção de *geração*, articulada por Jean-François Sirinelli. Para este autor, a geração, "concebida como uma *escala móvel do tempo*",[29] dá ritmo a uma história em espiral, "dilatando-se e encolhendo-se ao sabor das freqüências dos fatos inauguradores".[30]

Dessa maneira, procurando entrever os fatos que inauguram as ações artísticas e as práticas comportamentais desta parcela da juventude teresinense, me apropriei da noção de *geração* para problematizar e ampliar o estudo sobre tais jovens, cujas vivências já haviam sido enunciadas na dissertação de mestrado de Frederico Osanan Amorim Lima, que a conceptualiza

---

[27] ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. História: a arte de inventar o passado. In: _____. *História:* a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história. Bauru: Edusc, 2007. p. 64.
[28] ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes.* São Paulo: Cortez, 2011. p. 43.
[29] SIRINELLI, Jean-François. A geração. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). *Usos & abusos da história oral.* São Paulo: FGV, 2006, p. 135.
[30] Ibid, p. 134.

sob a categoria de "Geração Torquato Neto",[31] conceito do qual este trabalho se apropria, buscando problematizá-lo. O que é a "Geração Torquato Neto"? Em que condições de existência ela se processa? Que motivos levam Torquato a habitar esse espaço de referencial de uma geração? *A priori*, tentei ver a ocorrência e aplicabilidade desta categoria ao grupo estudado através de textos esparsos, perdidos em coletâneas literárias e compilações que reluzem nos arquivos de produções piauienses. Como exemplo, José Pereira Bezerra, em seus "Panfletos Poéticos", enuncia uma geração que nascia "cheias de dicas de Torquato":

> A geração marginália despertou confusa
> e vazia com o televisor na sala
> os primeiros vestígios aportaram na cidade
> com os projetos de cinema, poesia e os gestos
> cheios de dicas de Torquato
> e não foram enterrados em novembro
> de setenta e dois
> com seus ossos no cemitério São José
> a nossa geração teve pouco tempo para
> mostrar as asas quebradas
> e alçar o vôo suicida dos anjos predestinados[32]

Se a discussão do espaço, assim como a do tempo, é uma das condições nas quais se pautam a escrita da história, a cidade de Teresina se apresenta, aqui, como palco principal das ações da geração. Uma vez que escolhi pensar Teresina como uma cidade em transformação, tanto no aspecto urbanístico quanto identitário, cabe analisá-la sob o viés da *poética dos espaços*, ou seja, através das diversas concepções subjetivas, a partir das quais é possível entrever o contexto urbano. Se Torquato Neto e seus contemporâneos, sujeitos ordinários que se apresentam neste estudo, atribuem novos significados aos espaços a partir de suas próprias subjetivações, faz-se necessário ler Teresina sob a perspectiva empregada por Sergio Paulo Rouanet, feita a propósito de Walter Benjamin, quando indaga: "é a cidade que habita os homens, ou são eles que moram nela?".[33] Partindo dessa leitura possível, o trabalho pretende relacioná-la com outra concepção de espaços, aquela proposta por Michel de Certeau, por entender que tais perspectivas não se chocam, mas se complementam, na medida em que

---

[31] A expressão "Geração Torquato Neto" foi forjada no contexto de escrita da pesquisa de Paulo Henrique Gonçalves Vilhena Filho, e reapropriado por produções subsequentes do GT "História, Cultura e Subjetividade". Descreve o grupo que, convivendo com Torquato Neto, e sob sua influência, produziu arte e cultura em Teresina, ganhando destaque em campos como o cinema, a literatura, a música e o jornalismo alternativo. Para recorrer à fonte original do conceito, ver: VILHENA FILHO, Paulo Henrique Gonçalves de. *A experiência alternativa d'O Estado Interessante no contexto marginal da década de 70.* 1999. 125 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

[32] BEZERRA, José Pereira. *Anos 70:* Por que esta lâmina nas palavras? (Antiestética marginal & geração mimeógrafo no Piauí). Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1993. p. 09.

[33] ROUANET, Sérgio Paulo. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nelas? *Revista USP*, São Paulo, v. 1, n. 15, set/nov, 1990. p. 49-75.

Certeau entende os espaços como "lugares praticados",[34] e concebe a cidade como um ambiente dotado de significados através da prática caminhante. Dessa maneira, é possível ouvir neste autor a relação possível de se estabelecer entre o *ato de caminhar* e o *ato de enunciar*:

> Uma comparação com o ato de falar permite ir mais longe e não se limitar somente à crítica das representações gráficas, visando, nos limites da legibilidade, um inacessível além. O ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (o *speech act*) está para a língua ou para os enunciados proferidos. Vendo as coisas no nível mais elementar, ele tem como efeito uma tríplice função "enunciativa": é um processo de *apropriação* do sistema topográfico pelo pedestre (assim como o locutor se apropria e assume a língua); é uma *realização* espacial do lugar (assim como o ato de palavra é uma realização sonora da língua); enfim, implica relações entre posições diferenciadas, ou seja, "contratos" pragmáticos sob a forma de movimentos (assim como a enunciação verbal é "alocução", coloca ou outro em face do locutor e põe em jogo contratos entre colocutores). O ato de caminhar parece, portanto uma primeira definição como espaço de enunciação.[35]

Observando, assim, as práticas juvenis como maneiras de transformar a cidade no aspecto identitário, o trabalho se fundamenta, para esta discussão, nas concepções propostas por Stuart Hall, ao entender a noção de *identidade cultural na pós-modernidade*. Partindo da perspectiva de que o sujeito pós-moderno possui uma identidade "formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam",[36] a pesquisa, aportada nas fontes empíricas, defende a proposta de que a cidade de Teresina se formata como parte contextual da "emergência da pós-modernidade brasileira", proposta por Edwar de Alencar Castelo Branco,[37] apenas no início da década de 1970.

Da mesma forma, buscando ampliar teoricamente o olhar sobre as vivências aqui discutidas, é possível entrever as noções de *táticas* e *estratégias*, oferecidas por Michel de Certeau, como chaves de leitura para analisar as formas como uma parcela da juventude teresinense se relaciona com os espaços e as prescrições sociais tradicionais. Entendemos, assim, que as primeiras representam uma ação direcionada de um lugar de poder institucionalizado, enquanto a segunda se mostra como uma "arte do fraco", ou seja, uma forma de driblar as imposições estratégicas, e reorganizar as coisas de maneira a inverter os signos linguísticos mais usuais. Segundo o autor:

---

[34] CERTEAU, Michel de. Relatos de espaços. In: _____. *A invenção do cotidiano:* 1 – Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 202.
[35] CERTEAU, Michel de. Caminhadas pela cidade. In: _____. *A invenção do cotidiano:* 1 – Artes de fazer. Tradução: Ephraim Ribeiro Alves. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 177 [Grifos do autor].
[36] HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: DP&A, 1999. p. 13.
[37] CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria:* Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005. p.

> Embora sejam relativas as possibilidades oferecidas pelas circunstâncias, essas táticas desviacionistas não obedecem à lei do lugar. Não se definem por este. Sob esse ponto de vista, são localizáveis como as estratégias tecnocráticas (e escriturísticas) que visam criar lugares segundo modelos abstratos. O que distingue estas daquelas são o tipo de operações nesses espaços que as estratégias são capazes de produzir, mapear e impor, ao passo que as táticas só podem utilizá-los, manipular e alterar.[38]

Em seus aspectos empíricos, a dissertação está fundamentada em fontes hemerográficas (jornalismo oficial e alternativo), fílmicas, literárias e musicais. Em termos de hemerografia, o trabalho tem como sustentáculo os jornais de circulação regional do Estado do Piauí, com destaque para as publicações *Jornal do Piauí* e *O Estado*. A escolha destes dois periódicos locais se deu pelo fato de possuírem linhas editoriais que servem para o embasamento da discussão do trabalho, sobre discursos acerca de comportamento: enquanto o primeiro possuía um perfil mais conservador, direcionado para a defesa da moral e dos costumes tradicionais, o segundo demonstrava uma perspectiva mais simpática perante as novidades em relação ao comportamento dos jovens, o cinema e à música popular brasileira. Quanto aos jornais alternativos, o trabalho pinça as publicações da década de 1970, produzidas em mimeógrafo: *Gramma*, *O Estado Interessante* e *Boquitas Rouge*. Estas publicações compõem o que pode ser chamado neste trabalho de incursões jornalísticas da "Geração Torquato Neto". Também destaquei o jornal *Opinião*, em especial a coluna *Comunicação*, assinada pelo grupo estudado.

As produções fílmicas observadas dizem respeito aos trabalhos experimentais produzidas pelo já citado grupo, tanto em Teresina, dentre os quais ganham destaque as produções *O Terror da Vermelha*, *Davi Vai Guiar*, *Coração Materno* e *Miss Dora*, e os filmes produzidos por piauienses no Rio de Janeiro: *Porenquanto* e *Tupi Niquim*. Enquanto os filmes produzidos em Teresina servem para um estudo das vivências e sociabilidades juvenis na cidade, na década de 1970, os dois últimos correspondem a uma enunciação da diáspora de jovens piauienses, enunciando uma prática de espaços aparentemente estranhos a esses jovens, e fazendo do Rio de Janeiro um local onde se observavam as subjetivações do local de onde saíram. Todos eles passam a compor uma gestação do *ser* teresinense, seja em Teresina ou fora dela, como substrato de uma amálgama identitária que os compõe, uma vez que é possível afirmar:

> Todos esses filmes ganham significado exatamente no esforço de um grupo de investirem em uma linguagem própria- ou em uma contra-linguagem, como dizia Torquato Neto- de forma a criar novos significados urbana, social e cultural. É um conjunto de filmes que dialogam entre si, que trabalham

[38] CERTEAU, Michel de. Fazer com: usos e táticas. In: _____. *A invenção do cotidiano:* 1. Artes de fazer. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 92.

> discursivamente em um sequência de pensamentos coerentes com suas posturas ideológicas e culturais. Ou seja, não há apenas uma coerência estética na produção desses filmes, há sim uma sequência discursiva (ou interdiscursiva) entre as produções.[39]

Em termos de literatura, me vali das produções de Torquato Neto, compiladas em *Os últimos dias de Paupéria*, e nos dois volumes da *Torquatália*, com vistas à observação das prescrições sociais do poeta, expressas em seus poemas, nas colunas jornalísticas que manteve – "Música Popular", no *Jornal dos Sports*; "Plug", no *Correio da Manhã*; e "Geléia Geral", no *Última Hora* –, bem como nos escritos em diário e nas cartas pessoais trocadas com amigos, especialmente nas que compartilhou com Helio Oiticica. Também fiz uso da obra *Os caçadores de prosódias*, de Durvalino Couto Filho, visto como uma das ressonâncias da obra de Torquato Neto, manifesta em Teresina, nos anos 1980.

Por fim, as fontes musicais utilizadas se tratam de produções do movimento cultural *Navinova*, que foi encabeçado por artistas piauienses, dentre os quais Glauco Cavalcanti Luz, Geraldo Brito, Patrícia Mellodi, Carol Costa e Myriam Eduardo, à época vivendo no Rio de Janeiro, no final dos anos 1990, e sua consistência com a proposta de um não alinhamento artístico.[40]

No quesito da metodologia, percebi a necessidade de conceber uma pesquisa onde a interpretação das fontes passasse por uma leitura semiótica da fala de personagens sob uma multiplicidade de meios. Nesse sentido, aproximei-me da análise dos discursos, tendo em vista que "as fontes impedem a liberdade total do historiador e, ao mesmo tempo, não fixam as coisas de tal modo que se ponha mesmo fim a infinitas interpretações".[41] As práticas discursivas se apresentam, aqui, na perspectiva lançada por Michel Foucault, e reapropriada de diferentes maneiras por seus contemporâneos,[42] ao observar as relações entre os discursos e as práticas sociais. Aproximando-se, subjetivamente, de Torquato Neto, personagem referencial dessa pesquisa, vi em Foucault – tal qual vi em Torquato – uma tendência profunda ao "mau costume", como vistos pela sociedade tradicional da época de ambos,[43] e, assim como no poeta

---

[39] ROCHA, Rosa Edite Silveira da. Narrativas Audiovisuais no Piauí: Influências marginais, Torquato Neto e a Tropicália. *Anais do II Encontro Nordeste de História da Mídia*, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 21 e 22 jun. 2012. p. 14.

[40] LUZ, Glauco Cavalcanti Araújo. Entrevista concedida a Fábio Leonardo Castelo Branco Brito. Teresina: 03 jul. 2012.

[41] JENKINS, Keith. *A história repensada.* São Paulo: Contexto, 2011. p. 33.

[42] Ver: DIDIER, Eribon. *Michel Foucault e seus contemporâneos.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996; HARA, Tony. Os (des)caminhos da nau foucaultiana: o pensamento e a experimentação. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo. *Figuras de Foucault.* Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 271-279.

[43] Para uma leitura mais aprofundada a respeito das atitudes controversas do pensador francês, ver: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Os "maus costumes" de Foucault. In: _____. *História:* a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história. Bauru: EDUSC, 2007. p. 113-131.

d'*Os últimos dias de Paupéria*, diante das convenções artístico-juvenis, mesmo as que se propunham mais vanguardistas, observei um pensador dedicado a "dissolver uma representação do homem como sujeito unitário e consciente",[44] no que podemos observar afinidades tamanhas. Não apenas o pensador francês, como também seus leitores, dentre os quais é possível destacar Mary Jane Spink e Benedito Medrado, colocam que a produção de sentido no cotidiano – vista como uma prática social, dialógica, implicando em uma linguagem em uso – se caracteriza como uma busca por entender os discursos que o atravessam, bem como os repertórios utilizados para a formulação de tais enunciações.[45] Tendo como base este olhar, procurando observar as falas do outro a partir das leituras foucaltianas, me propus a compreender que sua apropriação social se dá através de múltiplos espaços e instrumentos.[46]

Uma vez que a diversidade das fontes adotadas promove, também, uma leitura da cidade, das produções artísticas e das práticas juvenis, não apenas como texto, uma vez que também estabelece uma leitura de imagens e movimentos, a aproximação teórica entre *história e imagens* se faz necessária, como uso metodológico, tendo em vista a própria ampliação da noção de documento, bem como da noção de texto, fazendo com que, agora, todos os vestígios do passado sejam considerados matéria para seu ofício.[47] Assim, o cinema ganha destaque, uma vez que o historiador, na virada do século XX para o XXI, passa a fazer uso dos filmes como fonte, de maneira mais sistemática:

> Um longo caminho percorrido já nos separa, neste final de século XX, da época em que as imagens apareciam nos livros escritos por historiadores unicamente como ilustrações. Ou mesmo, de tentativas pioneiras sérias mas assistemáticas ou metodologicamente falhas, de uma aproximação maior aos documentos iconográficos, seja vendo-os como fontes, seja encarando-os como objeto específico de pesquisa histórica.[48]

Em termos estruturais, a dissertação está dividida em três partes, que resolvi denominar *enunciações*. Esta maneira de dar nome às etapas do trabalho é inspirada nas sugestões lançadas pelos escritos de Michel de Certeau, uma vez que pretendo tomar as partes constitutivas do texto como pedaços de um caminho percorrido. Portanto, seguindo o trilho desses jovens

---

[44] RAGO, Margareth. As marcas da pantera: Foucault para historiadores. *Revista Resgate*, p. 27.
[45] SPINK, Mary Jane P.; MEDRADO, Benedito. Produção de sentido no cotidiano: uma abordagem teórico-metodológica para análise das práticas discursivas. In: SPINK, Mary Jane P. (Org.). *Práticas discursivas e produção de sentido no cotidiano:* aproximações teóricas e metodológicas. São Paulo: Cortez, 1999. p. 42.
[46] FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso:* aula inaugural no Colège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loyola, 1996. p. 43.
[47] CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Org.). *Domínios da história:* ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997. p. 402.
[48] Ibid, p. 417.

teresinenses, que enunciaram novas leituras da cidade, das artes e do tempo, me propus a esta estruturação com o objetivo de lançar suspeitas, arriscar e transgredir[49] – atividades através das quais pretendo observar as relações entre vivências juvenis e produções de arte experimental, tendo em vista as prescrições sociais de Torquato Neto e as ações que reluzem e ressonam aos seus contemporâneos.

A primeira enunciação será a da *cidade*. Nela, me dedico ao desenvolvimento de um estudo, feito a pretexto de Torquato Neto e seus contemporâneos, onde será abordada a recíproca relação poética (no sentido de *poesis* = fabricação) entre *homem* e *cidade*. Para tanto, será tomada a clássica indagação de Walter Benjamin, problematizada no texto de Sérgio Paulo Rouanet, sobre quem é o habitante de quem na relação homem-cidade,[50] perspectiva tomada junto com a máxima certeauriana de que "caminhar é um ato de enunciar".[51] Para tanto, serão utilizados os recursos empíricos presentes no jornalismo de alcance regional no Estado, em filmes experimentais, jornais nanicos e diversos outros registros sobre atitudes comportamentais, a fim de mostrar que a "Geração Torquato Neto" estabeleceu com a cidade de Teresina uma relação mútua de subversão, inversão, sátira, sacaneio e deboche. Nesta sessão do trabalho, o conceito de *geração*, enquanto categoria historiográfica,[52] será utilizado para fundamentar a relatividade dos grupos juvenis presentes na cidade.

A segunda enunciação será a do *poeta*, onde objetivo fazer uma cartografia, no sentido proposto por Suely Rolnik e Félix Guattari[53], das prescrições sociais de Torquato Neto. Apropriando-me de sua arte, procuro identificar como uma *transa underground* – entendida como um conjunto de dicas existenciais que configurariam tais prescrições aos seus contemporâneos – ajudou a formatar uma "arte de fazer" para uma parcela da juventude teresinense de então. Para tanto, além dos recursos empíricos constantes n'*Os últimos dias de Paupéria*,[54] e nos volumes 1 e 2 da *Torquatália*,[55] faço o manejo de matérias jornalísticas, onde as práticas juvenis de Torquato Neto estão presentes, ou onde se dará uma atitude enunciativa a seu respeito, por parte de outros interlocutores.

---

[49] CERTEAU, Michel de. Caminhadas pela cidade. In: _____. *A invenção do cotidiano:* 1 – Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 179.
[50] ROUANET, Sérgio Paulo. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nelas? *Revista USP*, São Paulo, v. 1, n. 15, set/nov, 1990. p. 49-75.
[51] Ibid.
[52] SIRINELLI, Jean-François. A geração. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Morais (coord.). *Usos & abusos da história oral.* 6. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005. p. 131-137.
[53] GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica:* cartografias do desejo. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.
[54] TORQUATO NETO. *Os últimos dias de Paupéria.* Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.
[55] TORQUATO NETO. *Torquatália:* obra reunida de Torquato Neto. v. I. Do lado de dentro. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004; TORQUATO NETO. *Torquatália:* obra reunida de Torquato Neto. v. II. Geléia geral. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

Por fim, a última enunciação será a dos *estilhaços*, onde busco pensar as ressonâncias da obra de Torquato Neto nas letras e nas artes piauienses, de um modo geral. Fazendo um arremate das questões levantadas anteriormente, aqui, procuro fazer um inventário daquilo que, em termos de arte piauiense, poderia ser, genealogicamente, apresentado como herança da influência do poeta d'*Os últimos dias de Paupéria*. Empiricamente, esta sessão vai se valer tanto de exemplares da chamada "literatura marginal", objeto no interior do qual reluz o livro *Os caçadores de prosódias*, de Durvalino Couto Filho, como de eventos ocorridos no âmbito da música, como o movimento *Navinova*, liderado pelo poeta Glauco Luz. Também serão estudados, nesta sessão, remanescentes da filmografia experimental superoitista pós-torquateana, do que são exemplares os filmes *Porenquanto* e *Tupi Niquim*.

Contemplando estes eventos, e buscando lançar um olhar analítico a respeito das artes e artimanhas de jovens teresinenses, procuro compreender como a cultura se processa, enquanto leitura de vivências fragmentadas, em uma época atravessada pelas continuidades e descontinuidades características de um "momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferentes identidades".[56] Dessa forma, o estudo dos atravessamentos da arte de Torquato Neto pelos seus contemporâneos será uma atitude de tomar parte nas discussões que objetivam, para além de "estabelecer uma percepção das mudanças relacionadas com a necessidade crescente de inserir o Piauí na historiografia brasileira e no cenário artístico cultural",[57] observar uma série de práticas culturais que extrapolam as barreiras do Piauí – tanto em termos físicos quanto subjetivos.

[56] BHABA, Homi K. *O local da cultura.* Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 19.
[57] DIAS, Claudete Maria Miranda. O Piauí que o Brasil não vê: história, arte e cultura. In: SANTANA, R. N. Monteiro de (Org.). *Apontamentos para a história cultural do Piauí.* Teresina: FUNDAPI, 2003. p. 216.

ENUNCIAÇÃO I – A CIDADE

ENTRE TORQUATEIOS, *GRAMMAS* E SUPEROITOS: intersubjetividades na *Tristeresina* de Torquato Neto

Imagem 01: *Tristeresina*: uma das cartolinas que ilustram o filme *O Terror da Vermelha*, de Torquato Neto. Nela, o poeta aponta os devires de uma subjetividade juvenil que emergia na capital piauiense na década de 1970, centrada nos ideais de desbotamento da noção de sujeito, das matrizes comportamentais que desreferencializavam o tempo dos jovens dos outros tempos, e de uma prática de espaços que divergia dos usos e costumes tradicionalmente instituídos na cidade.[58]

> cidades como séculos – um século atrás do outro. na frente do outro. o tempo se ultrapassa no espaço do tempo. agora *é* nunca mais, e nunca antes. agora é jamais – um século atrás do outro. isso tudo é um esquema muito chato enquanto a coisa anda: isso é que é legal, do mesmo jeito que é legal saber que isso tudo pulsa, de alguma maneira, no ponto misterioso do desenho. princípio, fim. total e único. geral. cidades. ninguém pode mais do que deus!
>
> Torquato Neto

[58] Disponível em: <http://revoluciomnibus.com/Deus%20e%20o%20Diabo%20G%20Tristeresina%20Lula.htm> Acesso em: 28 jan. 2012. Material do Acervo Cultural Torquato Neto.

1.1. Pudores e desbundes: Teresina sob o impacto da pós-modernidade

Em sua primeira edição do ano de 1970, a revista *Veja* trazia opiniões de especialistas de diversas áreas sobre as perspectivas para a nova década. Tratava-se de projeções, leituras do momento vivido, expressas em discursos que, segundo os expositores, seriam levados a cargo em diversos campos de atuação. O astrólogo Joe Ramath previa que, até 1980, o Brasil "daria as cartas no mundo".[59] João Paulo dos Reis Velloso, à época ministro do Planejamento, apostava em um crescimento no PIB nacional de 7%, no mesmo tom em que anunciava uma política governamental de impacto na educação e na agricultura, uma inflação menor e um novo salto nas importações.[60] Não menos otimista era a opinião de Alfredo Buzaid, então Ministro da Justiça: o Brasil dos anos 70 seria um país democrático, tendo a política uma importância fundamental na nova década, pois além das eleições para renovação do congresso e das assembléias legislativas, em treze Estados da Federação aconteceria a escolha de 1522 prefeitos e 1904 vereadores. Seria, além disso, o momento em que os deputados estaduais se reuniriam para escolher os governadores de 22 Estados.[61]

Tais conjecturas, no âmbito político-econômico, apareciam como lastro para outras, estimulando opiniões e perspectivas em campos como a religião, a ciência, o comportamento, a sexualidade e as artes em geral. Na mesma toada em que a publicação anunciava um "extraordinário renascimento religioso", porém contando que, "no fim da década os católicos poderão receber suas bênçãos de um papa não-italiano, vestido de terno e gravata",[62] apontava perspectivas menos arrojadas em descobertas e avanços médicos. José M. R. Delgado e Norman Shumway, a respeito do transplante de cérebro, denotavam que determinados assuntos, antes restritos, por conta dos valores arraigados pela família e pela Igreja, mesmo ganhando nova projeção, permaneciam envoltos em cuidados, tanto de ordem ética quanto científica. A opinião do primeiro, segundo o qual transplantar cérebros, além de ousado e perigoso, "poderá ser até mesmo criminoso",[63] encontrava eco na do segundo, quando defendia a necessidade de "pensar no lado humano, na personalidade" do paciente.[64]

Leituras efetuadas sobre esta década nascente mostram significativas transformações em relação aos anos anteriores. No campo do pensamento, Décio de Almeida Prado previa que as

[59] ENTREVISTA – Os anos 70: a transformação. *Veja*, São Paulo, p. 03, 7 jan 1970.
[60] Op. cit., p. 06.
[61] Ibid.
[62] Ibid., p. 05.
[63] Ibid., p. 05.
[64] Ibid.

transformações em curso decretariam a "morte" de diversos ícones da intelectualidade, venerados até então: "Sartre, Arthur Miller, Teneessee Willians se transformarão em ídolos mortos e enterrados. Bretch, o teatro político, o teatro concebido como literatura cairão no declínio. O teatro entendido como espetáculo se valorizará".[65] Também defendendo os valores da modernização no domínio das artes, Alex Vianny afirmava a incontestável influência que o cinema brasileiro teria, na década de 1970, em regiões como a América Latina e a África. "E Glauber Rocha continuará abrindo os caminhos".[66]

Otimistas ou não, as previsões de futuro ajudam a pensar a década de 1970 sob o olhar e os discursos daqueles que a viveram na efervescência de seus dias. Os impactos trazidos pelas novas tecnologias, bem como o consequente maravilhamento que estas causaram na sociedade da década anterior levariam, aos olhos de Castelo Branco, "à condição histórica da *emergência da pós-modernidade brasileira*".[67] Uma vez que tais transformações não se concretizam, de maneira uniforme, em todos os lugares, ganha expressão, nas crônicas jornalísticas, o discurso desejante de modificações em diversos contextos. Pode ser destacada, aí, a fala de Paulo Fernando Craveiro, configurando tal enunciação de mudanças:

> RIO DE JANEIRO – Não sei se o Ano Nôvo já chegou aí pelo Recife. Aqui no Rio de Janeiro êle se instalou há poucos dias. E foi um foguetório danado. Uma mocinha que olhava para o tempo, surpreendeu-se com a chegada consumada de 1970 e deu um abraço no namorado. E seus olhos pediam.
> [...]
> Para os incrédulos, posso afirmar porque testemunhei: estamos em pleno 1970. Ninguém me contou. Eu vi. Posso mesmo dizer sem mêdo de errar que meu relógio marcava zero hora, no dia 31, quando de repente 1969 passou inelutavelmente para trás. Como os maridos enganados, foi 1969 o último a saber. Quando pensava que ainda se encontrava em vigor – com o espírito permanente, de decretos que pensam jamais serem revogados – viu-se afastado pela juventude do ano nôvo.[68]

Representando um conjunto amplo de expectativas, os primeiros dias da nova década demarcavam, assim como qualquer outro marco cronológico-temporal, o fim ritual de uma época, que daria lugar à outra. Uma vez que é possível tomar a História como "objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de 'agoras'",[69] cabe refletir sobre os anos 1970 como portadores de uma série de estandartes. Sejam eles os

---

[65] ENTREVISTA, op. cit., p. 05.
[66] Ibid.
[67] CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria:* Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005. p. 94-95. Grifo do autor.
[68] CRAVEIRO, Paulo Fernando. A chegada. *Jornal do Piauí*, Teresina, p. 04, 13 jan. 1970.
[69] BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 229.

dos dias seguintes aos que enxergaram o alvorecer de uma "revolução" no campo político brasileiro,[70] ou às trágicas consequências da resistência e luta contra tal regime,[71] seja aos acontecimentos que se dão em escala micrológica, como desfiles de moda primavera-verão, na Europa, em 1967,[72] é importante reconhecer que a nova década traziam consigo uma carga extra de esperanças pelo porvir.

Em nível regional, também, a década de 1970 era objeto de desejos e expectativas. Jornais da época noticiavam os "grandes feitos" governamentais previstos como elementos que seriam responsáveis pela modernização e o progresso do Nordeste: "No calendário das grandes realizações brasileiras, o ano de 1970 marcará a recuperação econômica do Nordeste Ocidental com a conclusão das obras da hidrelétrica de Boa Esperança, e a conseqüente inauguração da primeira unidade geradora da 'Usina Marechal Castelo Branco'".[73] Dessa maneira, a problemática de modificações no contexto socioeconômico do Nordeste alia-se ao desejo de aproximação da realidade observada nessa parcela do Brasil com aquela vista nas regiões Sul e Sudeste do país, onde a economia alcançara níveis de satisfação, possibilitando melhores perspectivas para a população que nela habitavam. É o momento, também, em que o desejo de ampliação dos horizontes culturais leva a população de diversas partes do Brasil a buscar suas próprias identidades, mesmo sendo estas inspiradas em outras, de regiões mais abastadas, ou países que se tornaram, historicamente, referências para o mundo.

Tal mundo que se transforma, e um Brasil que busca seguir a esteira de tais mudanças, acarretam rupturas, em escala micrológica, e com velocidades diferentes, em regiões periféricas do país. A valorização da cultura de massa, expressa em meios de comunicação como jornais, revistas e, posteriormente, o rádio e a televisão, coincide com as metamorfoses de valores sociais, padrões éticos, práticas comportamentais e cotidianas, expressas no âmbito familiar, nas sociabilidades juvenis e nos contextos educacional e político. O vislumbre de um mundo no qual se busca inspiração fazia da televisão um veículo de comunicação essencial nos lares brasileiros. Anunciando que "o Piauí inteiro vai ver televisão", uma matéria do *Jornal do Piauí* noticiava, em março de 1970, que a Telepisa acabava de elaborar projetos para a repetição da televisão nos então 114 municípios do Estado,[74] o que ampliaria, sem precedentes, o campo de

[70] A tomada dos acontecimentos políticos no Brasil de 1964 como "revolução" tem lugar na imprensa da época, sendo possível destacar expressões como aquelas presentes em um número especial da revista *O Cruzeiro*. Ver: O CRUZEIRO – EXTRA. Edição histórica da revolução. São Paulo, 10 abr. 1964.
[71] O DIA mais triste da juventude: a morte trágica de um estudante. *Manchete*, Rio de Janeiro, ano XV, n. 834, 13 abr. 1968. p. 04-13.
[72] O MUNDO em Manchete. *Manchete*, Rio de Janeiro, ano XIV, n. 778, 18 mar. 1967. p. 149.
[73] ANO de 1970. *Jornal do Piauí*, Teresina, p. 01, 21 mar. 1970.
[74] PIAUÍ inteiro vai ver televisão. *Jornal do Piauí*, Teresina, p.01, 21 mar. 1970.

influência desse meio de comunicação no Estado. Sem pensar em considerar tais mudanças como rupturas que seguem o imediatismo de outras transformações, cabe ao historiador, ao contrário, estabelecer a leitura do contexto em sua relatividade, possibilitando sua compreensão não como um acontecimento *em si*, mas sim na forma de práticas culturais, vistas em sua historicidade, exigindo "o rompimento com o conceito de sujeito universal e abstracto".[75]

As mudanças ocorridas no Piauí e, especialmente, em Teresina, guardavam relação com acontecimentos que se processam nos campos da política e da economia. Se, a nível nacional, os governos militares pregavam um *milagre econômico*, prevendo um crescimento do Brasil, sob o signo da ordem e do progresso, expressos em sua filosofia política, a nível estadual, tal expressão se corporificava nas políticas de cunho desenvolvimentista do então governador, Alberto Tavares Silva. Até aquele momento, "a hegemonia política do Estado era exercida por Petrônio Portella e seu irmão Lucídio Portella, com o forte apoio de estruturas oligárquicas espalhadas por todo o estado".[76] Um novo olhar sob o contexto urbano, porém, marca a perspectiva de uma administração que, mesmo alinhada com os interesses do Governo Federal, via nas ações e nos discursos de cunho populista uma maneira de agradar, ao mesmo tempo, as elites desejosas de modernização e conforto, a classe média ascendente e uma população de baixa renda, que se sentiria contemplada pelas medidas populares. Tal contexto favorece uma maior efervescência de produções culturais, visto que elas se harmonizavam com a cidade em pleno processo de crescimento e modernização:

> Em Teresina, formas e expressões culturais segmentadas começavam a passar por um processo de diluição gradual, lento, mas substancial. Iniciava-se ali a apropriação das racionalidades individuais, quando há uma desqualificação do presente e uma indefinição do que passava a indicar uma falsa interação que se constituía muito mais em consumo passivo dos produtos acabados que viriam do que propriamente numa identificação.[77]

O consumo de produtos vindos de fora pode ser expresso naquilo que se começa a observar nas práticas citadinas de então. Se, em novembro de 1970, o *Jornal do Piauí* noticiava que a Coca-Cola teria uma fábrica em Teresina,[78] em abril de 1971, esta ganhava destaque,

---

[75] CHARTIER, Roger. *A História Cultural:* entre práticas e representações. Tradução: Maria Manuela Galhardo. São Paulo: Difel, 2002. p. 24-25.
[76] VILHENA FILHO, Paulo Henrique Gonçalves de. *A experiência alternativa d'O Estado Interessante no contexto marginal da década de 70.* 1999. 125 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. p. 44.
[77] Ibid., p. 47.
[78] COCA-COLA terá fábrica em Teresina. *Jornal do Piauí*, Teresina, p. 01, 26 nov. 1970.

novamente, no mesmo jornal, com a anunciação de que sua chegada definitiva no cotidiano da cidade faria com que estivesse "em breve [...] tomando conta total do Piauí".[79]

Ao observar tal consumo de produtos enlatados, é possível perceber que este, também, se dá no campo das produções artísticas. O cinema ganha destaque no cotidiano da cidade, através das principais salas de exibição disponíveis. Tendo como seu principal público as parcelas mais jovens da população, mas também agradando pessoas de outras faixas etárias, algumas opiniões expressas denotam a diversidade no gosto cinematográfico dos frequentadores:

> Possuímos bons cinemas que vivem superlotados de frequentadores, daí notar o gôsto do público pela Sétima Arte. A gurizada, geralmente gosta daqueles filmes em que o artista não morre; mata o bandido e beija a mocinha bem no fim. Pessoas de mais conhecimentos assistem os filmes bem feitos técnica e moralmente, enfim cada qual possui o seu gôsto.[80]

A diferença no modo de recepcionar o conteúdo dos filmes é apontada, no discurso do jornal, como relacionada ao grau de erudição dos espectadores. Segundo ele, aos jovens interessavam enredos de entendimento fácil: mocinhos e vilões bem definidos, a vitória do Bem sobre o Mal, o final feliz e a concretização do romance entre os protagonistas. Já os grupos "de mais conhecimentos" preferiam filmes com estéticas e temáticas mais complexas, valorizando elementos da produção e o conteúdo moral das películas. Ao enfatizar o mérito dos filmes "bem feitos técnica e moralmente", a publicação aponta sua inclinação para busca de determinados valores éticos, inscrita em uma parcela da sociedade teresinense.

Para os jovens, no entanto, conhecer o conteúdo das fitas exibidos nas três únicas salas que a cidade dispunha, à época, significava ter a liberdade de optar tanto por películas de conteúdo mais elaborado, quanto por aquelas voltadas para a simples diversão, seja ela expressa em filmes de aventura, faroeste ou com conteúdo sexual explícito, impróprios para menores de 18 anos. Essa distinção entre salas fica clara na fala de Francisco Augusto de Oliveira Brito, que chega a Teresina, como estudante, no ano de 1975, e aponta as características e gostos cinematográficos dos jovens em sua época:

> Quando nós queríamos ver um cinema de melhor qualidade, um filme melhor, nós iríamos para o Royal. Quando queríamos ver bang-bang, ou aqueles filmes pornográficos, aquelas coisas todas, íamos para o Rex. [...] Na minha época já tinham sido amostrados, já circulavam bastante pelo mundo... mas na minha época houve um retorno de um grupo de filmes. Nós tivemos a oportunidade de conhecer grandes obras, como *E o Vento Levou...*, como foi o caso de *Ben-*

[79] COCA-COLA: seu próximo lançamento. *Jornal do Piauí*, Teresina, p. 05, 30 mar. 1971.
[80] ATUALIDADES cinematográficas. *Jornal do Piauí*, Teresina, p. 06, 15 jan. 1970.

> *Hur*, *Os Dez Mandamentos*, *Dio Come Te Amo*, então foram vários os títulos dos filmes, incluindo o cinema-catástrofe [...].[81]

Enquanto o Cine Royal, localizado à Rua Coelho Rodrigues, no centro da cidade, era o espaço de exibição de longa-metragens "de melhor qualidade", como *O Corcunda de Notre-Dame*, protagonizado por Anthony Quin e Gina Lolobrigida, *O valente príncipe Donegal*, com Chantal Renaud e Danielle Quimet, ou *Simplesmente Maria*, com Rodolfo Salerno e Mariela Trejos; as salas do Cine Rex e do Cine São Raimundo, localizados, respectivamente, na Praça Pedro II, no Centro, e no bairro Piçarra, exibiam os filmes que já haviam sido exibidos no primeiro estabelecimento. Em geral, no entanto, priorizava clássicos de gêneros como terror, faroeste, o cinema pornográfico e a pornochanchada nacional. Destacam-se, nos anúncios de jornais, filmes em cartaz, como *Só matando*, *Pra quem fica, tchau* e *Trovões na fronteira*[82]. Tal distinção aponta, também, relação entre a condição social e os interesses do público de cada uma delas. Com ingressos a preços menores, as salas do Rex e do São Raimundo atraíam um público mais diversificado, enquanto o Royal mantinha um padrão de frequentadores com características sociais mais elitizadas.

No campo musical, as experiências na cidade de Teresina apontavam influências diversas. A divulgação de discos amplificava-se com a inauguração de estabelecimento de vendas, como a Beta Discos.[83] A Tropicália, inventada na década anterior, através de produções artísticas em diversos campos,[84] apontava, no âmbito musical, as figuras de Gal Costa, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia e Tom Zé como referências nas quais se inspirariam os produtores de uma "música popular piauiense".

Enquanto, a nível nacional, os debates travados entre emepebistas e tropicalistas levariam a uma discussão *a posteriori* sobre a existência ou não de uma "linha evolutiva" na Música Popular Brasileira,[85] o Piauí vivia o momento em que suas expressões musicais

---

[81] BRITO, Francisco Augusto de Oliveira. Entrevista concedida a Fábio Leonardo Castelo Branco Brito. Teresina: 05 jun. 2011.
[82] JODISA apresenta. *O Estado*, Teresina, p. 01, 13 jul. 1972.
[83] JÁ funcionando a Beta Discos. *Jornal do Piauí*, Teresina, p. 08, 07 set. 1971.
[84] A leitura da Tropicália enquanto uma invenção, partindo de diversas frentes artísticas, como a música de Gil, Caetano e Torquato Neto, as artes plásticas de Hélio Oiticica e Lígia Clark e o teatro de José Celso Martinez Correia, encontram-se presentes na discussão travada por Edwar de Alencar Castelo Branco. Ver: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria:* Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005.
[85] A discussão sobre a existência de uma "linha evolutiva" na Música Popular Brasileira parte das afirmações presentes na obra *Verdade tropical* de Caetano Veloso, onde este buscou dispor as diversas produções do campo musical brasileiro em um enquadramento lógico de evolução. Tal conceito é debatido, no campo acadêmico, levando, inclusive, ao trabalho que, a propósito da obra musical de Raul Seixas, pôs em questão tal conceito. Para ampliar o debate, ver: NERY, Emília Saraiva. *Devires da música popular brasileira:* as aventuras de Raul Seixas e as tensões culturais no Brasil dos anos 1970. 2008. 183 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasi) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina.

tomavam corpo em figuras da juventude. Nesse contexto, a piauiense Lenna Rios aparece como cantora de futuro promissor no meio, o que viria a se confirmar, futuramente, em sua repercussão, a nível nacional. A cantora figura em publicações piauienses do início dos anos 1970, onde se noticia, em algumas delas, sua direção artística por Torquato Pereira de Araújo Neto.[86] O início de carreira de Lenna deu-se na noite carioca, expressando seu viés artístico ligados às matrizes em evidência no momento:

> TODAS as sextas-feiras, a boate Pujol vai ter a voz de Lenna Rios, num *show* onde "seria capaz de brincar com as pessoas, dizer qualquer negócio". Com a direção musical de Marcus Vinícius, Lenna terá o acompanhamento de Piau (guitarra e arranjador), Luis Roberto (bateria), Sérgio Magrão (baixo) e Jimmy (tubadora). Piauiense é muito confundida por baiana: "dou o maior dez pra Bahia, mas o negócio é que sou do Piauí", Lenna passou três meses do último verão no Norte, apresentando um *show* que a espantou muito, porque "lá não são bem aceitas as músicas do meu repertório, Caetano, Gil e tal, lá eles curtem mais Jerry Adriani, Paulo Sérgio, e assim mesmo eu não poderia ter sido melhor aceita."[87]

As novas maneiras de experienciar o real, trazida por meios como a televisão, o cinema e música popular, agem de maneira a conceber diferentes formas de se pensar os comportamentos sociais na cidade. É possível entrever, como coloca Márcia Castelo Branco Santana, que "costumes consagrados são questionados, enquanto outros ainda são experimentados", sendo cabível ler os anos 1970 como "um caleidoscópio de vivências, uma configuração histórica onde os padrões sociais conservadores e novos padrões de sociabilidade e formas de viver a juventude são expressas nas práticas cotidianas".[88]

Se Teresina apresentava, no início dos anos 1970, traços de provincianismo que se contrapunham à sua posição de capital do Estado, criando nela uma situação híbrida, tal relação se acentua quando se observa, especialmente nos grupos mais jovens, uma busca constante pela novidade e a experimentação. De modo geral, no entanto, essa busca encontrava foco de resistência nas opiniões e valores já arraigados pela dita sociedade, que reagia, diversas vezes, de maneira negativa frente às inovações trazidas pela imprensa de diferentes tipos. Tal resistência, expressa em suas manifestações escritas, ganham eco em publicações jornalísticas de conteúdo mais conservador, sendo possível citar como exemplo o excerto:

> Segundo observações atentas de educadores e psicólogos de vários países, as revistas em quadrinhos de contos de amor e faroeste são publicações de leitura

[86] BRITO, Bugyja. O Piauí ataca na música, no Rio. *Jornal do Piauí*, Teresina, p. 04, 30 maio. 1971.
[87] LENNA Rios, a nova voz da noite no Pujol. *O Estado*, Teresina, p. 13, 02 ago. 1972.
[88] SANTANA, Márcia Castelo Branco. *Discursos, desejos e tramas:* o comportamento feminino em Teresina nos anos 70 do século XX. 2008. 152 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina. p. 24.

> altamente perniciosas, porque estão prejudicando sensivelmente os estudos da mocidade menos esclarecida, principalmente na época das aulas. São revistas que não têm nenhum fundo de moralidade, somente deturpação e destruição para a mente sadia da juventude do Brasil de amanhã. Aqui fica advertência para todos.[89]

Utilizando como pretexto de acusação das revistas em quadrinhos o fato de estar "prejudicando sensivelmente os estudos da mocidade menos esclarecida", e por possuírem conteúdo sem "nenhum fundo de moralidade", o artigo publicado no *Jornal do Piauí* expressa a opinião de diversos pais de família, frente aos gostos nascentes de seus filhos, no tocante às leituras e, também, aos estilos musicais, fitas de cinema e programas de TV que passavam a consumir. Recheados de elementos articulados com as novidades tecnológicas e culturais efluentes no mundo em questão, sua entrada nos lares piauienses causava revoluções, em escala micrológica, ao formatarem novas sensibilidades juvenis. Dessa maneira, a *micropolítica*, como expressão das subjetividades subterrâneas[90] de uma juventude ansiosa pelo novo, ganha forma e torna-se objeto de tensão familiar e social em uma cidade onde a relação entre a tradição e a ruptura ganham contornos de tensão.

As nuances de um mundo transformado pelos arautos dos chamados *signos da pós-modernidade* começam a agir, de maneira gradativa, em Teresina, estabelecendo na cidade pontos de descontinuidades e transformações em seu viver cotidiano. As práticas sociais são redesenhadas em "artes de fazer" dos grupos que, pensando e agindo de maneiras diversas aos padrões comportamentais socialmente definidos, transformam seu local e dão a ele características subjetivas remetentes a novas condições de existir. Os jovens passam a ter espaço nos discursos de outras camadas da cidade, na perspectiva da busca por seu lugar social. Assim, projetadas sob o claro sentimento de preocupação, as transformações de valores que se observam nos ideais juvenis, mundo afora, ganham destaque na imprensa local, como pode ser destacado no artigo "Os ideais da juventude", publicado no *Jornal do Piauí* em 10 de outubro de 1970, com o claro sentido de alerta para as possíveis rupturas de valores, que viriam a se processar, também, em esfera regional:

> [...] Ideais no sentindo físico, material, o não espiritual, como acontecia tempos atrás. Em geral, a juventude de uns trinta a cinquenta anos escolhia como modelos de personalidades de santos – sim, santos da religião – ou homens de ciência, de armas, que tivessem levado seu nome aos píncaros da glória por exemplos admiráveis. Homens e mulheres, claro. Atualmente, isso não mais acontece.
> [...]

---

[89] AOS pais de família. *Jornal do Piauí*, Teresina, p. 03, 20 mar. 1971.
[90] ROLNIK, Suely; GUATTARI, Félix. *Micropolítica:* cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1994.

> Provàvelmente, uma pesquisa feita entre jovens "mais velhos" digamos dos dezoito aos vinte e dois anos, daria um resultado diferente. Êsse resultado, sem dúvida, também iria referir-se a uma "devoção social" – que é o sinal positivo dos tempos que vivemos –, mas com interesses mais profundos. Depois, não adianta querer acusar os jovens de futilidade, de irresponsabilidade, é preciso não esquecer que eles formam sua personalidade com o material que nós, adultos, pomos ao seu alcance.[91]

Se figuras religiosas e vultos das ciências e das armas perdiam espaços como referências juvenis, o texto aponta, de maneira subliminar, a responsabilidade da família pela reversão de tal tendência, e pela manutenção da ordem e a conservação dos exemplos sociais mais tradicionais. O que se observa, no entanto, é também um questionamento acerca dos rumos da instituição familiar, no contexto das transformações culturais já expostas. Sua função social, vista sob o enfoque do discurso cristão, deveria ser a de "atuar sobre outras famílias e, dêste modo contribuírem para a situação adequada da instituição familiar no mundo moderno", esforços estes empreendidos no sentido de "zelar pela constituição de novas famílias em bases mais sadias e cristãs".[92]

Em contrapartida, parcelas de jovens caminhavam no sentido de uma mutação de valores, que proporcionaria sua aproximação com outras formas de viver e sentir o tempo, os espaços, os relacionamentos e a sexualidade. A moda, masculina e feminina, dá espaço pra novas leituras do corpo, agindo como uma enunciação de práticas inovadoras em seu uso. Se a teologia cristã viria a criar, ao longo de séculos, um estereótipo cultural profundamente estabelecido,[93] as modificações nas estruturas mentais proporcionadas pelos meios de comunicação agiriam como rupturas em ideais tradicionais de ser, pensar e, inclusive, vestir. No tocante às roupas femininas, na década de 1970, é possível observar, mesmo a nível internacional, a proibição de determinadas peças de roupa em lugares públicos, de natureza religiosa. Na Basílica de São Pedro, em Roma, as mulheres trajando mini-saias possuíam o mesmo trato restritivo dado às máquinas fotográficas, conversas ou risos.[94] Em Recife, a moda das tangas nas praias ganha nota em jornais regionais, que divide seu texto entre opiniões que ressaltam que "o biquíni 'já era'" com outras que afirmam serem as tangas "um fator de promiscuidade", chegando, enfim, a citar a opinião de um pastor evangélico, que declara que "a tanga só é bonita na mulher dos outros".[95]

---

[91] OS ideais da juventude. *Jornal do Piauí*, Teresina, p. 06, 10 out. 1970.
[92] D. ANDRADE. A respeito da família. *Jornal do Piauí*, Teresina, p. 05, 05 dez. 1970.
[93] PORTER, Roy. História do corpo. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história:* novas perspectivas. São Paulo: EdUNESP, 1992. p. 310.
[94] BASÍLICA proíbe mini-saia. *Jornal do Piauí*, Teresina, p. 03, 29 abr. 1970.
[95] TANGA causa controvérsia. *O Estado*, Teresina, p. 04, 17 set. 1972.

Tais fatores de transformação nos modos de se vestir denotam mudanças relacionadas à sexualidade feminina. No cenário posterior à década de 1960, peças de roupas, como minissaias, "promoveriam uma erotização dos corpos que teriam reflexos em diferentes âmbitos do social".[96] O grau de erotismo feminino do mundo pós-60 ganhava destaque em figuras-referência do campo cultural de então, e que serviram de modelo de valores pros jovens, em processo ebulitivo de subjetivação de sua sexualidade. Enquanto figuras de cinema, como a atriz italiana Monica Vietti, lançava à imprensa frases como "preciso de um homem e não de um marido"[97], a cantora norte-americana Joan Baez se declarava bissexual, e afirmava ter vivido com uma mulher "o mais lindo romance [...]" da vida.[98] Por sua vez, a também norte-americana Raquel Welch, destaque das telas hollywoodianas, demonstrava conviver bem com a idéia de ser uma mulher divorciada, e sexualmente livre: "Eu agora não quero mais ninguém para sempre. Tenho a hora que quero, uso e depois mando embora".[99]

Em nível local, Teresina convivia, simultaneamente, com os valores tradicionais arraigados e a ruptura nas concepções de sexualidade pertinentes ao mundo que se transformava. Nesse sentido, pode-se notar a importância da virgindade feminina como elemento delineador de seu caráter:

> A despeito de possuírem liberdade para freqüentar festas nos clubes e boates, ir a esses locais com o namorado e amigas, sair de carros e participar de atividades que exigiam um contato mais próximo com os rapazes, as jovens ressaltam que algo primordial nessas experiências cotidianas seria o fato de sempre saberem que seu limite estava justamente no guardar a virgindade, que se tornava, para as moças, a garantia de que teriam o respeito perante o seu namorado e a família.[100]

No âmbito masculino, também, a década de 1970 aponta, em Teresina, transformações no campo comportamental. As formas de se vestir e se portar criam um ideal de homem desejado pela sociedade teresinense, cujo aspecto físico deveria, em geral, denotar austeridade, e o comportamento, embora discreto, devesse sempre apontar, subliminarmente, a figura silenciosa do "macho", cujos aspectos sexuais de dominação, se não evidentes, deveriam estar presentes nas entrelinhas de suas ações:

---

[96] CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Ele é o homem, eu sou apenas uma mulher: corpo, gênero e sexualidade entre as vanguardas tropicalistas. In: *Anais do VII Seminário Fazendo Gênero.* ST 16 – Sexualidades, corporalidades e transgêneros: narrativas fora da ordem. 28, 29 e 30 ago. 2006. p. 02

[97] PRECISO de um homem e não de um marido! *O Estado*, Teresina, p. 09, 07 jan. 1973.

[98] JOAN Baez se diz bissexual. *O Estado*, Teresina, p. 06, 16 mar. 1973.

[99] CASAMENTO? Prefiro usar e mandar embora! *O Estado*, Teresina, p. 06, 21 jan. 1973.

[100] SANTANA, Márcia Castelo Branco. *Discursos, desejos e tramas:* o comportamento feminino em Teresina nos anos 70 do século XX. 2008. 152 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina. p. 47.

> Um homem na sua plenitude de homem não se preocupa com um vestido, sapato ou peruca. Também deixaria por último a análise de um rosto. O homem é mais carnal e sensualista. Num recanto do pensamento masculino, por demais escondida, há sempre uma idéia que não foi exposta: um resquício de vaidade e aventura; um desejo oculto, inconfessável, que se acende quando passa uma mulher escultural e, logo depois, apaga-se quando a ninfa acabou de passar.
> E isto acontece com o jovem, o amadurecido e o velho – embora o olhar deste se assemelhe ao do artista, na análise de uma obra de arte. Temos – e isso é uma tendência normal – o cuidado de não transparecer tais pensamentos, quando as circunstâncias nos forçam a isso. A mulher que passa – quando é bonita – é sempre um desejo. [...][101]

Ao deixar entrever os traços de masculinidade, o texto denota elementos constitutivos do homem que se deseja para a sociedade teresinense da década de 1970: sua preocupação estética reprimida, sua austeridade prefigurada em uma imagem de siso, seu desejo carnal pelas mulheres sempre latente, mesmo que controlado. Seria o homem, como desejado pelo imaginário nordestino, de uma forma geral, encarnado em sua versão urbana. Se, ao pensar-se em Teresina no início da década de 1970, como cidade que vislumbra o novo, o moderno, sob o signo de novas subjetividades nascentes, ao mesmo tempo em que mantém elementos provincianos, pode-se tomar o discurso de jornal exposto acima como uma evocação subliminar de manutenção da figura do macho nordestino, numa sociedade que, embora transformada e urbanizada, ainda "depreciaria esse homem que vinha surgindo nas cidades, homem afeminado, sem coragem, covarde, cabra frouxo, que faz trabalho nas calças". Dessa maneira, aponta, nas entrelinhas de sua fala, o desejo de manutenção dos valores sociais e sexuais, presentes em uma sociedade onde "os meninos devem ser ensinados desde cedo a ter domínio das relações que irá estabelecer com as mulheres".[102]

As características indesejadas pela sociedade mais conservadora começam a se figurar presentes em novas subjetivações de comportamento juvenil efluentes em Teresina nos anos 1970. Como exemplo do que viria a ser enxergado com desconfiança por algumas parcelas sociais da cidade, os *hippies*[103] passam a desenvolver com Teresina uma relação peculiar, uma vez que configuram-se como elementos distintos daqueles pregados pelos valores de

---

[101] LOBÃO, Paulo. Opinião de Moda. *Jornal do Piauí*, Teresina, 22 maio 1970. Coluna Reflexos da Vida, p. 05.
[102] ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Quem é frouxo não se mete: violência e masculinidade como elementos constitutivos da imagem do nordestino. Disponível em: <http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/docentes/durval/artigos/segunda_remessa/froxo_nao_se_mete.pdf> Acesso em: 03 jan. 2011.
[103] O termo *hippie* é utilizado aqui seguindo a prática do discurso da imprensa teresinense à época, que assim homogeneizava jovens praticantes de ações pouco ortodoxas na cidade, independente da pretensa vinculação ideológica de tais jovens – que passaram pela cidade, em grande parte, em levas distintas e não organizadas.

instituições como a Igreja e a família, como pode ser observado em texto publicado no *Jornal do Piauí*, intitulado "Hippie! O que é isso?":

> Infelizmente, o autor da coluna não sabe dizer o significado da palavra!
> Eles querem pregar filosofia! Mas acontece que tôda e qualquer filosofia sem uma base de apoio, torna-se muito difícil de expansão e pouco merece as atenções de quem está à cata de sabedoria. O hippismo, essa "filosofia" que aí estamos a suportar, constituída de gente maluca, preguiçosa e viciada, não pode deixar nada a desejar na nossa juventude senão o desejo de viver errante, seduzindo jovens indefesas que se contagiam sob o efeito de drogas, bem como rapazolas sem formação que às vezes são jogados nas valas dos toxicômanos ou dos homossexuais.
> [...]
> Se andar sujo, despenteado, ocioso e apresentando trajes idiotas fôr por fôrça de uma filosofia que dizem pregar amor, está o nosso mundo condenado ao caos. É muito certa a afirmativa: "quem não trabalha dá trabalho aos outros". E essa gente que nada faz, que nada diz, que deixará de real na vida prática?[104]

Tais discursos, inclusive ao pôr em questão o valor nominativo dado aos vários grupos marginalizados da cidade, dão a ler a reação de uma parcela da sociedade a práticas de comportamento divergentes da ordem instituída. Os *hippies*, associados, em geral, a posturas condenáveis, apareciam em notícias jornalísticas da época, em sua maioria, protagonizando ações ligadas à promiscuidade sexual, a pequenos crimes e contravenções. Um exemplo disso é, em outubro de 1972, a notícia veiculada pelo jornal *O Estado* de que um grupo, formado por argentinos e brasileiros, se encontravam em Teresina, acompanhado de quatro moças, pertencentes, segundo a publicação, "à alta sociedade teresinense". As moças, "levadas pelo desejo de aventuras", se preparavam para empreender, com o grupo, uma "viagem 'de curtição' pelo Brasil afora", quando sua presença ao lado dos *hippies* foi levada ao conhecimento policial, que deteve os rapazes.[105]

O fato denota o grau de fascínio exercido pelos praticantes de modelos alternativos de vida em alguns jovens de Teresina. Mesmo para os pertencentes a grupos de formação mais conservadora, as vivências múltiplas experimentadas por algumas pessoas, ao se tornarem próximas de seu contexto espaço-temporal, exercem modificações em sua constituição identitária, desreferencializando sua concepção de sujeito, e formatando-lhes "uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis".[106] A contrapelo da perspectiva enunciada nos discursos pregados por esta parcela da sociedade teresinense, é

[104] HIPPIE! O que é isso? *Jornal do Piauí*, Teresina, p. 08, 29 maio 1971.
[105] HIPPIES iam levar moças de Teresina. *O Estado*, Teresina, p. 08, 27 out. 1972.
[106] HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999. p. 13.

possível captar uma leitura distinta da cidade, efetuada pela *hippie* Theresa, quando, em agosto de 1972, ela e seu grupo haviam sido expulsos da cidade:

> Teresina é uma cidade quadrada, careta. Não propriamente a cidade. Refiro-me às autoridades repressoras. Não é que fomos ameaçadas de prisão e expulasa [expulsas] da capital do Piauí? Essa não! Percorremos os grandes centros urbanos do Brasil e nunca nos aconteceu quaisquer conflitos junto à polícia. Fomos expulsas da cidade. A autoridade coatora nos deu o prazo de 24 horas para a gente sumir de Teresina. Motivo? Maconha? Droga? Não sei o porque. Teresina, uma cidade careta.
> [...]
> Somos um grupo, eu, Baiana e Baby (paranaense) que estamos curtindo o Brasil, *sem lenço e sem documentos*. Easy Ride. Sem destino. De Porto Alegre a Fortaleza, a pior cidade pra gente foi Teresina, onde estamos sendo expulsas. Tem nada não. Sou da paz, nunca da guerra. Tou na minha! [Grifo nosso][107]

Theresa, paulista de 18 anos, ao denotar sua insatisfação com uma cidade na qual seu modo de viver foi visto com hostilidade, leva a refletir sobre as posições micrológicas da política e dos comportamentos sociais no Brasil pós-1960. O interesse de grupos, como os hippies, manifestados textualmente nas matérias jornalísticas de perspectivas diversas, aponta para a ideia de que as lutas engendradas no Brasil, durante o período da Ditadura Civil-Militar, ultrapassam as barreiras da política instituída, ou dos partidos clandestinos, formatando-se, também, e principalmente, nas vivências cotidianas, onde as posições de tradição e transgressão ganhavam corpo. Assim, como afirma Castelo Branco, "a Ditadura Militar não é uma entidade acima da sociedade brasileira e repressora do conjunto da nação. Ela na verdade é desejada e está entranhada de tal maneira nas pessoas que elas reproduzem com naturalidade a repressão em escala micro".[108]

Pensar as instituições sociais para além do viés político-partidário leva à compreensão do período sob a ótica de produções de arte e cultura, que surgem na perspectiva micropolítica. Cartografar os sentimentos e desejos de jovens, subjetivados em jornais alternativos, filmes experimentais, bem como nas sociabilidades engendradas, e que foram o pontapé inicial para a formatação de tais produções, é olhar para a Teresina subjetiva dos anos 1970, na qual Torquato Neto e seus contemporâneos se constituem como atores de uma história contada em conta-gotas.

---

[107] HIPPIE diz que teresinense é quadrado. *O Estado*, Teresina, p. 07, 10 ago. 1972.
[108] CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria:* Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005. p. 94.

1.2. No bar, na rua, na grama: comportamentos juvenis e espaços de sociabilidade

Se a década de 1970 anunciou a intensificação dos meios de comunicação, e a emergência de novas matrizes comportamentais em Teresina, é essa, também, a época em que uma parcela de sua população, em especial alguns grupos formados por jovens, a subjetivaria conforme uma gama diferente de valores. É possível observar o período em questão, visto no contexto emergencial da pós-modernidade, como uma época em que os indivíduos ganham forma: se não conformados a partir de suas particularidades, mas possibilitando que estes sejam compreendidos sob a perspectiva da relatividade e da diversidade de grupos existentes; uma vez que "a relação (sempre social) determina seus termos, e não o inverso, e que cada individualidade é o lugar onde atua uma pluralidade incoerente (e muitas vezes contraditória) de suas determinações relacionais".[109]

Dessa forma, o conjunto de práticas juvenis que se formataram na cidade não pode ser observado como parte de um modelo único de vivências, visto que sua conformação se dá através de uma diversidade de referenciais, proposto pela rede de relações presentes na cidade. A própria noção de juventude, cabível na análise dos múltiplos agrupamentos de jovens presentes no espaço urbano, se torna um ponto de discussão pertinente, uma vez que apresenta o tempo em um formato dotado de elasticidade. A *geração*, categoria conceitual que possibilita entrever o tempo "dilatando-se ou encolhendo-se ao sabor da freqüência dos fatos inauguradores",[110] ajuda a pensar as diversas parcelas de jovens existentes em Teresina na década de 1970, vistas sob a ótica tanto das faixas etárias quanto da constituição socioeconômica, cultural e familiar destes. Uma dessas parcelas, aquela que, afastada de práticas pouco usuais, vivia segundo padrões pertinentes aos comportamentos desejados, pode ser manifestada na fala de Teresinha Queiroz, ao trazer em texto algumas de suas lembranças de vida na capital piauiense em 1972:

> [...] Estudante secundarista e há apenas dois anos vivendo em Teresina, causava-me profundo prazer, ao voltar da Escola Normal, ir descobrindo, uma a uma, as belas residências que margeavam a Avenida Frei Serafim, tanto na direção norte quanto sul. As ruas laterais da Avenida guardavam para mim um encanto especial – composto de formas arquitetônicas únicas e surpreendentes, de jardins ciosamente cuidados e ainda expostos, de música

[109] CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano:* 1. Artes de fazer. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 38.
[110] SIRINELLI, Jean-François. A geração. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). *Usos & abusos da história oral.* 6. ed. São Paulo: FGV, 2005. p. 134.

> suave – quase sempre piano, que ecoava de maneira inesperada do interior das residências. [...].[111]

Uma vez que a caminhada pela cidade denota um processo de enunciação da mesma,[112] é perceptível que a Teresina, no contexto do processo de crescimento e modernização das cidades brasileiras, que se dá, especialmente nos anos 1960 e 1970, se abre ao caminhante/enunciador como um lugar de satisfação dos desejos, de olhar panorâmico sobre o híbrido provinciano/moderno, bem como de prática dos espaços, concebendo, panopticamente, ambientes onde convivem, ao mesmo tempo, a grandiloquência das construções que exalam novidade, a dinâmica da *urbe*, e os praticantes ordinários da cidade. Esse entrelaçamento de caminhos, poetizados pela diversidade de seus praticantes, dão a ver trajetórias fragmentadas, cotidianamente indefinidas, impossíveis de se entrever a partir de olhares totalizantes, compondo, sinestesicamente, uma "erótica do saber".[113]

O desejo de modernização, parte do discurso progressista que se propagava através de diversos meios, dentre os quais os círculos educacionais e políticos, os livros e demais impressos, bem como a produção jornalística,[114] tem seu contraponto efetuado por produções de artes experimentais, em geral, de autorias juvenis. Praticantes da cidade, e também adeptos de comportamentos, em geral, mal-vistos por uma grande parcela da sociedade local, tais jovens se apresentam como ponto de observação para as possibilidades de leitura histórica das práticas desviantes, vistos como parte de um processo de desnaturalização dos sujeitos, uma vez que estes fogem dos padrões a eles impostos. Tais circunstâncias denotam, segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari, o momento em que se observa desaparecer "a distinção homem/natureza: a essência humana da natureza e a essência natural do homem".[115]

Tal circunstância para emersão de uma produção de cultura local, de matizes experimentais, se relaciona com os fundamentos de tal cultura no campo nacional. Tendo como base as declarações e os trabalhos de Glauber Rocha e Hélio Oiticica, entre 1965 e 1968, bem como as manifestações do que viria a ser chamado de "movimento tropicalista" a partir de

---

[111] QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. Imprevisíveis significados. In: _____. *Do singular ao plural.* Recife: Bagaço, 2006. p. 253.
[112] CERTEAU, op. cit., p. 177.
[113] Ibid., p. 170.
[114] Para uma leitura das tensões entre as produções culturais no Piauí das décadas de 1960 e 1970, ver: TÔRRES, Gislane Cristiane Machado. *O poder e as letras:* políticas culturais e disputas literárias em Teresina nas décadas de 1960 e 1970. 2010. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí.
[115] DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo:* capitalismo e esquizofrenia. v. 1. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004. p. 10.

1967,[116] estas produções, que guardavam elementos de uma estética de destruição das linguagens pré-estabelecidas, ganham, nos meios universitários, a conceituação de *cultura marginal*, entendida em contexto como uma miríade de práticas artísticas com formatação desvinculada do engajamento político-social que, via de regra, caracteriza as falas referentes ao período.

> Mas nem todos os artistas e intelectuais que se definiram como marginais tinham seus gestos pautados em atitudes desencantadas ou niilistas ante as desventuras da vida urbana. Muitas vezes a ideia de marginalidade por parte do artista decorre de um isolamento estético estratégico, na qual ele não participa ativamente do *mainstream* de sua área, mas não perde de vista um diálogo produtivo, mesmo que distante, com seus pares e seus trabalhos. Aqui a ideia de *vanguarda* surge como uma das melhores representações históricas dessa situação, na medida em que o sentimento de "estar à frente" de seu tempo e de seus pares é levado a cabo por artistas que estão, necessariamente, na contramão de uma situação de normalidade.[117]

O sentimento de "estar à frente" caracterizava um grupo de artistas, mesmo que esse posicionamento não significasse, necessariamente, o desejo de destacar-se no âmbito do *show business* local ou nacional. Significava, isso sim, uma busca por valores que os desvinculassem de produções usuais à época – tidas por eles, de uma maneira geral, como "chatas" e "cansativas". Dessa forma, os ideais de marginalidade, no campo das artes brasileiras dos anos 1960 e 1970, contribuíram para a formatação, nos artistas que desejavam se engendrar nas peripécias do experimentalismo, de um símile do artista-herói de Charles Baudelaire, cujo devir o torna responsável por "fazer com que de uma fantasia nasça uma obra de arte".[118] O *spleen* baudelairiano, e o desejo de mudar a partir de uma destruição e ressignificação das coisas podem ser vistos na fala de Torquato Neto, em carta enviada a Hélio Oiticica, em 13 de junho de 1971:

> Hélio, querido,
> Salve. Já faz tempo que eu precisava te escrever – pelo menos desde que recebi o teu cartão. Mas naquela época eu estava no Piauí esfriando a minha

---

[116] O tropicalismo, enquanto movimento constituído, reluz numa miríade de discussões no campo acadêmico. Dentre elas, destacam-se sua concepção enquanto movimento de contestação ao regime político estabelecido, mesmo tendo sua produção caracterizada como parte de uma "estética do desbunde", e outras que analisam o movimento a partir de múltiplas matrizes, propondo sua observação como fragmentos que foram transformados em todo através dos diversos discursos existentes nos anos 1960. Para uma compreensão mais aprofundada das diferentes concepções que formatam, academicamente, a discussão sobre o assunto, ver: FAVARETTO, Celso. *Tropicália:* alegoria, alegria. São Paulo: Kairos, 1979; CALADO, Carlos. *Tropicália:* a história de uma revolução musical. São Paulo: Editora 34, 1997; CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria:* Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005; dentre outros.

[117] COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado:* cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 198-199. Grifos do autor.

[118] BAUDELAIRE, Charles. Apud BENJAMIN, Walter. A Modernidade. In: _____. *Charles Baudelaire:* um lírico no auge do capitalismo. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 2000 (Obras escolhidas, v. 3). p. 67.

> cabecinha, balançando numa rede e botando o pensamento em ordem. Depois que cheguei no Rio (em início de abril), tive de sair por aí feito um maluco atrás de alguma coisa pra fazer, e logo em seguida tive de fazer essas coisas: produção de discos de novela pra Globo, música pra novela, música pra vender e garantir qualquer dinheiro – enfim, um negócio **chato e cansativíssimo** que eu tinha que fazer, fosse como fosse, pra começar a criar condições que eu agora preciso ter à disposição: um dia depois do outro cheguei ao tal do Plug, sobre o qual te falo mais adiante.
> Essa minha ida ao Piauí foi muito importante para que eu reiniciasse tudo depois do verdadeiro inferno que foram esses dois últimos anos, um na Europa e outro neste gueto horrível do Brasil. Era tudo incrível. O menor barulho soava como todas as trombetas do *após calypso* e teve uma hora em que eu quase me vi perdido. Era tudo ou onda, *desbunde, chateação*. Na véspera da tua viagem eu estava louquíssimo curtindo uma viagem inacreditável que ninguém sabia – e quando saí da tua casa eu estava realmente louco de ódio, eu pensava: vai o Hélio embora e eu quase não estive com ele esse tempo todo, o que é um verdadeiro absurdo. Tudo foi ficando tão insuportável que até as pessoas (pouquíssimas) a quem amo no duro entraram no bolo. Você via. Não ter podido acabar o filme do orgramurbana e, depois, não ter conseguido obrigar Naná a fazer o disco que eu havia planejado pra ele (e que seria fantástico se ele tivesse juntado coragem para fazê-lo) acabaram de encher o saco. Tomei um vasto pileque de despedida e encerrei o papo de beber; fui ao Piauí sem Ana e nem Thiago, balancei na rede, balancei e depois achei que estava legal. [...][119]

Vindo esporadicamente ao Piauí, o poeta fazia da terra natal seu espaço de refúgio. Deixara Teresina no início dos anos 1960, para cursar o colegial no Colégio Nossa Senhora da Vitória, na capital baiana. Preocupada com sua educação, a mãe, Salomé, insistiu que o filho deveria alçar vôos mais altos, o que, do seu ponto de vista, não seria possível na provinciana Teresina daquele tempo, com um acanhado sistema educacional. Segundo o pai, Heli Nunes, o convencimento do jovem em deixar sua cidade, seus amigos e seu contexto não foi fácil: "Torquato, desde menininho, era cheio de vontade. Era quem, em casa, dirigia a vida dos pais. [...] Torquato era irresistível, um mestre na arte de conseguir o que queria, e ainda tinha a mãe que era cúmplice em tudo".[120] Apesar de uma acanhada resistência do pai, um bem sucedido promotor público, Torquato entraria na década de 1960 mudando de cidade e de vida: da bucólica Teresina para a trepidante Salvador, o poeta sairia de sua cidade natal para embarcar num coro de (des)contentes. Em sua primeira fase enquanto escritor, manifesta elementos presentes em sua subjetividade adolescente. Seus escritos começam a ganhar tons diferenciados com sua adesão ao que seria chamado, depois, de Tropicália. No conjunto de textos produzidos pelo poeta d'*Os últimos dias de Paupéria*, no final dos anos 60, cabe perceber, claramente, seu desejo de localizar a cultura brasileira no entorno do mundo que ele buscava forjar,

---

[119] TORQUATO NETO. *Torquatália:* obra reunida de Torquato Neto. v. 1. Do lado de dentro. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 211 [Grifos nossos].
[120] KRUEL, Kenard. *Torquato Neto ou A Carne Seca é Servida.* 2. ed. Teresina: Zodíaco, 2008. p. 31.

comportamental e artisticamente. Destacam-se suas colunas jornalísticas, dentre as quais a *Música Popular*, no *Jornal dos Sports*, que manteve entre março e setembro de 1967; *Plug*, no *Correio da Manhã*, em junho de 1971; e *Geléia Geral*, no *Última Hora*, de agosto de 1971 a março de 1972.[121]

Os últimos anos da vida de Torquato Neto, no entanto, foram marcados por diversas crises de depressão. Sua estada na cidade natal era, também, motivada por suas internações voluntárias no Sanatório Meduna.[122] Tal informação encontra subsídio ao se ter como objeto de análise mais uma dentre as muitas cartas trocadas entre Torquato Neto e Oiticica, esta datada de 07 de junho de 1971, onde o "anjo torto da Tropicália"[123] afirma: "Foi de repente que eu tive que sair do Rio para um repouso necessário e compulsório no Piauí [...]".[124] Nessa mesma correspondência, Torquato faz ao amigo referência de uma produção cultural que se encontrava recém-nascida em Teresina: o jornal alternativo *Gramma*.

> Estou te mandando essa coisa – *Gramma* – anexa, acho que você compreenderá: isso é uma espécie de "milagre": você não conhece o Piauí e esse jornal, feito de repente por uns sete a oito meninos aqui de dentro, com idade variável entre 16 e 20 anos, tem, para nós que começamos a bagunça com Presença e Flor do Mal, uma significação gratíssima.[125]

Ao se referir a "uns sete a oito meninos aqui de dentro", Torquato Neto coloca em evidência um grupo de jovens teresinenses, de classe média, filhos, em sua maioria, de funcionários públicos. O perfil sócio-familiar não lhes creditaria iniciativas maiores que viagens interestaduais e internacionais ou passeios no Jóquei Clube. O oposto, no entanto, se apresentava. Reluziam, no interior de uma capital provinciana, iniciativas tímidas de ruptura com valores e produções culturais vigentes. Tal grupo também é evidenciado em depoimentos orais, como o do médico Antonio Noronha, nos quais seus participantes ganham nome, forma e outros estatutos de existência:

> Quando eu cheguei aqui, em 72, eu encontrei então um grupo de jovens, que variavam entre 17, 18, 19 anos, que tinham feito um jornal chamado *Gramma*.

---

[121] TORQUATO NETO. *Torquatália:* obra reunida de Torquato Neto. v. 2. Geléia geral. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

[122] Essas informações foram através da entrevista realizada com Durvalino Couto Filho pelo historiador Hermano Carvalho Medeiros, presente em: MEDEIROS, Hermano Carvalho. *Da fuga ao mito:* a construção do mito cultural Torquato Neto. 2009. 56 p. Monografia (Licenciatura Plena em História) – Campus Clóvis Moura, Universidade Estadual do Piauí, Apêndice I.

[123] Segundo o historiador Edwar de Alencar Castelo Branco, seria esta a expressão que mais marcou a vida e a obra de Torquato Neto. Ver: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria:* Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005.

[124] TORQUATO NETO. *Torquatália:* obra reunida de Torquato Neto. v. 1. Do lado de dentro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 283.

[125] Ibid.

> Aquele jornal foi interessante, porque eles botaram o nome de *Gramma* porque eles se reuniam na grama da Igreja de São Benedito. [...] era o Galvão, o Edmar, o Arnaldo Albuquerque, o Marcos Igreja, Durvalino... Então eu e esse pessoal nos reunimos e então começamos a fazer um movimento cultural na época, nessa época em 72... de fazer cultura e produzir cultura. Esse era o objetivo maior porque a gente fazia aquilo.[126]

Apesar de desvinculados de objetivos com maior engajamento, a pretensão central do grupo, de "fazer cultura e produzir cultura" não se encontrava em total desarticulação com o fazer político. Se, ao *corpo-militante-partidário*, que compunham as matrizes estudantis do CCEP e outras agremiações, cabia a atuação nas frentes de luta contra a repressão – em geral, articulados às agremiações esquerdistas –, ao *corpo-trasbunde-libertário*[127] cabia a formatação de um movimento de política que extrapolava as barreiras de partidos e manifestos em palanques. A palavra, utilizada como arma, e apropriada por uma estética da destruição de linguagens e do deboche frente às concepções tradicionais, começa a forjar destroços de uma subjetividade juvenil teresinense, de cunho articulado. Tal formatação começa a se prefigurar na página cedida ao grupo, formado por Durvalino Couto Filho, Edmar Oliveira, Francisco (Xico) Pereira, José Machado e Paulo José Cunha (à época, morando em Brasília) ganham no jornal *Opinião*, produzido por Camilo Filho, em 1971. Em um dos textos iniciais do impresso, cujo encarte ganhara o título de *Comunicação*, Durvalino Couto Filho apresenta, de maneira irônica, uma "viagem" pelas possibilidades de prática do espaço urbano da Teresina de então:

> Caro amigo forasteiro:
> Você, coitado, chegou a Teresina há pouco, e anda completamente alienado das coisas que você pode fazer aqui. Se você não é esnobe, e não acha Teresina um saco, uma droga ou mesmo o (x) do mundo, pode, lendo êste artigo, fazer muitos programas bons e se divertir à farta. É preciso, antes de tudo, ouvir aos pratas da casa pra ficar sabendo das coisas.
> Sendo assim, eu, pelo simples fato de querer informar aos visitantes, tomo a liberdade de mostrar ao senhor as maravilhas da minha cidade.
> 1ª dica: O RÁDIO – Se você é possuidor de um rádio, seja qual êle fôr (mesmo um SPICA 70), não hesite em ligá-lo numa das rádios locais. Você poderá ouvir, por exemplo, uma beleza de show humorístico, que é o

[126] NORONHA, Antonio. In: UM INVENTÁRIO EM SUPER-8. Direção: Isabel Barbosa e Reinaldo Leal. Teresina: Associação Brasileira de Documentaristas (Sessão Piauí), 2005, son., color., 11 min.

[127] As categorias *corpo-militante-partidário* e *corpo-transbunde-libertário* foram forjadas pelo historiador Edwar de Alencar Castelo Branco, a pretexto da designação de grupos juvenis nas décadas de 1960 e 1970. Enquanto o primeiro era formatado por aqueles que lutavam, de maneira politicamente instituída, contra a opressão da Ditadura Civil-Militar, o segundo, visto de maneira negativa, inclusive pelos primeiros, era constituído por jovens que não participavam de maneira ativa de tais movimentos, manifestando suas ideias, em geral, a partir de produções não atreladas a vieses de crítica político-partidária. Para uma maior discussão sobre os conceitos, ver: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria:* Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005. Para uma maior discussão sobre o movimento estudantil, enquanto categoria histórica, ver: CAVALCANTE JÚNIOR, Idelmar Gomes. *Juventude em movimento:* um estudo sobre a constituição do *Movimento Estudantil* como uma categoria histórica. 2007. 137 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí.

"Correspondente do Interior". Êste programa é "deveras" rico em humorismo, e contém uma variedade impressionante de piadas as mais diversas. Leia êste aviso. "Atenção, atenção, Barra das Pombas, interior do Maranhão. Este aviso é para dona Doca. João Martins avisa que passa bem e foi operado. Segunda-feira receberá alta e segue em seguida. Envie numerário e espere com animal na estrada. Abraços". Ou, então, êste: "Atenção Morro da Loja no interior do Maranhão. Êste aviso é para Nanoca. Pombo avisa que vai ser internado e vai bater chapa amanhã. Cruz seguiu hoje para vender jumento. No caso de Pombo morrer, envie numerário pro caixão". Diga-me senhor, é ou não é engraçado? Além do mais, contém um saber inconfundível do sado-humorismo.

Os programas musicais também são ótimos. No programa "Seu Gôsto na Berlinda" desfilam diariamente os maiores cantores do Brasil, como Jerry Adrianni, Waldick Soriano, Nelson Ned, Agnaldo Rayol e muitos outros. O programa do Ari Sherlock não é recomendável. Só sai música feia e os cantores são horríveis, tais como Simonal, Elis, Vinícius e Toquinho (apareceu agora uma tal de Mironga do Cabuletê que é um horror!) Gal Costa e outros vagabundos. É preferível ficar no "Peça Bis ao B. Assis"...

2ª dica: O TEATRO – Se você quizer assistir a um bom filme, vá ao teatro. Como? Não entendeu? Ora, meu amigo, eu disse que, se você quiser ver um bom filme, vá ao nosso teatro, o 4 de setembro. É onde são exibidos os melhores filmes. Sendo você um homem de gôsto refinado, gostando portanto de um bom espaguete italiano, é bom que vá ao nosso teatro. Não é possível que você perca filmes como "Cave Sua Sepultura Já Já", "Morra Antes Que Eu o Mate" ou "Reze a Deus Que Eu Vou Praí". Não se preocupe com o calor, que lá tem muitos ventiladores no teto. Se tem um grandalhão na frente, não se preocupe: Arraste a cadeira para o lado e continue a ver seu filme, sossegado. Não fique pasmado com os palavrões que por acaso surjam é que isto é típico da platéia do Teatro, livre e expontânea. Ora, você também não vai se abalar porque sua cadeira quebrou com um estrondo e você pegou uma vaia homérica. Isso é brincadeira da gente, sabe? Além do mais, o esfôrço vale, o calor vale, o desconfôrto vale. O filme sempre é bom. Ou será possível que você não goste de caubói italiano?

3ª dica: O CINEMA – Confira na dica acima.

4ª dica: A TELEVISÃO – Nas noites ociosas, em que não há o que fazer, relaxe-se numa poltrona confortável e divirta-se vendo sua televisãozinha, instrumento de cultura que alguns idiotas chamam de "máquina de fazer doido"! Não tem razão de ser, pois a nossa Tevê (ela é do Ceará, mas nós também tamos na bôca, né?) é rica em cultura e em informações, como o CBA que é transmitido diretamente, graças ao "milagre da nossa era tecnológica". Veja um Flávio Cavalcante; que poesia e que humanismo ele apresenta nas sequências "Meu Neto É Uma Graça", "A Gestante Mais Bonita", ou quando ele segura em mãos um rouxinol que canta hinos! E o "Jota Silvestre", hem? Quanta cultura nas suas candidatas, como a novinha da Pavona e a cangaceira de Cabrobó. E quanto humor sadio no "Café Sem Concerto". E a realidade encarnada nas novelas magníficas! A piedade do "Show do Mercantil"? O homem mais bonito! A realidade dos fatos! Tudo, meu amigo, tudo!

5ª dica: Isso não é da minha conta. Basta você perguntar a qualquer transeunte onde fica a Paissandú.[128]

[128] COUTO FILHO, Durvalino. Aviso aos Navegantes. *Opinião*, Teresina, 24 jan. 1971. Comunicação, p. 06.

Imagem 02: Grupo de jovens sentados na grama da Praça do Liceu, em Teresina (PI). Da esquerda para a direita: Carlos Galvão, Haroldo Barradas, Arnaldo Albuquerque, Etim, Marcos Igreja, Durvalino Couto Filho, Xico Pereira (o careca) e Edmar Oliveira. De pé, Paulo José Cunha. Foto de Carivaldo.[129]

Uma *estética do deboche* se mostra presente, na fala do autor, ao longo de todo o texto. A ironia com a qual apresenta as possibilidades de turismo cultural em Teresina busca denotar as limitações que os transeuntes estrangeiros teriam, ao tentar usufruir das "diversões civilizadas"[130] na capital piauiense. Essas diversões são apontadas no texto como restritas à cultura de massa. O gosto musical teresinense é criticado, quando apontado que a preferência da população se destinava ao humor de qualidade duvidosa, ou a intérpretes como Jerry Adriani, Waldick Soriano, Nelson Ned e Agnaldo Rayol, parte de um estilo musical menos valorizado pela juventude ascendente. Em contrapartida, o programa de rádio comandado por Ari Sherlock seria popularmente ignorado, em vista de valorizar músicos como Wilson Simonal, Elis Regina, Toquinho e Vinícius de Moraes. Crítica semelhante ao gosto cultural da cidade é efetuada, ao tratar sobre o cinema – tanto em relação ao espaço físico do Theatro 4 de Setembro, e suas incômodas acomodações, quanto em relação aos filmes exibidos: "O filme sempre é bom. Ou será possível que você não goste de caubói italiano?".

---

[129] Obtida em: <http://piauinauta.blogspot.com/2008_06_01_archive.html> Acesso em: 14 jan. 2012.

[130] A expressão "diversões civilizadas" ganha destaque na obra de Teresinha de Jesus Mesquita Queiroz, ao tratar das sociabilidades juvenis em Teresina, no final do século XIX e início de século XX. Ver: QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. Viver na província: transformações. In: _____. *Os literatos e a República:* Clodoaldo Freitas, Higino Cunha e as tiranias do tempo. 3. ed. Teresina: EDUFPI, 2011. p. 19-72.

Na esteira da divulgação de seus gostos e aspirações, em um espaço impresso, o grupo de jovens se via diante da possibilidade de construir novas formatações linguísticas no âmbito da imprensa local. Ganhando corpo na fala de Edmar Oliveira, ao dizer um "chega à imprensa babaca", a página se tornava um arauto das novas subjetividades juvenis. "Essa página do OPINIÃO ainda está cega. A bronca pega em nós também. Só que estamos conscientes e estamos à procura do caminho".[131] Dessa forma, a divulgação de novos valores, quanto ao gosto musical, cinematográfico e literário, bem como a exposição de algumas aspirações dessa parcela da juventude, quanto ao ideal de "urbanidade", se configurava, tanto em críticas de arte, quanto em produções que partiam de dentro do próprio grupo, a princípio, sob forma de prosa e de poesia. Como exemplo, é possível citar o poema "Brasília, Silêncio", de Paulo José Cunha:

> Asfalto, silêncio.
> Milhões de luzes, silêncio.
> Carros apressados, silêncio.
> Gente apressada, silêncio.
> Gramados extensos, silêncio.
> Blocos, silêncio.
> Superquadras, silêncio.
> Catedral, silêncio.
> Estação Rodoviária, silêncio.
> Asa Norte, silêncio.
> Asa Sul, silêncio.
> Cachorros, silêncio.
> Esculturas, muitas esculturas, silêncio.
> Teatro, silêncio.
> Tôrre de Televisão, silêncio.
> W-3, silêncio.
> Eixo Rodoviário, silêncio.
> Praça dos Três Poderes, silêncio.
> Alvorada, silêncio.
> Meteoro, silêncio.
> Justiça, silêncio.
> Cine Espacial, silêncio.
> Fonte Luminosa, silêncio.
> Palácio dos Arcos, silêncio.
> Meu quarto, silêncio.
> Universidade, silêncio.
> Namorados, silêncio.
> Donos de casa, silêncio.
> Brasília, um bloco de cimento armado
> cercado de exclamações por todos os lados,
> silêncio.[132]

[131] OLIVEIRA, Edmar. Bronca. *Opinião*, Teresina, 24 jan. 1971. Comunicação, p. 06.
[132] CUNHA, Paulo José. Brasília, Silêncio. *Opinião*, Teresina, 24 jan. 1971. Comunicação, p. 06.

À época vivendo na capital federal, onde cursava Comunicação, Paulo José Cunha estabelecia, subjetivamente, um vislumbre urbano, que contrastava com o bucolismo de sua cidade natal; cidade esta onde, segundo Torquato Neto, "não acontece nada, onde nunca passou um filme de Godard e onde cabeludo não entra na escola nem nas casas de família".[133] E é Paulo José, primo de Torquato, que estabelece a ponte inicial entre este e o grupo "de sete a oito meninos aqui de dentro". Em entrevista de Durvalino Couto Filho, concedida a Hermano Carvalho Medeiros, este afirma: "[...] Paulo José mandou uma carta de Brasília, onde passou a cursar comunicação, dizendo: 'Torquato vai estar aí dia tal'. Aí nós fomos na casa dele e o entrevistamos".[134] Segundo a fala de Durvalino, a entrevista correu de maneira informal, representando uma curtição por parte de todos os envolvidos: "[...] nós passamos uma noite inteira conversando, chegamos na casa dele umas sete e meia e saímos de lá meia noite, gravamos umas 4 fitas K7. Depois compilamos e levamos para ele revisar."[135] Entre falas a respeito da Tropicália, das produções musicais e da relação do poeta com Gilberto Gil e Caetano Veloso, Torquato aponta algumas de suas novas aspirações e tendências: "Tenho muito pouco a ver com música. Quase nada, mesmo. Meu negócio agora é outro. Estou mais ligado agora a cinema".[136]

Do contato inicial com Torquato Neto, nasce a relação de amizade que culminaria na produção do supracitado jornal *Gramma*. Ainda rememorando a relação com Torquato e o processo de produção do jornal, Durvalino Couto Filho denota que a participação do poeta caracterizou um elemento constitutivo da estética ali colocada:

> [...] De entrevistado ele passou a ser uma das pessoas do grupo e a gente fez um jornal chamado *Gramma*. Em Teresina, naquela época, o Jornal do Brasil chegava de avião às quatro horas da tarde. Então as pessoas que tinham o hábito de ler jornais do sul-maravilha desciam para a Praça Pedro II, tinha gente que tinha assinatura, Chagas Rodrigues passava lá e o Joel já entregava o Jornal do Brasil, etc. O Torquato adorava jornal, imprensa, saber o que acontecia – e a gente descia a rua para comprar e ficava lendo o Jornal do Brasil, o Pasquim e todos os jornais da imprensa alternativa na época, Rolling Stones, O Grilo, O Verbo Encantado, O Bondinho. Ficava aquela turma

[133] TORQUATO NETO. *Torquatália:* obra reunida de Torquato Neto. v. 1. Do lado de dentro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 284.
[134] COUTO FILHO, Durvalino. Entrevista concedida a Hermano Carvalho Medeiros. 8 abr. 2009. In: MEDEIROS, Hermano Carvalho. *Da fuga ao mito:* a construção do mito cultural Torquato Neto. 2009. 56 p. Monografia (Licenciatura Plena em História) – Campus Clóvis Moura, Universidade Estadual do Piauí. Apêndice I.
[135] Ibid.
[136] ENTREVISTA com Torquato Neto. *Opinião*, Teresina, 31 jan. 1971. Comunicação, p. 03.

> enorme na grama da Praça São Benedito. Aí fizemos um jornal e botamos o nome de *Gramma*. Torquato foi um agitador cultural.[137]

O caráter experimental da produção do jornal se fazia presente em alguns dos elementos que marcam sua visualidade: caracteres, que apareciam, ora batidos à máquina, ora escritos à mão, colagens de fotografias, desenhos e onomatopeias. A bricolagem entre assuntos e gêneros textuais estava manifesta desde sua capa – a imagem de um homem que arranca as vísceras do próprio corpo – até a imagem final de seu primeiro número, onde seus participantes apareciam, em fotografias coladas a um fundo que lembrava a terra rachada do sertão nordestino.

Concebido como um "jornal pra burro" – expressão com duplo sentido consciente – e anunciando que "fazer jornal no Piauí é desdobrar fibra por fibra o coração", o *Gramma* despontava como a primeira iniciativa de arte experimental no Piauí. O editorial do primeiro volume, escrito à mão, aponta tanto seus participantes quanto a impressão destes sobre o processo produtivo que culminou em sua publicação:

> gramma, jornal pra burro, é feito por edmar oliveira, paulo josé cunha, durvalino filho, carlos galvão, chico pereira, arnaldo albuquerque, haroldo barradas, geraldo borges, fátima mesquita e contou com a colaboração de etim, ary sherlock e mais um bocado de gente. carivaldo foi quem fez as fotos.
> a mãe da gente falava porque a gente não estava na hora do almoço. as minas do pessoal fizeram um levante, mas êsse treco tinha que ser feito.
> a redação passou de casa em casa dos amigos, e depois de muitas brigas entre a turma, até rifa de livros, aparelhos de barbear e outros bregueços pessoais (pra arranjar o tutu), mandamos a papelada pra brasília.
> lá foi feito e aqui está, como vocês estão lendo. se cr$ 1,00 custa muito pra vocês, saibam que custou muito mais pra gente.
> terra de antares, carnaval de setenta e dois.
> amém.[138]

No texto acima, elementos como os caracteres, sempre minúsculos e dotados de coloquialismos apontam a ideia de despojamento proposta pelo jornal. Suas características estéticas apontam os ideais de fragmentação identitária numa cidade tida como "provinciana", onde organizam leituras pouco recorrentes dos sentidos produzidos em seu cotidiano. Tais práticas discursivas possibilitam uma nova gama de significados, passíveis de serem analisados como formas de abordar muito mais que as presenças, mas também as ausências, o *não-ser* dos

---

[137] COUTO FILHO, Durvalino. Entrevista concedida a Hermano Carvalho Medeiros. 8 abr. 2009. In: MEDEIROS, Hermano Carvalho. *Da fuga ao mito:* a construção do mito cultural Torquato Neto. 2009. 56 p. Monografia (Licenciatura Plena em História) – Campus Clóvis Moura, Universidade Estadual do Piauí. Apêndice I.
[138] EXPEDIENTE. *Gramma*, Teresina, n. 1, p. 02, [s. d].

sujeitos que compõem o tempo e os espaços, implicando, dessa forma, "seleções, escolhas, linguagens, contextos, enfim, uma variedade de produções sociais das quais são expressão".[139]

Como parte de uma literatura e de uma imprensa desarticulada dos padrões usuais, pode-se compreender o *Gramma*, bem como outras produções subsequentes, no campo do jornalismo alternativo teresinense dos anos 1970, como "um elemento capaz de dar a ver um conjunto de práticas essas que transitam nos microespaços".[140] Tendo em vista a noção do *espaço como lugar praticado*,[141] e concebendo a cidade de Teresina como eixo dos espaços transitados, subjetivamente, pelo grupo-base que compunha o jornal, pode-se observar que esta é significada sob a ótica de ambientes híbridos, que, quando olhados sob tal viés micrológico, produzem ideias de ausência e permanência de sujeitos. Tal olhar pode ser lançado ao poema de Edmar Oliveira, presente nas páginas do *Gramma*:

tantas janelas nas ruas
quanta gente alí se perdem
quanto tempo passa quieto
num sorriso um tanto triste
que vem dum comercial
tanto canto de velório
quanta alegria geral
muito certo quando é tempo
tempo certo é carnaval
quantos bares pelas ruas
quanta gente se diverte
tudo certo muito certo
quando é tempo de viver
muito embora assim pareça
tanto quanto nada é certo
quando explode pelas ruas
gritos de um comercial
quanta gente aqui se perdem
muito mais que um tanto quanto
quanto mais não se acredita
mais se espera que aconteça
muito tempo enquanto é tempo
porquanto enquanto acontece
nada mais que um pensamento
quase um atropelamento
quanto sangue se derrama
quanta coisa que acontece
tanto quanto o tempo passa

[139] SPINK, Mary Jane P.; FREZZA, Rose Mary. Práticas discursivas e produção de sentidos: a perspectiva da Psicologia Social. In: SPINK, Mary Jane P. (Org.). *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano:* aproximações teóricas e metodológicas. São Paulo: Cortez, 1999. p. 38.
[140] GALVÃO, Demetrios Gomes. Ressonâncias no meio do caminho e/ou no caminho do meio: a estética infame dos fanzines. In: MUNIZ, Cellina Rodrigues (Org.). *Fanzines:* autoria, subjetividade e invenção de si. Fortaleza: Edições UFC, 2010. p. 83.
[141] CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano:* 1. Artes de fazer. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 202.

muito embora não exista
nada certo um tanto quieto
quantos crimes pelas ruas
quanto sangue derramado
dentro de um coração
quantas coisas acontecem
nas janelas que há nas ruas
mais um corpo morre quieto
quando o amor não existe
quanto pão de cada dia
tanta gente em passa fome
nada nada existe agora[142]

Sobre a repercussão do jornal, Durvalino Couto Filho afirma: "O *Gramma* foi notícia no Pasquim, saiu na capa, o fac símile, no jornal Rolling Stones. 'Rapaziada no Piauí fazendo um jornalzinho esperto'." A produção e divulgação do jornal se relacionava, também, com as vivências e sociabilidades do grupo produtor, uma vez que se davam nos espaços vivenciados por estes na capital piauiense. Dentre esses espaços, o bar Gelatti, à época localizado na Avenida Frei Serafim, no centro da cidade, destacava-se como ponto de encontro do grupo, e palco de produções experimentais subsequentes. Ainda na fala de Couto Filho:

> No lançamento do número 1 do jornal *Gramma* (só foram lançados dois números), **nós pedimos licença às autoridades e interrompemos um dos lados da Frei Serafim**. Havia um bar chamado Gelatti, que ficava ao lado de onde hoje existem esses caldos de cana na Frei Serafim. No lançamento do jornal a gente fechou esse lado da Frei Serafim, no Gelatti, e fez um acontecimento, uma loucura, cara! Teve banda de rock comandada pelo Renato Piau, enquanto as amigas e namoradas vendiam o jornal de mesa em mesa. O Gelatti era um ponto de encontro da contracultura, da cultura alternativa e dos malucos de todas as tribos. Daí, as coisas começaram a acontecer.[143]

O contexto de produção de um jornal alternativo, mesmo aparentemente desvinculado de agremiações político-partidárias, atraía a atenção e a desconfiança do governo militar, cuja Censura Federal, à época, aparecia como instituição responsável por tolher toda e qualquer iniciativa de cunho subversivo. Na fala de Claudete Maria Miranda Dias, "aqui [em Teresina] existia uma juventude muito pequena que tinha a consciência de que nós estávamos vivendo uma Ditadura".[144] A necessidade de pedir licença às autoridades para interromper um dos lados da Avenida Frei Serafim, como é ressaltado na fala de Durvalino, bem mais do que uma

[142] OLIVEIRA, Edmar. O diabo existe. *Gramma*, Teresina, n. 1, p. 06, [s. d].
[143] COUTO FILHO, Durvalino. Entrevista concedida a Hermano Carvalho Medeiros. 8 abr. 2009. In: MEDEIROS, Hermano Carvalho. *Da fuga ao mito:* a construção do mito cultural Torquato Neto. 2009. 56 p. Monografia (Licenciatura Plena em História) – Campus Clóvis Moura, Universidade Estadual do Piauí. Apêndice I. [Grifo nosso]
[144] DIAS, Claudete Maria Miranda. In: UM INVENTÁRIO EM SUPER-8. Direção: Isabel Barbosa e Reinaldo Leal. Teresina: Associação Brasileira de Documentaristas (Sessão Piauí), 2005, son., color., 11 min.

necessidade de dar satisfação sobre algo que estava sendo feito na cidade, correspondia a uma resposta ao olhar retorcido da parte do governo e da sociedade civil mais tradicional às atitudes menos ortodoxas.

Uma vez consciente de um momento político de repressão às iniciativas, inclusive no campo das artes, cabia a essa juventude formatar seu pensamento segundo uma perspectiva de driblar a censura. Em relação ao *Gramma*, a repressão não agiu de maneira diferente. Em tempos de tensão entre os regimes comunistas e as ditaduras civil-militares na América Latina – incluindo as ressonâncias da Revolução Cubana, e, em contrapartida, a deposição de Salvador Allende e a ascensão ao poder do general Augusto Pinochet, no Chile, o jornal chegou a ser alvo de desconfiança, por parte dos militares brasileiros, que imaginaram a possibilidade de alinhamento deste para com os ideais revolucionários que se espalhavam pelo continente americano.

> Nessa época, nós não fomos presos, mas fomos chamados na Polícia Federal, que também fazia a polícia política, para responder por que o nome desse jornal que fizemos era *Gramma.* Era Gramma com dois "emes". Só que existia o *Granma,* com *"*ene e eme", que era o nome do jornal oficial do partido comunista cubano. A gente foi chamado, eu o Edmar e o Galvão, lá na Polícia Federal. Fiquei com medo de não voltar. O policial disse: "não brinquem não que nós estamos sabendo do movimento de vocês". A gente pegou uma dura tremenda.[145]

As desconfianças não tinham razão de ser. A (des)articulação político-partidária do grupo se reafirmava em sua fala, presente no editorial do segundo número do *Gramma*, onde afirmavam que "nossa paisagem é outra, nós somos do Piauí e nunca tivemos a menor responsabilidade por tudo mais que acontece nesse país".[146] Na mesma toada, negava qualquer vinculação, também, aos movimentos de arte *underground*[147], afirmando que esta rotulação – dada pelo também jornal alternativo *O Verbo Encantado* – era resultante de seu não

---

[145] COUTO FILHO, Durvalino. Entrevista concedida a Hermano Carvalho Medeiros. 8 abr. 2009. In: MEDEIROS, Hermano Carvalho. *Da fuga ao mito:* a construção do mito cultural Torquato Neto. 2009. 56 p. Monografia (Licenciatura Plena em História) – Campus Clóvis Moura, Universidade Estadual do Piauí. Apêndice I.

[146] GRAMMA. Teresina, n. 2, p. 03, [s. d]

[147] Os posicionamentos da chamada *subjetividade underground* se caracterizam por uma subversão dos valores institucionalmente constituídos, como forma de combate às normas disciplinares ditadas por instituições como a família, a Igreja ou o Estado. As produções de cultura e arte *underground* no Piauí, como manifestações de subjetividades subterrâneas, ganham forma na dissertação de mestrado de Ernani José Brandão Júnior, onde o autor analise a constituição histórica dessas subjetividades em Teresina na década de 1970; e em sua monografia de conclusão de curso, onde discute, a partir da formatação roqueira dos *headbangers* a constituição desse fazer comportamental no tempo presente. Para uma maior discussão a respeito da temática, ver: BRANDÃO JÚNIOR, Ernani José. *Um formigueiro sobre a grama:* a produção histórica da subjetividade *underground* em Teresina-PI na década de 1970. 2011. 188p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí; BRANDÃO JÚNIOR, Ernani José. *Headbanger:* a produção histórica de uma subjetividade extrema. 2007. 77p. Monografia (Licenciatura Plena em História) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Estadual do Piauí.

conhecimento do grupo produtor da publicação teresinense. Sem amarras, e buscando se referencializar na deformação dos conceitos preexistentes, e não na concepção de algo totalmente novo, defendiam: "Constatamos as metáforas, recebemos os reflexos destas todas crises existentes, existimos em função do já feito (ou quase feito), elaboramos a muito custo o cartaz da cena toda – e agora eis que enfrentamos os mesmos proGRAMMAS".[148]

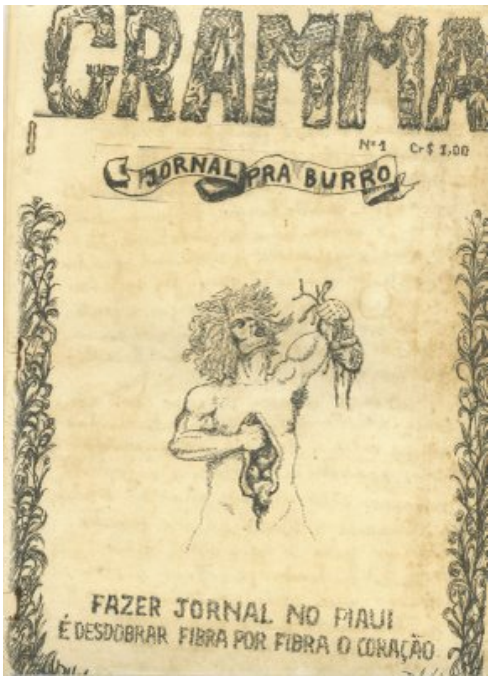

Imagem 03: Capa do Jornal *Gramma.* Nela, a imagem de um homem arrancando as próprias vísceras harmonizava-se com a expressão "Fazer jornal no Piauí é desdobrar fibra por fibra o coração".[149]

As oscilações linguísticas e os diálogos intempestivos entre formatos, tônicas e opiniões fragmentadas ajudam a descrever historicamente uma produção vinculada a valores estéticos que visam não a harmonia, mas sim a desordem, como elemento para explicação do mundo. Se as fragmentações ajudam a mostrar os aspectos psicológicos e sociais, compondo uma subjetividade juvenil emergente na Teresina da década de 1970, cabe entrever em sua composição elementos que formatem uma "viagem conceitual" pelas próprias aspirações do "grupo sobre a grama". Seus textos e imagens podem ser interpretados como *táticas* juvenis, uma forma de confrontar as *estratégias* de imposição de um modelo único de se conceber a realidade.[150] Se a linguagem surge como arma para desreferencialização do real, e sua consequente reapropriação, segundo novas condições de existência, o *Gramma* e outras

[148] Ibid.
[149] Obtido em: <http://www.biografia.inf.br/torquato-neto-poeta.html> Acesso em: 14 jan. 2012.
[150] CERTEAU, Michel de. Fazer com: usos e táticas. In: _____. *A invenção do cotidiano:* 1. Artes de fazer. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 92-101.

produções jornalísticas, produzidas por Torquato Neto e os "sete a oito garotos" na Teresina dos anos 1970 se apresentam como *guerrilhas semânticas*[151]: engendrando batalhas contra os valores e normatizações prescritas, a "Geração Torquato Neto" começava a escrever sua própria história.

1.3. Uma nova poética dos espaços: a cidade enunciada por vozes incômodas

É dia na cidade. Às margens do rio Poti, uma figura esquiva aparece. É um rapaz. Tem cabelos longos e pretos, usa boina, olha de lado as coisas em sua volta. Parece perturbado, inquieto, como se estivesse se escondendo de uma coisa qualquer. Não há palavras, embora, como que para dar ênfase ao seu próprio sentimento de inquietação, ecoassem ao fundo os primeiros acordes de guitarra de *Halo of Flies*,[152] de Alice Cooper. Sem um rumo certo, começa a vagar pela cidade. Casas e pessoas comuns aparecem em torno dele. Tudo aquilo aparenta, ao mesmo tempo, familiaridade e estranhamento. Volta, olha, se esconde, se esquiva. Avança, retrocede. Não diz, embora seus pensamentos se materializem em cartazes, que surgem, como balões exprimindo seus pensamentos. É assim que o faroesteiro da Cidade Verde, um sujeito fragmentado, envolto nas ciladas de uma linguagem cambiante, se enxerga. Se tudo lhe é estranho, hostil, não há saída: só matando. Estrangula uma moça desavisada na Praça João Luis Ferreira. Estrangula uma outra, dentro de sua própria casa, deixando-a estendida no terraço. Enquanto uma outra moça dança um ritmo nova-iorquino, estranho aos seus pares, o rapaz continua a perambular pelos espaços. Sua performance de *serial killer* culmina com a morte de um anjo distraído, na Praça do Liceu. Suas atitudes não nos dão outra saída conceitual: é um *flâneur*, "percorre a cidade perdido em pensamentos".[153]

O trecho acima é uma tentativa de colocar em palavras as primeiras cenas de *O Terror da Vermelha*, película que Torquato Neto rodaria em Teresina, em 1972. Como uma das muitas maneiras de materializar artisticamente seus sentimentos, o poeta d'*Os últimos dias de Paupéria* faria dos filmes sua arma frente a algumas dentre as formas dominantes de pensar na

---

[151] A expressão *guerrilha semântica* faz referência às inovações, no campo dos signos, produzidas, em especial, por jovens, e que têm como principal viés a estética destruidora e ressignificadora das linguagens. Ao se tomar como ponto de referência para sua análise as produções artísticas de Torquato Neto e seus contemporâneos, cabe observar, especialmente, o jornalismo alternativo e a produção fílmica em super-8. Para um maior aprofundamento no termo, ver: CASTRO, Ernesto Manuel de Melo. A revolução da linguagem e a linguagem da revolução. *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, ano 68, n. 06, ago. 1964, p. 24.

[152] COOPER, Alice. Halo of Flies. In: _____. *Killer.* United States: Warner Bros. Records, p1971. Faixa 3. 1 disco sonoro.

[153] BENJAMIN, Walter. A modernidade. In: _____. *Charles Baudelaire:* um lírico no auge do capitalismo. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 2000 (Obras escolhidas, v. 3). p. 69.

provinciana capital do Piauí. Através das cenas, rodadas por ele e seus contemporâneos, na tecnologia de captura de imagens em bitolas de 8 mm, apelidadas pelos seus usuários de "super-8", Torquato transformaria sua própria cidade num espaço de experimentações múltiplas. Reconstruindo lugares tradicionais, apropriando-se de ambientes formatados, estabelece com eles práticas urbanas que associavam experimentalismo e saudade.

Escrito em forma de poema, o roteiro de *O Terror da Vermelha* estabelece uma relação de similaridade com diversas produções escritas do poeta: a sobreposição de enunciados e cenas, conformando dizeres, que confundem os olhos e os sentidos humanos, localizando-se no limiar entre a razão e o delírio. Dessa maneira, "assim como o experimentalismo de Hélio Oiticica, a arte que Torquato Neto propõe tem duas séries: a de *produção artística* e a do *discurso*, o que parece ser o ponto de convergência da maioria das propostas de antiarte" [Grifos do autor].[154] As táticas juvenis estabelecidas nessa obra experimental remetem, também, à própria ideia de fuga identitária, observada no contexto de referencialização de outras possibilidades de realidade. É o que aparece, primeiro, no filme, antes de qualquer atuação, trilha sonora, ou, mesmo, antes dos créditos iniciais:

> **VIR**
> **VER**
> **OU**
> **VIR**
>
> a coroa do rio poti, em teresina lá no piauí. areia, palmeiras de babaçu e céu e água e muito longe, depois um caso de amor um casal e outros.
> procuro para todos os lados – localizo e reconheço, meu chicote na mão e os outros: a hora da novela *o terror da vermelha*
> o problema sem solução a quadratura do círculo o demônio a águia o número do mistério dos elementos os quintais da minha terra é a minha vida;
> *o faroesteiro da cidade verde*
>
> estás doido então? (sousândrade)
> ela me vê e corre, praça joão luís ferreira.
> esfaqueada num jardim
> estudante encontrado morto
>
> ando pelas ruas tudo de repente é novo para mim. a grama. o meu caso de amor, que persigo, esses meninos me matam na praça do liceu. conversa com gilberto gil.
> e começo a
> *vir ver ou*
> aqui onde herondina faz o show
> na estação da estrada de ferro teresina – são luís um dia de manhã
> *ali*

[154] CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Travessuras em superoito milímetros: o cinema em liberdade de Torquato Neto. *Fronteiras:* Revista Catarinense de História [on-line], Florianópolis, n. 18, 2010 (Edição em 2011), p. 18.

onde etim é sangrado

TRISTERESINA

uma porta aberta semiaberta penumbra retratos e retoques
eis tudo. observei longamente, entre saí e novamente eu volto enquanto
saio, uma vez ferido de morte me salvei
o primeiro filme – todos cantam sua terra
também vou cantar a minha

VIAGEM/LÍNGUA/VIALINGUAGEM

um documento secreto
enquanto a feiticeira não me vê
e eu pareço um louco pela rua e um dia eu encontrei um cara muito legal
que eu me amarrei e nós ficamos muito amigos eu o via o dia inteiro e a
poucos conheci tão bem.

VER

e deu-se que um dia eu o matei, por merecimento.
sou um homem desesperado andando às margens do rio parnaíba.

BOIJARDIM DA NOITE

este jardim é guardado pelo barão. um comercial da pitu, hommage, à saúde
de luiz otávio.
o médico e o monstro. hospital getúlio vargas. morte no jardim. paulo josé,
meu primo, estudante de comunicação em brasília, morre segurando
bravamente seu rolling stone da semana

sol a pino e conceição

VIR
correndo sol a pino pela avenida

TERESINA

zona tórrida musa advir

uma ponte de filme – calças amarelas
quarto número seis sete cidades[155]

É possível perceber que Torquato Neto coloca, de maneira desordenada, uma série de atos soltos, que viriam a se configurar nas cenas do filme. Algumas das enunciações do texto aparecem, ou como cartazes, ou aos pedaços, em cenas esparsas, que apontariam possíveis títulos para a película: *Vir Ver Ou Vir*, *O Terror da Vermelha*, *O Faroesteiro da Cidade Verde*, *Tristeresina*, *Viagem/Língua/Vialinguagem*, *Boijardim da Noite*. Algumas delas, configuradas

[155] TORQUATO NETO. *Os últimos dias de Paupéria.* Organização: Wally Salomão. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973. p. 107-108.

como neologismos, apontam a necessidade do poeta em produzir novas significações para a linguagem, desconstruindo seus signos instauradores, e apontando dizeres que reformulem o ser e o pensar.

Essas, dentre outras, aparecem como armas semânticas do poeta, numa guerra de guerrilha contra as imposições linguísticas da sociedade tradicional. No filme, assim como em vários outros exemplos, observados em super-8, a presença de um *serial killer* se constitui numa tática de rompimento de valores. O protagonista-assassino percorre a cidade em busca de vítimas, e as faz de forma a deixar rastros pelos espaços que percorre. É dia, as pessoas andam pela rua, mas ninguém lhe dá atenção, tampouco aos cadáveres. O sentido de marginalidade, entendido como estar à beira da sociedade, aparece, de forma subliminar, nas atitudes representadas. O personagem, em *O Terror da Vermelha*, é representado por Edmar Oliveira, e aparece como alter-ego do próprio Torquato Neto.[156] A ideia de fazer um "cinema de autor"[157] levava Torquato a produzir um filme onde participava de diferentes formas: roteirista, diretor, câmera e mesmo como ator. Em participação rápida e de significação dentro da obra, é simbolicamente assassinado pelo *serial killer* que guia a narrativa.

Imagem 04: Fotograma do filme *O Terror da Vermelha*, onde o *serial killer*, interpretado por Edmar Oliveira, estrangula o personagem de Torquato Neto.[158]

[156] Tal ideia é reproduzida na fala de Durvalino Couto Filho. Ver: COUTO FILHO, Durvalino. Entrevista concedida a Hermano Carvalho Medeiros. 8 abr. 2009. In: MEDEIROS, Hermano Carvalho. *Da fuga ao mito:* a construção do mito cultural Torquato Neto. 2009. 56 p. Monografia (Licenciatura Plena em História) – Campus Clóvis Moura, Universidade Estadual do Piauí. Apêndice I.

[157] CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. In: UM INVENTÁRIO EM SUPER-8. Direção: Isabel Barbosa e Reinaldo Leal. Teresina: Associação Brasileira de Documentaristas (Sessão Piauí), 2005, son., color., 11 min.

[158] O TERROR DA VERMELHA. Direção: Torquato Neto. Teresina, 1972, son., color., 28 min. Imagem obtida em: <http://nosferatusnobrasil.blogspot.com/2010/09/terror-da-vermelha-i.html> Acesso em: 19 jan. 2012. Material do Acervo Cultural Torquato Neto.

As ações representadas no super-8 não remetem, necessariamente, a uma ordem lógica. Sua estrutura narrativa é antilinear. A ausência de diálogos lhe confere um tom de suspense. Mesmo assim, é presente nas falas dos produtores e participantes do filme em questão, bem como de outras obras do mesmo gênero, a ausência de um sentido claro, um objetivo maior do que o de filmar a cidade e seu contexto. Esta análise ganha fundamentação na fala de Carlos Galvão, que defende a ideia de uma obra cuja principal intenção era percorrer os espaços de saudade do poeta-autor:

> Acho que aquele filme, como outros também, ninguém quis dar uma justificativa pr'aquele tipo, parece que são ações gratuitas, entendeu? Nem era um filme de grande atuação, era mais de... todo mundo sabia que era mudo... era mais de gestos, né... faz isso, faz aquilo... não era coisa que você podia pegar expressões, rosto... Bom, ele acaba tendo sentido depois, porque esse negócio de signo, de significado, ele acaba se completando quando você... na edição, e tal.[159]

A produção de sentido no cotidiano, vista como uma prática social, dialógica, implicando em uma linguagem em uso, se caracteriza como uma busca por entender as práticas discursivas que atravessam-no, bem como os repertórios utilizados para a formulação de tais enunciações.[160] Nessa perspectiva, vendo os discursos a partir do olhar de Michel Foucault, é possível compreender que sua apropriação social se dá através de múltiplos espaços e instrumentos.[161] Na Teresina de 1972, a apropriação social dos significados, impressos nas produções experimentais, se conforma na leitura destas como representações discursivas do cotidiano de uma parcela da juventude presente na cidade, que, através destas, dota-o de sentido.

Um olhar sobre a relação entre jornalismo alternativo e a produção fílmica experimental leva a conceber que as artes forjadas nesse contexto dialogavam entre si. O grupo-base do jornal *Gramma* faria parte, juntamente com Torquato Neto, da produção e veiculação de *O Terror da Vermelha,* e outras produções subsequentes, em super-8, o que consistiria nos jornais alternativos *O Estado Interessante*, *A Hora Fatal* e *Boquitas Rouge*, bem como nos filmes experimentais *Davi Vai Guiar*, *Coração Materno* e *Miss Dora*, considerados parte do que se convenciona, academicamente, chamar de Espectro Torquato Neto.[162] Nessa perspectiva, é

---

[159] GALVÃO, Carlos. In: UM INVENTÁRIO EM SUPER-8. Direção: Isabel Barbosa e Reinaldo Leal. Teresina: Associação Brasileira de Documentaristas (Sessão Piauí), 2005, son., color., 11 min.

[160] SPINK, Mary Jane P.; MEDRADO, Benedito. Produção de sentido no cotidiano: uma abordagem teórico-metodológica para análise das práticas discursivas. In: SPINK, Mary Jane P. (Org.). *Práticas discursivas e produção de sentido no cotidiano:* aproximações teóricas e metodológicas. São Paulo: Cortez, 1999. p. 42.

[161] FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso:* aula inaugural no Colège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loyola, 1996. p. 43.

[162] O Espectro Torquato Neto consiste no grupo produtor de cinema experimental em Teresina na década de 1970. Trata-se num conceito contiguo ao de "Geração Torquato Neto", tendo em vista que trata-se do mesmo grupo. A denominação Geração Torquato Neto é aplicável ao grupo, tendo em vista a amplitude de sua produção artística

possível exemplificar tal relação, tendo em vista que o poema-roteiro de *O Terror da Vermelha* constava na segunda edição do *Gramma*, bem como outro escrito de Torquato Neto, onde detalhava algumas questões relacionadas ao seu aspecto prático: elenco, câmera, sons e um sequenciamento das ações:

> a) – um filme é feito de planos:
> a b c: um plano depois do outro
> depois do outro depois do outro
> depois do outro – planos. não é
> feito de cenas, rapaziada-cineclube.
> 1 plano é 1 plano, porquanto
> montagem é, ante sempre
> montagem é, antesempre, uma análise
> de planos. é mais soma/divisão
> multiplicação/subtração. certo disso.
> dziga vertov, citado por godard em
> inglês: ...montar um filme antes
> da filmagem, montar um filme durante
> a filmagem, montar um filme depois
> da filmagem.
> fazer um filme
> b) – fotografar ontem, guardar
> (SOUSÂNDRADE)
> fui a teresina pelo início de
> junho (sanatório meduna), entrei
> em contato com os rapazes que
> haviam feito o jornal gramma e
> partimos para o superoito de
> metragem média que resultou neste
> O TERROR DA VERMELHA (ou
> qual outro nome escolherem). o
> material filmado percorria
> acidentalmente acidentalmente
> um fio de acontecimento, matéria
> de memória de uma sópessoa em
> equipe percorrendo roteiro de
> lugares, quintais, paisagens-
> plano geral
> paisagens-planos-gerais,
> distâncias, a cidade transformada
> retornada transformada em
> EM TRANSFORMAÇÃO. o jôgo
> (from navilouca) VIR/VER/OU/VIR
> etc (AQUI/ALI). títulos subtítulos
> versos pontuação: TEXTO-LEGENDA,
> ora ocupando totalmente o
> fotograma ora

na cidade, e fora dela. Nesse contexto, também podem ser considerados os filmes Porenquanto e Tupi Niquim, que merecerão espaço de destaque nesse trabalho, no seu terceiro capítulo. Para uma maior discussão sobre a produção em super-8 na capital piauiense, ver: LIMA, Frederico Osanan Amorim. *Curto-circuitos na sociedade disciplinar:* super-8 e contestação juvenil em Teresina (1972-1985). 2007. 121 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí.

> precisamente ilustrando-o
> "sur-place", como
> palavra-cenário (luiz otávio)
> também (galvão em OU),
> palavracontradestaque, como
> destaque (waly) na dança da
> herondina. Nove cassetes filmados,
> filme ektachrome kodak.
> c) – em seguida a verificação de
> variadas férteis possibilidades
> de edição (montagem), optou-se por
> stanley donen. não há explicações
> recomendáveis claras para a
> escolha: pareceu-nos simplesmente
> a mais NATURAL, CONCRETA, no
> pensamento de transação com imagem
> (e som): em movimento como forma da
> narração concreta precisa necessária
> satisfatória. idade eletrônica. mais
> evidentemente, o
> tempo/contratempo/contracampo,
> produção execução e a guerra,
> (ON PLUS ONE), godard, o filme das
> famílias, televisão, cinemascope, o
> escambal, o diabo a 4.
> d) – edmar (oliveira) é o superstar
> principal. mais: conceição, herondina
> claudette, juçara, adélia maria,
> dona salomé, livramento, etim,
> paulo josé, durvalino filho, edmilton,
> pereira, geraldo cabeludo, dr. heli,
> galvão, joão clímaco d'almeida e
> transeuntes. além de arnaldo.
> arnaldo fêz a maior grande parte da
> câmera.[163]

Se "não há explicações recomendáveis claras para a escolha", Torquato Neto aponta o papel de fragmentação, como uma das propostas do experimentalismo artístico. O filme, cujo produto é expresso pelo autor como "um fio de acontecimento, matéria de memória de uma sópessoa" tem essa tendência manifesta nas diversas participações de parentes e amigos mais próximos do poeta: seus pais, Heli e Salomé, os primos, Paulo José Cunha e Herondina Nunes, os amigos, cujo grupo era formado por todos os outros que integravam a obra. Mas não só isso. Percorrer a cidade denotava o desejo de transpor as barreiras de ambientes que se estabelecem de maneira convencional, em busca de uma nova poética dos espaços. Assim, concordando com Michel de Certeau, "os processos de caminhar podem reportar-se em mapas urbanos de maneira a transcrever-lhes os traços (aqui densos, ali mais leves) e as trajetórias (passando por aqui e

[163] TORQUATO NETO. *Gramma*, Teresina, n. 2, p. 08, [s. d.].

não por lá)".[164] Ao longo das diversas cenas, são dispostas placas e letreiros, contendo pedaços de textos, contendo expressões como VIR, VER, AQUI, ALI, que, em conjunto com as performances dos participantes, formatam uma representação de rupturas no funcionamento da linguagem. Um exemplo disso é a cena em que, em primeiro plano, Herondina dançava o que Carlos Galvão chamava de "uma dança totalmente diferente [...] uma dança nova-iorquina" *(ver Imagem 05)*.[165] O *close up* em Herondina aproxima o espectador, também, dos letreiros que apareciam em segundo plano ("palavracontradestaque, como destaque [...] na dança de herondina"). Assim, propondo o que havia de diferente, como formas de romper com as tradições culturais e os signos que representam os espaços inscritos no cotidiano da cidade, Torquato Neto imprimia, em *O Terror da Vermelha*, uma tática juvenil, vista como ação relacionada "à rapidez de movimentos que mudam a organização dos espaços".[166]

Imagem 05: Fotograma de *O Terror da Vermelha*. Herondina dançando. Ao fundo, assim como em diversas outras cenas do filme, fragmentos de texto, denotando reformatações das linguagens, tanto escrita quanto corporal.[167]

[164] CERTEAU, Michel. Caminhadas pela cidade. In: _____. *A invenção do cotidiano:* 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 176.
[165] GALVÃO, Carlos. In: UM INVENTÁRIO EM SUPER-8. Direção: Isabel Barbosa e Reinaldo Leal. Teresina: Associação Brasileira de Documentaristas (Sessão Piauí), 2005, son., color., 11 min.
[166] CERTEAU, Michel de. Fazer com: usos e táticas. In: *A invenção do cotidiano:* 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 102.
[167] O TERROR DA VERMELHA. Direção: Torquato Neto. Teresina, 1972, son., color., 28 min. Imagem obtida em: <http://www.ufscar.br/rua/site/wp-content/uploads/FIGURA-3.bmp> Acesso em: 19 jan. 2012. Material do Acervo Cultural Torquato Neto.

Para Paulo Henrique Gonçalves Vilhena Filho, "os movimentos alternativos já continham, em si, a espontaneidade da alegria e uma forte nuance de romantismo".[168] É importante perceber que, no campo das artes escritas, as guerrilha semânticas se processavam de uma maneira contígua ao experimentalismo fílmico, denotando uma relação de bricolagem de perspectivas e leituras de mundo. Assim como a divulgação de *O Terror da Vermelha* no jornal *Gramma*, outras produções de jornalismo alternativo ganhavam destaque, ao estabelecer um espaço de divulgação de arte e cultura valorizados e/ou produzidos pelo grupo de jovens em questão. Suplementos de jornais de circulação regional, *A Hora Fatal* e *O Estado Interessante* eram encartados, respectivamente, nas publicações *A Hora* e *O Estado*. *A Hora Fatal*, também publicação de 1972, contava com a participação direta de Torquato Neto, dentro do qual inseriu diversos textos. Exemplo marcante do já citado romantismo presente nas produções experimentais, um dos texto que Torquato escreve para o jornal aponta para uma visão idílica e saudosa de sua cidade. Compõe, junto com outros tantos exemplares das artes desse período, uma maneira de olhar para o entorno como se olha para si: intimista, demonstrando uma certa ausência melancólica.

> .. Lírico. É como se eu estivesse vendo: a rua que descia até o rio, a estrada nova que se abria do outro lado, o apito da usina, a voz do cajueiro. Entrava pela boca do pato e saía pela boca do pinto – dava um tempo e contava até cinco. Era aí que tudo recomeçava, um dia depois do outro, e para sempre todo santo dia.
> .. Era de dia. Meu avô de pé na porta e o Tico Tico no Fubá tocando longe. A rua escorria tranquila na direção do rio. Quem diria? Um quadro depois do outro: gozado como a cor de tudo, vista daqui, não dava para chegar a verde-verde, azul-azul, vermelho no duro: tudo meio cinza, desbotado, esfumaçado. Mas tudo tão presente, agora. Por que?
> [...][169]

Por sua vez, a produção de *O Estado Interessante* era realizada, tal qual todo o jornal *O Estado*, utilizando a tecnologia *offset*. Entre março e agosto de 1972, figurou como encarte da publicação. Tomado o editorial de seu primeiro número, texto escrito por Edmar Oliveira, e intitulado "Venha para curtir", é possível perceber que os devires da existência se formatam entre as múltiplas concepções subjetivas do grupo em questão, tendo em vista, inclusive, suas próprias leituras sobre o tempo breve que os permeava: "Estou entre os mundos do bem e do mal. Não penso em mim porque estou longe de existir. Não vejo em mim o caos dos anos de

---

[168] VILHENA FILHO, Paulo Henrique Gonçalves de. *A experiência alternativa d'O Estado Interessante no contexto marginal da década de 70.* 1999. 125 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. p. 89.
[169] TORQUATO NETO. Não mais que de Repente. *A Hora Fatal*, Teresina, 16 jul. 1972.

agora. Porque agora sou presente ausente. Agora sou futuro apenas".[170] Como exemplo da relação entre as diversas formatações da estética experimental em Teresina, bem como da contiguidade de produtores, em sua edição de 18 de junho de 1972, o grupo produtor d'*O Estado Interessante*, entrevistava Torquato Neto, onde este discernia sobre as relações entre produções fílmicas, a nível nacional e, dessa maneira, localizava *O Terror da Vermelha*, e demais feitos do tipo, com estética semelhante, diferenciando-as, no entanto, do emergente Cinema Novo, que, na figura de Glauber Rocha, transpunha as barreiras do experimentalismo, e passava a ocupar lugar de projeção perante a crítica de arte nacional: "Eu prefiro ver um filme de Zé do Caixão que um de Gláuber Rocha. Eu acho o Zé do Caixão muito mais eficaz, sob todos os pontos de vista".[171]

Há de se levar em conta que a perspectiva de cinema defendida por Torquato Neto em muito se diferenciava dos caminhos adotados por Glauber Rocha, e alguns outros, oriundos de uma matriz original de produção artística. Se uma dicotomia apontava "de um lado, a nova mentalidade empreendedora e mercantil dos cinemanovistas que se encontravam capitaneados pelo Estado, e, de outro lado, aqueles que enxergavam na institucionalização do cinema nacional uma imprudência de desmesuradas proporções",[172] o poeta d'*Os últimos dias de Paupéria* se posicionava no segundo grupo. Defensor de uma estética de cinema que se desvinculava de qualquer regramento estético, Torquato Neto afirmava que os praticantes do chamado Cinema Novo estavam "posando de 'progressistas' inocentes, como se isso fosse possível. Estão pensando no 'público' também chamado 'povo'. E no fundo, quando a gente vê os filmes, descobre fácil que em cinema mesmo é que eles não estão pensando".[173]

Pode-se depreender que o cinema, como propunha Torquato Neto aos seus contemporâneos, aparecia como uma tentativa de desreferencialização de paradigmas culturais vigentes. É possível discutir a relação entre *cinema* e *filme*, na perspectiva adotada pelas matrizes do experimentalismo – também chamado de *cinema marginal* – e aquelas compreendidas como a estética do Cinema Novo. Seria possível, então, nomear como "cinema" um conjunto de obras, feitas fora de um circuito de produção e divulgação pretensamente adequado?

---

[170] OLIVEIRA, Edmar. Venha para curtir. *O Estado Interessante*, Teresina, p. 02, 26 mar. 1972.
[171] TORQUATO Neto – Prefiro ver um filme de Zé do Caixão do que um de Glauber Rocha. *O Estado Interessante*, p. 05, 18 jun. 1972.
[172] MONTEIRO, Jaislan Honório. Cinema em transe: cinemanovistas, marginais e a redefinição da sintaxe cinematográfica. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar (Org.). *História, Cinema e outras imagens juvenis.* Teresina: EDUFPI, 2009. p. 54.
[173] TORQUATO NETO. *Torquatália:* obra reunida de Torquato Neto. v. II. Geléia geral. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 226.

Por cinema, pode-se compreender uma obra de arte articulada a um contexto de "indústria cultural",[174] como proposto pelos adeptos da Escola de Frankfurt, ou à "sociedade do espetáculo",[175] como analisado na perspectiva de Guy Debord. Os *modos de endereçamento*,[176] como propostos na atividade cinematográfica, objetivariam vincular esta arte a um público consumidor, a um mercado de entretenimento. No entanto, cabe perceber, tomando a perspectiva de *retaguarda de vanguarda*, proposta por Jairo Ferreira, que o experimentalismo, no campo das imagens em movimento, se caracteriza por um "projeto estético avançado onde se elimina *o que não é* para se vislumbrar *o que será*".[177] Mesmo tomando como base a noção teórica de modos de endereçamento, é possível notar que determinada obra cinematográfica, para funcionar a determinado público, deve fazer seu espectador "entrar em uma relação particular com a história e o sistema de imagens do filme".[178] Nesse sentido, é possível apontar que as obras experimentais, produzidas em super-8, indicam essa relação particular entre *público*, *história* e *sistema de imagens* do filme, característica do que pode ser contemplado, conceitualmente, como *cinema*. Mesmo levando em conta que o público consumidor era, em geral, formado pelos próprios produtores dos filmes, ou um grupo restrito de frequentadores dos cineclubes, estes reagem de forma a identificar-se com as obras, articulando-se subjetivamente, ao sentirem-se, ao mesmo tempo, *autor* e *personagem*. Portanto, este trabalho prefere entrever a estética de filmes experimentais, produzidos em Teresina na década de 1970, sob a ótica conceitual de *cinema experimental*, tendo em vista a sua inclusão no "ser" do Cinema Brasileiro Moderno.[179] Em consonância com essa perspectiva, é possível citar o olhar de Alcides Freire Ramos, mesmo tendo em vista que trata deste grupo, ainda que sob a denominação de *cinema marginal*, pode-se perceber que:

> [...] em contraposição ao crescente conservadorismo dos cinemanovistas, que tinham sido "cooptados pelo sistema", e ao Cinema de Mercado/Televisão,

---

[174] ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento:* fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
[175] DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo:* comentários sobre a sociedade do espetáculo. São Paulo: Contraponto, 1997.
[176] Os modos de endereçamento, conceito visto na perspectiva de Gilles Deleuze e Félix Guattari, procura apontar as relações entre produtor e público ao qual determinada ação linguística é direcionada. Ver: DELEUZE, Gilles. *Conversações.* São Paulo: Editora 34, 2007.
[177] FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção.* São Paulo: Max Limonad, 1986. p. 28.
[178] ELISWORTH, Elizabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Nunca fomos humanos:* nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 14.
[179] Para mais leituras acerca da desreferencialização da historiografia tradicional a respeito do Cinema Brasileiro Moderno, e da proposição de novas possibilidades para análise do mesmo, ver: LIMA, Frederico Osanan Amorim. *É que Glauber acha feio o que não é espelho:* a invenção do *Cinema Brasileiro Moderno* e a configuração do debate sobre o *ser* do cinema nacional. 2012. 238 p. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia.

> que rebaixava o gosto médio do público, ocorreu o surgimento do chamado Cinema Marginal. Os cineastas, adeptos dessa última vertente, adotaram uma postura mais agressiva diante do espectador de classe média, isto é, abraçaram a chamada "estética do lixo". Procuraram o confronto com o pretenso "bom gosto" desse segmento do público, denunciando o seu conservadorismo comportamental e político, ainda que não acreditassem na viabilidade de propostas políticas de transformação. Os limites da "visão de mundo" destes cineastas estavam demarcados pela contracultura. A "estética do lixo", portanto, não vinha acompanhado de nenhum tipo de engajamento político. Eram, a um só tempo, agressivos e "desbundados". Também foram atingidos pela censura federal e, à semelhança dos cinemanovistas, tiveram que lutar pela liberação de seus filmes, mas, muitas vezes, sem sucesso. Não raro, os filmes marginais ficaram restritos a um círculo muito restrito de apreciadores (cineastas freqüentadores de cineclubes).[180]

Perceptível em *O Terror da Vermelha*, bem como nas demais produções experimentais teresinenses, que aparecem nos dois anos que se seguem a ele, a "estética do lixo" continua a atuar como guerrilha perante as formas dominantes de se conceber o mundo. As táticas juvenis, como "artes do fraco" apontam o devir de um grupo que pretende mostrar a cidade, os gestos e a cultura em geral a seu modo. As sociabilidades que afloram no seu interior também despontam como temática recorrente nessas produções, deixando de lado as "grandes atuações", em prol de dar lugar para um olhar mais minimalista sobre si mesmo, e sobre os espaços que os rodeiam. Tal tendência é apontada, também, em filmes que se dão sem a participação efetiva de Torquato Neto, ou mesmo aqueles feitos após sua morte.

Exemplo dessa construção de subjetividade juvenil pode ser apontado no super-8 *Davi Vai Guiar*, de Durvalino Couto Filho.[181] As representações de espaço se processam nos sucessivos planos, que desfolham a cidade de Teresina com um olhar que se contrapõe à figura do panóptico, enunciada por Michel Foucault, e inscrita de maneira subliminar na cidade, através de seus instrumentos de coerção. Mesmo diferente da entidade foucaultiana, hierarquicamente posicionada de maneira superior, as peripécias de Davi Aguiar, protagonista do filme, descrevem, sem palavras, um espaço "recortado, vigiado em todos os seus pontos, onde os indivíduos estão inseridos num lugar fixo, onde os menores movimentos são controlados, onde todos os acontecimentos são registrados".[182] As músicas do disco *The dark side of the moon*, do Pink Floyd,[183] se sucedem ante as imagens, enquanto Davi, figura que representa a presença hippie em Teresina – e, com ela, múltiplos preconceitos sociais e culturais

---

[180] 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. 44.
[181] DAVI VAI GUIAR. Direção: Durvalino Couto Filho. Teresina, 1972, son., color., 18,5 min.
[182] FOUCAULT, Michel. O panoptismo. In: _____. *Vigiar e punir:* nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 163.
[183] PINK FLOYD. *The Dark Side of the Moon.* United Kindom: Harvest Records; United States: Capitol Records, p1973. 1 disco sonoro.

na cidade –, rompe as barreiras de uma prática urbana convencional. Buscando entrever seu contexto, Castelo Branco aponta algumas considerações sobre os possíveis signos inscritos na película:

> *Davi vai guiar* representa um clássico exemplo dessa flanância investigativa pela cidade. Trocadilho com o nome do principal protagonista – Davi Aguiar –, o título remete às intenções centrais do filme: utilizar as noções de guia a contra-guia para, a partir de um deslocamento sobre a cidade de Teresina, ir dando visibilidade e afrontando os instrumentos panópticos de controle do espaço urbano, como os sinais de trânsito. A cidade de que emerge na tela, composta por um cenário bucólico que revela pacatos bate-papos de final de tarde nas calçadas, é repentinamente submetida a uma vertigem expressa por motocicletas e automóveis que deslizam por suas ruas em alta velocidade. Ao som ao mesmo tempo agressivo e melancólico da banda de rock *Pink Floyd* o protagonista sorri quase furiosamente, enquanto, cabelo ao vento e a pretexto de guiar sua motocicleta, arrasta os olhares na contramão. O argumento do filme se concentra em um esforço para ler os signos da cidade com base em uma afronta aos regulamentos. Urubus, por exemplo, são apropriados como instrumentos de uma estética minoritária, problematizadora da própria noção de belo [...]. O destaque, entretanto, em *Davi vai guiar*, tanto quanto em *O Terror da vermelha*, é dado às tabuletas de trânsito, as quais são consumidas sempre no sentido de negação.[184]

A subversão de instrumentos de controle urbano também é apontada em *Miss Dora*, de Edmar Oliveira.[185] Se, em primeiro plano, o filme traça um perfil das novas subjetivações do corpo feminino, a partir da postura de Dora, a protagonista, ao longo de sua narrativa, descreve uma sucessão de sinais adversativos. As placas, nas ruas de Teresina, indicam caminhos opostos, e referências políticas no subtexto: enquanto uma delas aponta "Vira à esquerda", a outra indica "Direita livre". Mas, neste filme, são percebidos, também, enunciações de mudanças de comportamento social na cidade. A música *Parque Industrial*, de Tom Zé, que embala parte do filme, ajuda a pensar nas percepções inscritas na sociedade teresinense, e que encontravam oposição nas guerrilhas de linguagem da Geração Torquato Neto:

> Retocai o céu de anil
> Bandeirolas no cordão
> Grande festa em toda a nação.
> Despertai com orações
> O avanço industrial
> Vem trazer nossa redenção.
>
> Tem garota-propaganda
> Aeromoça e ternura no cartaz,
> Basta olhar na parede,
> Minha alegria

[184] CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Táticas caminhantes: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n. 53, jan-jun 2007. p. 182.
[185] MISS DORA. Direção: Edmar Oliveira. Teresina, 1974, son., color., 13 min.

Num instante se refaz

Pois temos o sorriso engarrafado
Já vem pronto e tabelado
É somente requentar
E usar,
É somente requentar
E usar,
Porque é made, made, made, made in Brazil.

A revista moralista
Traz uma lista dos pecados da vedete
E tem jornal popular que
Nunca se espreme
Porque pode derramar.

É um banco de sangue encadernado
Já vem pronto e tabelado,
É somente folhear e usar,
É somente folhear e usar.[186]

As subversões de valores, como o trabalho e o progresso material, que ganhavam corpo na cidade em pleno processo de modernização, aparecem no filme com a fuga de um conjunto de operários – vestindo longas batas – da Cerâmica Mafrense. Se "o avanço industrial vem trazer nossa redenção", tal fuga, bem como os trajes dos operários, agem como formas irônicas de observar tal processo. Por sua vez, a sexualidade feminina é apontada como auge de uma revolução comportamental: no início do filme, Dora aparece no bar Gelatti, aparentemente representando uma típica moça da sociedade teresinense. Lá, se materializa um guru – fruto de sua imaginação – que a entrega um revólver, e a orienta a mudar de comportamento. Dora passa a andar com rapazes, que haviam sentados em outra mesa do ambiente. Dessa forma, Edmar Oliveira critica o provincianismo urbano ("a revista moralista traz uma lista dos pecados da vedete") e a artificialidade que esta provoca nos hábitos sociais ("pois temos um sorriso engarrafado, já vem pronto e tabelado, é somente requentar e usar").

Visto como principal espaço de sociabilidade da Geração Torquato Neto, o Gelatti é figura constante, não só nos filmes *Davi Vai Guiar* e *Miss Dora*, onde aparece como ponto de partida das ações, mas também em outras produções. Ambiente frequentado, em geral, por jovens de hábitos diferentes daqueles preconizados pelas famílias tradicionais, o Gelatti, em geral, é um espaço mal-visto pelas parcelas mais conservadoras da sociedade teresinense.

[186] ZÉ, Tom. Parque industrial. Intérpretes: Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Os Mutantes e Tom Zé. In: VÁRIOS ARTISTAS. *Tropicalia ou Panis et Circensis.* São Paulo: RGE, p1968. 1 disco sonoro. Faixa 5.

Apontando tal característica, de forma satírica, o jornal alternativo *Boquitas Rouge*[187] traz um texto de Edmar Oliveira, que critica e subverte a perspectiva de valores da família teresinense:

> LE CHAT QUE RIT
>
> (roteiro pro arnaldo filmar num feriado)
>
> SEQUENCIA1 – Local: sala de família burguesa
>
> CENA 1 – Conversa da família reunida na sala
> O PAI – Decididamente, Gramma é um jornal legal.
> A MÃE – Leia para as crianças dormirem.
> O FILHO MAIS VELHO (com um ar de revolta) – Sem essa, pai. Gramma não existe.
> A FILHA MUITO CURTIDA – Isso mesmo. Droga de jornal. Essa porcaria acabou com as tertúlias legais do Jóquei. Não se fala dele mais aqui em casa. Falei?
> (CORTE)
>
> CENA 2 – Câmera foca porta que vai para a cosinha. De lá ouve-se a voz da empregada.
> EMPREGADA – Já começou Elvira, Som & Imagem?
> (CORTE)
>
> CENA 3 – Close up no rosto da mãe burguesa que fala pausadamente.
> A MÃE – Meu bem, vá deixar as crianças no River e vamos tomar uma cerveja geladinha no Gellati. Eu sou louca por frito de tripa.
> VOZ DO PAI – Mas amanhã é dia da gente sair na coluna da Elvira...
> A MÃE – Não se preocupe. Eu disse pro Climério ir hoje à noite pro Gellati.
> (CORTE)
>
> SEQUENCIA2 – Avenida em frente ao Gellati.
>
> CENA 1 – Câmera em plano geral na multidão de jovens pra frente que estão na avenida. Aproximação de câmera para um burro e um cavalo que estão na multidão. Voz off do burro falando pro cavalo:
> BURRO – Vais ao Jóquei hoje?
> (CORTE)
>
> CENA 2 – Plano geral da frente do Gellati. Durvalino chega e dirige-se a uma mesa. Pede sorvete. Climério chega e senta-se na mesa do Durvalino. Aproximação de câmera.
> CLIMÉRIO (falando baixinho) – Quando sai o número três do Gramma?
> (Durvalino inclinando-se sobre Climério para falar no seu ouvido. Climério rapidamente anota tudo e sai de cena.
> (CORTE)[188]

[187] O jornal *Boquitas Rouge* é uma dentre as iniciativas em jornalismo alternativo, produzidas pela Geração Torquato Neto. Consiste em uma produção experimental cujo título faz referência ao hábito de Arnaldo Albuquerque, de passar batom e beijar pessoas pelas ruas.
[188] OLIVEIRA, Edmar. Le Chat Que Rit. *Boquitas Rouge*, [Teresina], p. 03, [1973].

A subversão dos valores familiares aparece no texto como crítica ao tradicionalismo da capital piauiense. A sátira consiste numa inversão nos gostos de pais e filhos, representantes do velho e do novo: enquanto os primeiros, no texto, se mostram simpáticos a jornais alternativos, como o *Gramma*, e ao ambiente do bar Gellati (o que fica expresso na fala da mãe, que afirma adorar frito de tripas), os segundos se mostram conservadores: a filha mais nova prefere as tertúlias do Jóquei. Em cena seguinte, Edmar Oliveira provoca o tradicionalismo e o elitismo social com a figura do cavalo e do burro, quando o segundo pergunta ao primeiro se este vai ao Jóquei. Tal diálogo pode ser interpretado em seu duplo sentido: no Jóquei acontecem corridas de cavalo, ao mesmo tempo em que representa um espaço de sociabilidades elitizado. Por fim, deixa-se em suspenso que há de vir uma terceira edição do *Gramma*: o sonho da Geração, que iria permanecer em aberto.

Porém, a crítica aos valores familiares, através do experimentalismo artístico em Teresina, tem sua expressão de maior destaque no filme *Coração Materno*, de Haroldo Barradas.[189] Após um início, em que também passeia pela cidade, ao mesmo tempo em que aponta um ideal de desterritorialização (o que fica expresso com os versos da música *Irene*, de Caetano Veloso: "Eu quero ir, minha gente, eu não sou daqui. Eu não tenho nada, nada. Quero ver Irene rir. Quero ver Irene dar sua risada."[190]) e estabelece uma metalinguagem com a própria produção de um super-8, a película aborda as relações familiares, e sua subversão. Para tanto, usas as referências tropicalistas, expressas na canção homônima, de Vicente Celestino, interpretada por Caetano Veloso no disco *Tropicalia ou Panis et Circensis*. A sequência seguinte aponta a incursão de um rapaz em sua casa, onde encontra a mãe – representada com uma figura materna tradicional, com um vestido longo, e ajoelhada perante um oratório – e a esfaqueia, arrancando-lhe o coração do peito. A cena é acompanhada pelos acordes da canção e a entonação de sua letra, na voz de Caetano:

> Disse um campônio à sua amada: "Minha idolatrada, diga o que quer
> Por ti vou matar, vou roubar, embora tristezas me causes mulher
> Provar quero eu que te quero, venero teus olhos, teu corpo, e teu ser
> Mas diga, tua ordem espero, por ti não importa matar ou morrer"
> E ela disse ao campônio, a brincar: "Se é verdade tua louca paixão
> Parte já e pra mim vá buscar de tua mãe inteiro o coração"
> E a correr o campônio partiu, como um raio na estrada sumiu
> E sua amada qual louca ficou, a chorar na estrada tombou
> Chega à choupana o campônio
> Encontra a mãezinha ajoelhada a rezar
> Rasga-lhe o peito o demônio
> Tombando a velhinha aos pés do altar

[189] CORAÇÃO MATERNO. Direção: Haroldo Barradas. Teresina, 1973, son., color., 14 min.
[190] VELOSO, Caetano. Irene. In: VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso.* São Paulo: Philips, p1969. 1 LP.

> Tira do peito sangrando da velha mãezinha o pobre coração
> E volta à correr proclamando: "Vitória, vitória, tens minha paixão"[191]

Se a representação da família tradicional é desconstruída, tanto na música quanto no filme, o ideal de amor romântico também é atingido. Ao retirar o coração de sua mãe, o protagonista o faz de refeição, juntamente com a mulher amada, em um estabelecimento chamado "Restaurante Familiar", o que o intertextualiza com a música de Celestino: "Tira do peito sangrando da velha mãezinha o pobre coração. E volta a correr proclamando: 'Vitória, vitória, tens minha paixão'". A estética é mais dramática que a das outras produções, dando-lhe um tom mais tragicômico. O elenco reduzido, em relação aos demais filmes do Espectro Torquato Neto faz com que a produção dê mais ênfase ao perfil dos protagonistas: Pereira, Pierre Baiano, Edmar Oliveira e Arnaldo Albuquerque.

As produções artístico-culturais do grupo que compõe o espectro experimental na Teresina dos anos 1970 não se restringem àquelas aqui discutidas. Elas são parte de um conjunto de outras referências, dentre os quais podem ser destacados os jornais alternativos *O Pirralho* e *Toco Cru Pegando Fogo*, bem como os filmes *Tupi Niquim* e *Porenquanto*, rodados no Rio de Janeiro.[192] A escolha por observar tais filmes e jornais alternativos se deu pelo entendimento de que eles compõem um conjunto, a partir do qual é possível traçar um olhar de referencialização das influências de Torquato Neto. Se a *Tristeresina*, cidade subjetiva do poeta, "não é a expressão de uma cidade impossível, mas, antes, a demonstração de que as cidades, fora do discurso técnico e urbanístico, só existem em sua forma invisível",[193] dada sua condição de antípoda entre o provincianismo e a transgressão, tal caráter de subjetividade urbana se estenderia para novas formatações comportamentais, que se dão, principalmente, em relação aos jovens e suas idealizações.

Tomando parte nas discussões que envolvem o experimentalismo numa perspectiva temporal, é possível observar que o tempo, para Torquato Neto e seus contemporâneos, envoltos nas ciladas urbanas e subjetivas da *Tristeresina*, é um tempo trágico, impossível de se apalpar, visto que é nele que se um grupo de jovens liquidificam uma série de espaços sociais. *Tristeresina* é uma cidade líquida, que transborda de ambientes mais conservadores, tais qual o Jóquei Clube, a Cerâmica Mafrense ou a Praça do Liceu, para espaços marginais, mal-ditos,

---

[191] CELESTINO, Vice. Coração materno. Intérprete: Caetano Veloso. In: VÁRIOS ARTISTAS. *Tropicalia ou Panis et Circensis.* São Paulo: RGE, p1968. 1 LP.
[192] Os filmes citados terão destaque no capítulo 3 deste trabalho.
[193] CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. A cidade que me guarda: um estudo histórico sobre Tristeresina, a cidade subjetiva de Torquato Neto. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, São Paulo, v. 3, ano I, n. 1, jan/fev/mar 2006. p. 12.

dentre os quais é possível citar o Bar Gellati, onde é possível vislumbrar a configuração de uma outra gama de subjetividades.

Uma vez que, tendo em vista o deslumbramento causado pelas maravilhas tecnológicas, no Brasil da década de 1960, é possível atribuir a elas as *condições históricas para emergência da pós-modernidade brasileira*,[194] é possível, também, levando em conta que tais elementos, que possibilitaram novas condições de existência na sociedade aportam com atraso, porém de maneira efetiva, no Piauí, na década de 1970, creditar a essa década as *condições emergenciais para a pós-modernidade piauiense*. Dessa maneira, a efluência de novas matrizes comportamentais na sociedade de Teresina formulam um conjunto de concepções sobre o mundo, e incidem sobre a necessidade premente de extravasamento dessas ideias. A cidade não é mais a mesma, uma vez que passa a ser falada sobre novas vozes, incômodas, mas que, no entanto, constituem discursos que instauram novos valores. Tomando a discussão clássica de Sergio Paulo Rouanet, feita a pretexto de Walter Benjamin, é possível indagar: a Geração Torquato Neto habitava a cidade de Teresina, ou era habitada por esta? "Para Benjamin, o olhar metropolitano se fixa no horizonte e ao mesmo tempo espreita em torno. Prescinde do sonho que divaga no longínquo".[195]

Se o flanar pela cidade produz novas enunciações pedestres e poetiza espaços, "essa relação de uma pessoa consigo mesma comanda as alterações internas do lugar (os jogos entre suas camadas)" ou os desdobramentos caminheiros das histórias empilhadas num lugar (das circulações e viagens). Dessa forma, caminhar é um ato de enunciar.[196] E as enunciações e relatos traçados pela caminhada, nessa relação de mútua habitação entre homem e cidade, resultam de prescrições sociais, nem sempre seguidas à risca, mas que ajudam a constituir uma lógica para o caminhante. São tais prescrições, lançadas por Torquato Neto aos seus contemporâneos, que delinearão, historicamente, o perfil de um tempo vivenciado sob outras falas e ações.

---

[194] CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria:* Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005. p. 94-95.
[195] ROUANET, Sergio Paulo. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? História material em Walter Benjamin – "Trabalho das passagens". *Revista USP*, São Paulo, v. 1, n. 15, set-nov, 1990, p. 74.
[196] CERTEAU, Michel de. Caminhadas pela cidade. In: _____. *A invenção do cotidiano:* 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 191.

ENUNCIAÇÃO II – O POETA

TORQUATO NETO ENTRE NÓS:[197] prescrições sociais torquateanas

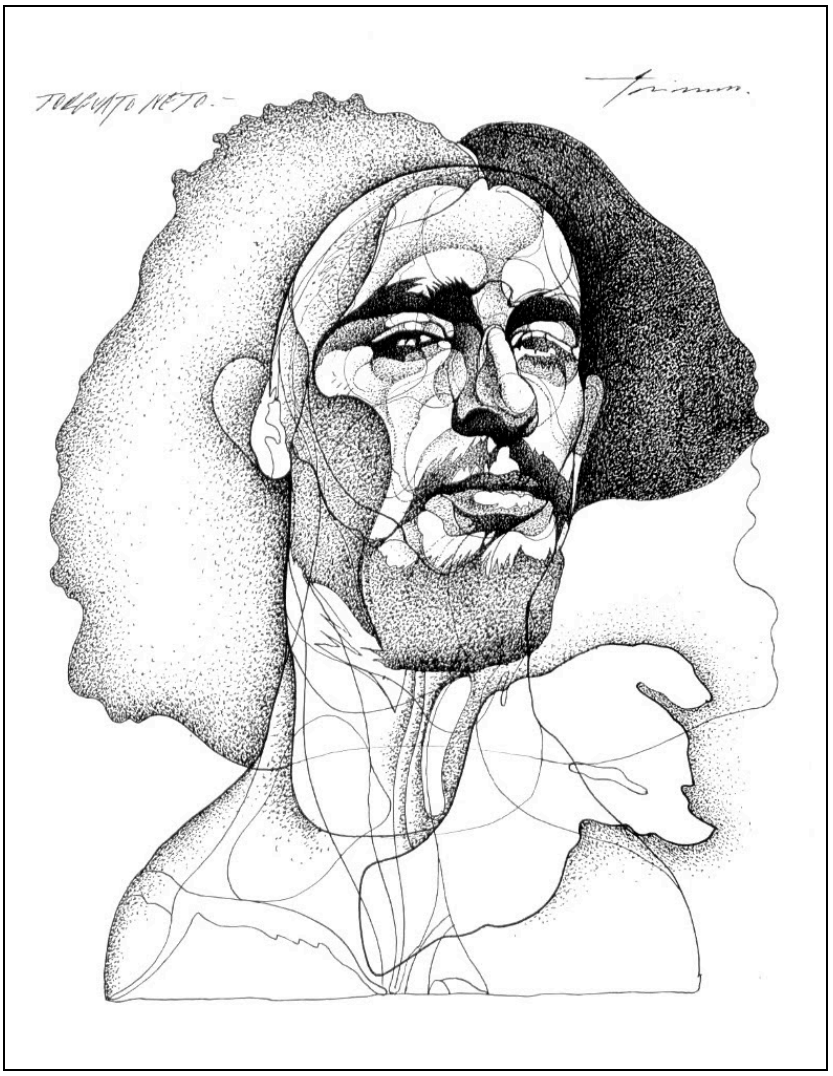

Imagem 06: Torquato Neto por Luiz Trimano. O poeta de multifaces, que jorrou em linguagem, linguagem esta que o consumiu e o fez sucumbir, aparece como enunciador de prescrições sociais aos seus contemporâneos.[198]

> Ponha a boca no mundo: assim não é possível. Ou então feche o riso e aperte os dentes de uma vez. Ponha a boca no mundo: somente assim é possível, louca, qualquer coisa louca de uma vez.
>
> Torquato Neto

[197] O título do capítulo faz referência ao artigo de André Monteiro, onde o autor tentou visualizar o poeta, "para além da 'organização soberana' do seu mito de marginalidade". Ver: MONTEIRO, André. Torquato Neto entre nós ou a pequena música para atravessar um rosto. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 8, n. 1-2, jan-jun e jul-dez 2004, p. 175-186.

[198] Disponível em: <http://torquateando.blogspot.com.br/2011/12/torquato-neto-por-luiz-trimano.html> Acesso em: 21 jun. 2012.

2.1. Nas pegadas do anjo torto: uma ilusão biográfica[199] de Torquato Neto

Dentro. Fora. Lá. Cá. Aqui, ali, acolá. Vir, ver ou... vir. Antes, depois. Presente. Palavras como estas – mono ou dissilábicas – compõem elementos de significação latente. Se ocupam pouco espaço no ato da escrita, ampliam e inflam-se de sentido quando se tornam formas de conceber o mundo. Um mundo que emerge pelo lado de dentro do poeta, e submerge em sua própria subjetividade, tornando imprevisíveis as possibilidades de sua prática, ou às máquinas de desejo às quais está subordinado, visto que se forja como um lugar de passeio do esquizofrênico, pois "é um modelo muito melhor que o neurótico deitado no divã".[200]

Conceber o mundo, formatado na subjetividade juvenil de Torquato Neto, significa buscar nos fragmentos de realidade que o compunham formas de pensar as concepções da mesma que se imbricam com outras parcelas da sociedade. As percepções do poeta pelos seus contemporâneos aparecem em alguns escritos que, tomados como parte de uma série de prescrições sociais, as quais serão reapropriadas por produções de arte e cultura futuras. Dentre algumas dessas leituras, Durvalino Couto Filho aponta as representações de sua parcela da juventude na obra de Torquato, e as maneiras como esta obra aporta nas construções subjetivas desta:

> [...] Sua "obra" é pequena, dispare, não-especializada, intersemiótica. Não fosse a generosidade atenta dos amigos, post mortem, o poeta não teria "obra", ou seja, ele era a própria obra, o próprio ato de fazer, divino-maravilhoso num país onde tudo era proibido, torquato engajava-se, mobilizava, queria estar onde "as coisas" estavam acontecendo, recriando os signos e a própria vida. até mesmo em teresina, 71, 72, tínhamos um jornal nanico ("alternativo", segundo a sociologia das teses de comunicação), fazíamos entrevistas, publicávamos nossas juvenílias – torqauto chegou aqui, deu-nos um depoimento, passou a escrever no jornal, entrou na turma, vinha a teresina tangido pelo desespero, "o negror dos tempos", o fim. recuperava-se das crises de depressão de alguma forma, de qualquer jeito, a família, o barulho, o psiquiatra, a medicação... – e caía na pândega, dava força, escrevia, instruía, dava dicas, livros ("understending media" do mcluhan, p. ex.), discos, filmes, teatro, conversava conosco madrugada adentro, urdia planos, discutia, falava, falava. depois veio com o cinema super-8, o gatilho, a realidade. depois rompia com tudo, explodia com as palavras e as ciladas de cada dia. articulava polos de criação, o carnaval na bahia, o cinema underground, esgotando todas as possibilidades de criar livremente. torquato quando morreu estava rompido

[199] A "ilusão biográfica" é uma é perspectiva de leitura das histórias de vida, que parte de Pierre Bourdieu, quando este coloca que "falar da história de vida é pelo menos pressupor [...] que a vida é uma história", sendo, portanto, "o conjunto de acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e um relato dessa história". Ver: BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). *Usos e abusos da história oral.* São Paulo: FGV, 2005. p. 183.

[200] DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo*: capitalismo e esquizofrenia. v. 1. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004. p. 07.

> com alguns velhos amigos. isso ainda hoje provoca brigas, acusações canalhas. mas torquato era assim mesmo, "feiticeiro de nascença". [...][201]

Ao dizer "Pra mim chega!", aos 28 anos de idade recém-completos, o poeta abdicava de seu tempo, e dos signos forjadas em seu contexto. Saía do mundo para virar poesia, para se transformar na linguagem a que tanto ameaçava e intentava destruir. Como afirma Teresinha Queiroz, ao relembrar o momento em que, de maneira casual, presencia seu enterro, era ali que presenciava, também, a transformação de um homem em mito cultural. Trata-se da criação de um discurso que emerge na morte, a partir do momento em que aquele, visto, tempos antes, como "louco", "drogado" e "inconstante", passa a ser reverenciado como o autor da canção *Mamãe Coragem*, e de tantas outras.[202] No bojo de homenagens que passa a receber, Torquato Neto se transforma em notícia de jornal, onde sua vida pregressa se metamorfoseia em bilhete de saudade do amigo Ary Sherlock:

> De outras vezes, só teus familiares. Agora, uma enorme multidão esperava-te. Por que só assim sabem da certeza de que eras grande? Ou porque toda vida foste tão simples?
> E no aeroporto, o ronco do avião misturou-se aos soluços daqueles que te amavam.
> [...]
> E chegaste à casa. E mais doloroso foi tudo. Todos faziam enorme alarido. Teu pai impávido em seu sofrimento. Tua mãezinha, só mágoa, só dor, só desilusão.
> E eu falei-lhe:
> Por favor acalme-se veja a senhora que êle lhe chamou "Mamãe Coragem".
> Ela em pranto dolorido respondeu:
> Mas isso é diferente. Coragem não é pra isso. A morte é outra coisa!
> [...]
> Amigo, tu mesmo quiseste ir. E fôste.
> [...]
> Por enquanto, amigo, só saudades. Para tua mãezinha, teu pai, tua esposa, teu filho, tua família inteira, teus amigos.
> Até um dia, "chapa"...[203]

Existia um homem, para além do mito. Um teresinense que gostava de futebol, e que torcia pelo Botafogo. Observando e concordando com a colocação de Hermano Carvalho Medeiros, é possível entrever o momento tênue em que Torquato Neto se transforma em uma figura piauiense representativa no *estabelishment* nacional: "Sua figura é colocada num pedestal como um mito moderno que representa a criatividade cultural do povo piauiense,

---

[201] COUTO FILHO, Durvalino. O faroesteiro da Cidade Verde. In: KRUEL, Kenard. *Torquato Neto ou A Carne Seca é Servida.* 2. ed. Teresina: Zodíaco, 2008. p. 454-455.
[202] QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. Imprevisíveis significados. In: _____. *Do singular ao plural.* Recife: Bagaço, 2006. p. 253-254.
[203] SHERLOCK, Ary. Bilhete a Torquato. Bilhete a Torquato. *O Estado*, Teresina, p. 04, 12 nov. 1972.

agenciada principalmente pelo Estado e por grupos de artistas e intelectuais teresinenses".[204] Em outra, dentre as tantas manifestações que emergem a partir de sua morte, a metamorfose do homem em mito tem nesses primeiros dias um ponto de inflexão. Carlos Said, colunista de esportes do jornal *O Estado*, se manifesta a respeito de seu falecimento:

> O poeta Torquato Neto recentemente falecido em circunstâncias deveras tristes, piauiense como eu, gostava de futebol, torcia pelo Botafogo. Parecia um Heleno de Freitas redivivo até algumas semanas atrás. Aliás, na família de Torquato Neto, a maioria é botafoguense. A começar pelo tio Ernani Araújo, alvi-negro de General Severiano. O poema de Li Yu forma uma ponte espiritual sôbre o abismo entre as convicções hodiernas e o simbolismo celeste:
> "A bola redonda e o campo quadrado,
> semelhante às imagens da terra e do céu.
> A bola pairando sobre nó[s] como a lua,
> enquanto se defrontam duas equipes.
> Escolham-se os capitães do jogo, que mantêm o campo,
> segundo regras imutáveis
> Sem favores aos parentes,
> sem lugar para a parcialidade.
> Também há resoluções firmes e sangue-frio, sem erro nem omissão.
> E se tudo isso é necessário ao jôgo de futebol, mais necessário será a luta pela vida?[205]

Parte do contexto no qual se insere o personagem, a década de 1960 corresponde, no Brasil, a um momento de circunstâncias históricas cuja marca, no campo das letras e das artes, seria a eclosão de uma miríade de manifestações que se esforçariam para instaurar uma vanguarda artística no país. Em fevereiro de 1970, fazendo um balanço de toda uma trajetória de perspectivas e aberturas vividas no campo das artes brasileiras na década anterior, a *Revista de Cultura Vozes* publicaria número especial intitulado *Vanguarda: caminhos & situações*.[206] Com este número especial, e evidentemente emblemático, a *Vozes*, que então gozava de grande prestígio junto à intelectualidade brasileira, procurava enquadrar os acontecimentos situados entre a publicação, em 1953, de *Poetamentos*, o poema concreto inaugural de Augusto de Campos e a realização da "Semana Nacional de Poesia de Vanguarda",[207] ocorrida em Belo Horizonte, em meados dos anos 1960, como momento de conformação de uma "vanguarda brasileira". O concretismo seria, então, o lastro da miríade referida acima, enquanto o

---

[204] MEDEIROS, Hermano Carvalho. *Da fuga ao mito:* a construção do mito cultural Torquato Neto. 2009. 56 p. Monografia (Licenciatura Plena em História) – Campus Clóvis Moura, Universidade Estadual do Piauí. p. 38.
[205] SAID, Carlos. Ainda Torquato Neto. *O Estado*, Teresina, p. 05, 23 nov. 1972.
[206] Para mais informações, ver: REVISTA DE CULTURA VOZES. Vanguarda brasileira: caminhos e situações. Petrópolis, jan-fev, 1970.
[207] Evento ocorrido em Belo Horizonte (MG), em 1963, contando com o apoio da Universidade Federal de Minas Gerais, inseria-se no bojo de entusiasmo oriundo de uma nova forma de se fazer poesia, visando um comprometimento com a realidade brasileira do período. É nesse contexto que Paulo Leminski surge no cenário nacional.

Tropicalismo e o Cinema Novo seriam seus marcos mais significativos, ao redor dos quais gravitariam manifestações tais como o Poema Processo e o Cinema Experimental. Esta compreensão encontra amparo tanto em textos hoje considerados clássicos, publicados ainda na década de 1960, do que é exemplo a obra de Jomard Muniz de Brito,[208] quanto em opiniões mais recentes, como a seguinte:

> No contexto brasileiro dos anos 60, marcado pelo Golpe Militar de 1964 e pelo Ato Institucional nº 5, emergiu uma arte experimental e comprometida politicamente. Do Tropicalismo, passando pelos projetos teatrais mais ousados, à movimentação do Cinema Novo, os artistas posicionaram-se criticamente àquele momento histórico através de suas pesquisas artísticas. As artes visuais, inseridas nesta ordem de preocupações da época, aliaram seu comprometimento histórico à experimentação mais radical da linguagem. Dentre estas experimentações, a presença do corpo ganhou papel fundamental na poética de alguns artistas e encaminhou algumas das proposições mais radicais da arte de final dos anos 60 e dos anos 70.[209]

Era nesse momento de tensão entre a experimentação comprometida e a exposição da linguagem aos seus tons mais radicais que emergia um anjo. Torquato Pereira de Araújo Neto nasceu em Teresina, em 1944, quando agonizava o Estado Novo. Pássaro de fogo, teve uma vida bastante curta, morrendo em 1972, na madrugada do dia seguinte ao seu vigésimo oitavo aniversário. As circunstâncias de sua morte, por suicídio, permanecem alimentando especulações e curiosidades, em que pesem as várias obras já publicadas sobre a questão.[210] Para os objetivos deste trabalho, entretanto, não importam tanto as circunstâncias deste acontecimento, mas as suas potências, aquilo que ele pode nos oferecer em termos de favorecer uma compreensão das condições de existir daquele período. Importa-nos não desacontecimentalizar o tempo de Torquato Neto e seus contemporâneos, suprimindo-lhe as surpresas, mas, antes, "perspectivar as [suas] singularidades, rondá-lo dia e noite para fins de adentrar-lhe a carne e romper as evidências que se assomam ao nosso olhar".[211] Assim como outros personagens que marcaram sua época, tais como José Agripino de Paula, Lygia Clark e Tom Zé, Torquato Neto foi um sujeito que muito conseguiu expressar de sua humana

---

[208] BRITTO, Jomard Muniz de. *Do Modernismo à Bossa Nova.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
[209] REIS, Paulo Roberto de O. O corpo político na arte brasileira – anos 60-70. *Anais III Congresso Internacional de artes, ciencia y humanidades:* el cuerpo descifrado. Ciudad de México, 2007.
[210] Para alguns exemplos, ver: VAZ, Toninho. *Pra mim chega:* a biografia de Torquato Neto. São Paulo: Casa Amarela, 2005; KRUEL, Kenard. *Torquato Neto ou A Carne Seca é Servida.* Teresina: Zodíaco, 2008; BUENO, André. *Pássaro de fogo no terceiro milênio:* o poeta Torquato Neto, modernidade romântica, revolução tropical e linguagem da margem. São Paulo: FFLCH-USP, 1993. Tese de Doutoramento.
[211] FONSECA, Tânia Mara Galli [e cols]. Pesquisa e acontecimento: o toque no impensado. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 11, n. 3, set./dez. 2006. p. 655.

contraditoriedade. Sua obra curta, porém intensa e múltipla pode ser articulada em torno de pelo menos três fases bastantes distintas.

Na primeira, contextualizada no início dos anos 1960, quando escreveu seus poemas iniciais, é possível enxergar um sujeito que ainda busca uma leitura e uma escrita de si. Percebe-se, na poemática de Torquato Neto nos primeiros anos dessa referida década, uma forma bastante particular de se relacionar consigo e com seu contexto. Percebe-se isso no poema intitulado *Motivo*:

> É difícil escrever uma poesia para nós mesmos!
> Quem foi que disse que é fácil?
>
> Bem... é hoje o meu aniversário.
> Nove de novembro...
> ...e já se foram 17 noves de novembros...
> 17 ainda virão?
> Será que já passaram mesmo 17?
> Passaram?
> "Je pense, donc, jê suis"
> "Je ne pense pás donc jê ne suis pas"
> "Je pense, doc, je suis je?
> "To be or not to be"
> Sou?
> Não sou?
> Serei?
> Fui?
> Foram?
> Dúvidas... Porque?
> Quando? Onde?
> Por que?
>
> Parto fórceps.
> Minha mãe quase que morre.
> Quase que eu morro.
> Médico burro!
> ---------- Como foi que **César** nasceu?
> ---------- Com uma **cesariana**?
> E eu?
> Parto fórceps... a ferros...
> (Seriam os ferros da escravidão eterna?
> Não quero ser romântico, não)
> Acho que vou ser existencialista.
> Mas aí serei escravo da vida...
> ... que pena!
> [...]
>
> E eu nasci a 9 de novembro de 1944
> Em Teresina
> Piauí
> Brasil;
> Quando a grande guerra estava terminando

e a minha estava começando,
não é, Sigmund Freud?
Bang, bang, bang.
[...][212]

Observa-se, nesse poema de temática e escrita visivelmente adolescente, a ideia de um questionamento constante sobre si mesmo, o que se observaria em todo o resto de sua obra. Torquato dialoga, no dia de seu próprio aniversário de 17 anos, com a ideia de vida, com o existencialismo, com a prisão que essa mesma estabelece com os humanos. Com a queixa que transparece no fato de ter nascido de um "parto a fórceps", talvez tentasse transmitir a ideia de que veio à força a um mundo em que se sente tão desterritorializado. Dessa maneira, cabe perceber a recorrência, em sua obra, o ato de colocar em suspeição o mundo, o destino, os caminhos traçados para si, por si e pelos outros, o que cabe notar no trecho "Eu nasci a 9 de novembro de 1944 / Em Teresina / Piauí / Brasil; / Quando a grande guerra estava terminando / e a minha guerra estava começando [...]".

É, também, parte dessa primeira fase torquateana, uma bricolagem que lhe permite apropriar-se e ressignificar a obra de outros poetas, como Carlos Drummond de Andrade e Sousândrade. Na mesma toada em que se relaciona com as questões inerentes à própria poesia, investe em subjetivações acerca do país onde vive. O Brasil ganha forma nas letras de Torquato, quando este aponta vestígios de um *não-ser*, de um elo perdido entre ele e as concepções pátrias, que ganhavam contornos mais rígidos em seu tempo. O poema *Patriotismo*, um excerto presente na "juvenília" de Torquato Neto, recria a noção de identidade nacional, expressa em fragmentos metafóricos e na metalinguagem estabelecida com os símbolos da nação:

Verde,
Amarela,
Azul.
Um pouco branca também:
Bandeira do Brasil.

No fundo, o verde;
A esperança no fundo de tudo.
E o amarelo agigantando-se.
Amarelo plantado no verde.
(Ouro plantado na esperança)
Simbolismo!

Lá no amarelo,
No ouro da esperança,
(Ou na esperança do ouro),
Brincam estrelinhas num céu azul

[212] TORQUATO NETO. Motivo. In: _____. *Juvenília.* Organização: George Mendes, Durvalino Filho, Dina Falcão Costa, Thiago E. Teresina: UPJ Produções, 2012. p. 47-50.

De mau gosto
Umas brincam, outras dormem
Sob um céu azul escuro que anuncia tempestades.

Aumentou mais uma estrela!
22 já brincam
E dormem agora sob o céu da tempestade,
À espera da tormenta.
Tomara que ela custe!

Mas cortando esse céu de mau agouro
Um arco-íris branco,
(Todas as cores uma só)
(Uma cor com todas as cores),
Verde,
Amarelo,
Azul
E até preto – que é ausência
Aparece abobalhadamente,
Estupidamente,
Hipocritamente a proclamar
Com letras verdes, verdinhas de esperança verde:
"Ordem e progresso".
Compte presente. Ausência...?
Palhaçada! Simbolismo!
E voltando atrás da tempestade,
Atrás do azul,
O Ouro.
Azul com ouro a fundeá-lo.
Ouro enterrado na esperança,
Ouro feito de esperança.
Somente de esperança – nada mais.

E como o ouro, o resto todo.
Tudo é simbólico... a bandeira, o pano, a pátria, a bandeira.

Verde,
Amarela,
Azul.
E até branca.[213]

Referências aos ideais pátrios denotam reflexos de um poeta em construção da própria identidade. As cores da bandeira nacional se fundem na fôrma de uma escrita, que visa representar o próprio Brasil: a riqueza da nação, textualmente presente na cor amarela, é concebida no verde, signo representativo da esperança. Estrelas, no entanto, brincam ou dormem num "céu azul de mau gosto [...] anunciando tempestades". Tal riqueza mergulha, fatalmente, na tormenta, representada pelo azul, profundo e escuro. Em outras palavras, a "viagem metafórica", proposta por Torquato, coincide com seu encontro com outras facetas de

[213] TORQUATO NETO. Patriotismo. In: _____. *Juvenília.* Organização: George Mendes, Durvalino Filho, Dina Falcão Costa, Thiago E. Teresina: UPJ Produções, 2012. p. 35-37.

Brasil. Se ele entra num mundo que ultrapassa as barreiras de sua cidade-natal, neste mundo, rompe também com as leituras que, existencialmente, o configuram num país pré-formatado.

Tais formatações nacionais se relacionam com estéticas de certas parcelas da juventude, na medida em que rompem, gradativamente, com ideias pátrias vigentes. Se a própria cultura jovem, vista sob o prisma do conceito de *geração*, pode ser traduzida no contexto de uma elasticidade no trato do tempo,[214] é possível fazer uma leitura destas como representações de práticas de jovens, no campo das artes e da política, expressando a variedade de concepções de mundo presentes em seu contexto espaço-temporal. O tempo vivido são os anos 1960, que surgem "como um momento extraordinariamente marcado pelo debate em torno do engajamento e da eficácia revolucionária da palavra poética",[215] mas também como arma de outras estéticas, que ganham corpo ao utilizar-se do desbunde em sua formatação e expressão. Tomando parte nas discussões reincidentes sobre a própria poesia, Torquato Neto estabelece uma leitura intertextual, já deixando evidentes os sinais intempestivos de sua inconstância perante a vida. Em *Tema*, relaciona-se com José, personagem "sem nome" de Carlos Drummond de Andrade, e traz alguns refluxos de seu mundo repleto de interrogações:

> "... e agora, José?"
> Perguntou o Carlos Drummond.
> E agora, José,
> Responde depressa ao Carlos Drummond.
> Responde, José; responde se és homem:
> "... e agora?"
>
> Anda:
> Ele é teu mestre,
> José;
> Ele é teu amo,
> José;
> José;
> Ele é teu pai.
> Responde-lhe: "... e agora?"
>
> Pelo menos, José do Carlos Drummond de Andrade,
> Informa, depois de pensar:
> Quem é o culpado de eu não ser poeta?
> O Carlos Drummond?
> Meu pai?
> Minha mãe?
> Tu, José?
>
> Será que tiraste toda a poesia

[214] SIRINELLI, Jean-François. A geração. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Morais (Coord.). *Usos & abusos da história oral.* 6. ed. São Paulo: FGV, 2005. p. 135.
[215] HOLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem:* CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. p. 19.

Que antes brotava,
Jorrava de mim?
Por que José?
Por quê?

José do Carlos Drummond:
Tu és um ladrão.
Roubaste a minha poesia.
Deixaste-me só.
Abandonado, nu.
Sem poesia, sem nada.[216]

Ao acusar, de maneira subjetiva, José por ter "roubado sua poesia", o "anjo torto" remete à sua identificação com o personagem drummoniano. Parece ser, tal qual ele, alguém que se encontra, permanentemente, diante das vertigens da vida e da linguagem. Torquato, no poema, aparece pondo José contra a parede, cobrando-lhe satisfações por ter-lhe roubado sua arma linguística. Cobra, provavelmente de si mesmo, uma posição mais clara frente às indefinições na qual inscrevera seu próprio discurso. Ao fazer isso, aponta sua opinião a respeito das palavras, as quais, para ele, segundo Queiroz, "deviam aparecer puras, virgens, lidas pretensamente com sentidos aprisionados, delimitados, livres da captura pelo sistema".[217] Sob esta perspectiva, o universo subjetivo de Torquato Neto traça um percurso circular em torno do seu próprio contexto: inserindo-se enquanto texto e, consequentemente, produtor de sentido em seu tempo, parte das práticas discursivas que lhe dão sustentação. Produzir sentidos é, pois, "uma força poderosa e inevitável da vida em sociedade", cabendo a essa prática "buscar entender como se dá sentido aos eventos do nosso cotidiano", fazendo como que "novos horizontes se abrissem e novas perspectivas pudessem ser consideradas".[218] A partir de tal discurso, uma recomposição de suas façanhas terrenas, é possível decifrar um Brasil concebido nas micrologias do cotidiano, inserido nas práticas ordinárias e formulações de mundo do poeta trágico, e daqueles que com ele dividam o tempo e os espaços.

A segunda fase torquateana, eclodida apenas dois anos depois desta primeira incursão literária, já vai mostrar um sujeito profundamente diferente: em janeiro de 1964, após um longo trabalho de pesquisa, Torquato publica *Arte e cultura popular*, uma monografia na qual procurará determinar o momento em que "a cultura nacional propôs-se a representar o papel de

---

[216] TORQUATO NETO. *Torquatália:* obra reunida de Torquato Neto. v. I. Do lado de dentro. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 38-39.
[217] QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. Imprevisíveis significados. In: _____. *Do singular ao plural.* Recife: Bagaço, 2006. p. 255.
[218] SPINK, Mary Jane P.; FREZZA, Rose Mary. Práticas discursivas e produção de sentido: a perspectiva da Psicologia Social. In: SPINK, Mary Jane P. (Org.). *Práticas discursivas e produção de sentido no cotidiano:* aproximações teóricas e metodológicas. São Paulo: Cortez, 1999. p. 38-39.

espelho e de seta de uma realidade nossa".[219] Nesta monografia, publicada em fascículos no jornal *O Dia*, de Teresina, Torquato antecipa aquilo que viria a ser um argumento central para o *movimento armorialista*[220]: a idéia da existência de uma "raiz" natural explicativa da situação nacional e a crença em que a cultura popular nordestina, para ele expressa nas vivências dos cantadores de feira e na literatura de cordel, sintetizaria a cultura brasileira:

> Nos redutos sombrios de fanáticos dementes, nos cafundós do sertão – essa gente pioneira efetuou o redescobrimento do Brasil, valorizou uma temática essencialmente nossa, começou a fazer da literatura uma arte a serviço de uma luta, arma expressiva, opondo-se frontalmente à desgraça do subdesenvolvimento, apanhando na raiz as suas causas diversas e expondo-as senvergonhamente. Enfim, deixou de comparecer de fraque ao chá das quintas na academia, de citar Shakespeare em francês e cuidar de estruturar definitivamente a cultura nacional dentro do espaço intenso de nossas tradições, do nosso folclore e da miséria fértil da vida nordestina. Foi o começo de uma revolução. Muita coisa se seguiu a isso.[221]

Se é possível observar em Torquato Neto as previsões de um ideal de cultura, que se formataria numa discussão sobre o "ser" do Brasil, antecipando as produções de artistas como Ariano Suassuna, seu olhar coincide com aquele que, mesmo de forma não proposital, termina por enunciar uma idealização do Nordeste tradicionalista, cuja reprodução, sob forma de imagens e textos, se dava como uma valorização das produções culturais de raiz, como as manifestações folclóricas ou mesmo o romance de 30, no qual ganha destaque figuras como Jorge Amado, Rachel de Queiroz e José Lins do Rêgo. *Arte e cultura popular* é, apropriando-se da perspectiva defendida por Durval Muniz de Albuquerque Júnior, parte de um processo de "nordestinização" do Nordeste, compondo "um acentuado apego ao tradicional, ao antigo, fazendo com que a modernização atue no Nordeste no sentido de mudar o menos possível as relações sociais, de poder e de cultura".[222] Para além das discussões em torno do conteúdo que caracterizava o escrito que a compunha, porém, cabe lê-la como um momento no processo de formação erudita do artista, visto que "interessa menos à crítica literária a que se propõe do que

---

[219] TORQUATO NETO. Arte e cultura popular – Parte 1. *Jornal O Dia*. Teresina, Piauí, 02 de fevereiro de 1964. p. 04.

[220] Descrever o movimento armorialista significa corporificar concepções acerca do Nordeste, dividido entre a tradição e ruptura no campo cultural. Para uma leitura mais aprofundada, ver: DIDIER, Maria Thereza. *Emblemas da sagração armorial:* Ariano Suassuna e o movimento armorial, 1970-76. Recife: UFPE, 2000; NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. *Ariano Suassuna:* O cabreiro tresmalhado. São Paulo: Palas Athena, 2002.

[221] TORQUATO NETO. Arte e cultura popular – Parte 1. *Jornal O Dia*. Teresina, Piauí, p. 04, 02 fev. 1964.

[222] ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes.* São Paulo: Cortez, 2011. p. 348.

pelo que possa responder em termos de como Torquato Neto chegou a se constituir no sujeito que foi".[223]

Ao final dos anos 1960, quando Torquato já figurava na condição de membro do "grupo baiano", eclodiria a terceira fase da obra torquateana, esta articulada centralmente ao Tropicalismo e cuja maior expressão seria *Geléia Geral* – tanto a música, feita em parceria com Gilberto Gil para o disco *Panis et circensis*, quanto a coluna homônima que manteve no jornal *Última Hora* do Rio de Janeiro. Ambas, coluna e música, já foram bastante estudadas, não restando dúvidas quanto à sua importância para a história da Tropicália, conforme sintetiza Buarque de Holanda no excerto transcrito a seguir:

> Não seria exagero afirmar que, hoje, a coluna *Geléia Geral* tornou-se material indispensável para o estudo e para se ter o *feeling* da polêmica história da cultura do início da década de setenta. (...) Lendo o conjunto de *Geléia Geral* temos a impressão de estar numa cabina de cinema vendo um superlonga-metragem de época. Correm na tela, a vinte e quatro quadros por segundo, Chacrinha, João Gilberto, o impacto de *revolição* (lição de voltar a querer) de José Celso com Gracias Señor, a fantástica descoberta do *imagine* de Lennon, da *Chinoise*, de Godard, o som que surgia com os novos baianos, os foxes e sambas de Luis Melodia, os ecos e os sinais dos grandes "ausentes", como Hélio Oiticica, Glauber, Caetano, Gil, Macalé. E mais brigas, tiros, crises a quarenta graus.[224]

Se, em sua primeira fase enquanto escritor, Torquato Neto manifesta elementos presentes em sua subjetividade adolescente, seus escritos começam a ganhar tons diferenciados com sua adesão ao que seria chamado, depois, de Tropicália. A inserção de Torquato no "grupo tropicalista" encontra leituras divergentes no âmbito historiográfico. Diversas obras, em parte, compilações de memórias acerca desta manifestação da cultura brasileira contemporânea, buscam enunciar o não engajamento que ele propunha, também, como uma arma política. A ala baiana, encabeçada pelas figuras de Gilberto Gil e Caetano Veloso, aponta tendências que se misturam na composição de uma estética artística própria, o que se configura na fala de Caetano, em sua obra, *Verdade Tropical*, como uma forma de "canibalismo cultural", remetente ao próprio movimento antropofágico, enunciado por Mário de Andrade no Primeiro Momento Modernista: "Estávamos 'comendo' os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui uma formulação sucinta e exaustiva".[225]

---

[223] CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Toda palavra guarda uma cilada: Torquato Neto entre a vertigem e a viagem. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, v. 04, ano 04, n. 02, abr. p. 04.
[224] HOLANDA, Heloisa Buarque de. Poetas rendem chefe de redação (II). *Jornal do Brasil*, Coluna B. Rio de Janeiro, 12 de fev. 1983.
[225] VELOSO, Caetano. *Verdade tropical.* São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 248.

O clima de transformação que abrangia todo o grupo que seria forjado como tal pelos meios de comunicação de então ganharia, na fala de Heloísa Buarque de Holanda, a denominação de "susto tropicalista".[226] O final dos anos 1960 observa uma efluência de artes que se reproduzem na hibridização, já citada neste texto. E, se não ganham forma definida nos seus "manifestos", tal constituição se dá nas leituras *a posteriori* efetuadas sobre o mesmo:

> É nesse clima que um novo grupo de artistas começa a expressar sua inquietação. Desconfiando dos mitos nacionalistas e do discurso militante do populismo, percebendo os impasses do processo cultural brasileiro e recebendo informações dos movimentos culturais e políticos da juventude que explodiam nos EUA e na Europa – os hippies, o cinema de Godard, os Beatles, a canção de Bob Dylan –, esse grupo passa a desempenhar um papel fundamental não só para a música popular, mas também para toda a produção cultural da época, com conseqüências que vêm até os nossos dias.[227]

Dentre as muitas possibilidades artísticas transformadas a partir das subjetivações juvenis do período – cinema, literatura, jornalismo, artes plásticas – a música, de fato, se configura como um dos campos mais afetados, e consequentemente, um dos que ganhava maior repercussão – seja ela positiva ou negativa. A construção de significados acerca da Música Popular Brasileira que se forjaria nessa época ganha espaço nos meios de comunicação, sob os mais diversos enfoques. Um deles, numa perspectiva conservadora, aparece claro nas lembranças que Nelson Motta apresenta em suas *Noites tropicais*, ajudando a exemplificar em que consistia a multiplicidade de ideias sobre a arte presentes na sociedade brasileira de então:

> Com o dinheiro do prêmio do festival comprei um fusca bege e, seguindo a práxis revolucionária que Glauber Rocha pregava, aprendi fazendo: saí dirigindo pela cidade sem me preocupar com burocracias como carteira de habilitação, vistoria, seguro, essas coisas. Duas semanas depois o carro foi roubado na porta de casa. Arrasado, fui pedir ajuda ao segurança da boate Le Bateau, meu conhecido da noite, que era da polícia e que já tinha recuperado carros de amigos. Na porta do Bateau, contei-lhe o problema, dei uma descrição do carro, disse onde ele tinha sido roubado. Muito simpático e amistoso, Mariel Mariscott disse para eu me tranqüilizar:
> "Você deixa uma grana para a investigação que a gente acha o carro..."
> Deu uma risada e completou:
> "... e ainda apaga o vagabundo!"
> Desisti das investigações e peguei um táxi para casa.
> Um mês depois, fui cobrir uma coletiva de produtor de rádio e televisão. Flávio Cavalcanti em que ele denunciaria a baixeza e obscenidade das músicas de carnaval e iniciaria uma campanha mobilizadora para acabar com elas.

[226] Tal expressão é utilizada por Heloísa Buarque de Holanda para descrever o clima de transformação no campo das artes, que era comum às diversas frentes do que se chamaria de Tropicália – sejam elas as manifestações musicais de Gil, Caetano, Gal e Bethânia; as produções de artes plásticas de Hélio Oiticica e Lígia Clark; ou o teatro de José Celso Martinez Correia.
[227] HOLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem:* CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. p. 61.

> Flávio se caracterizava por um moralismo dramático e sensacionalista, que interpretava grande sentido de espetáculo. Lá estava eu, papel e caneta na mão, me divertindo com algumas hilariantes "obscenidades e baixezas" que Flávio denunciava, tirando e colocando o óculos quando lia as letras, fazendo expressões exageradas de pasmo e de indignação.
> "Isto tem que acabar, em nome da família e da autêntica música popular brasileira", clamava Flávio, passando para o mundo do espetáculo o estilo de seu ídolo político Carlos Lacerda.[228]

Se, para o apresentador de TV Flávio Cavalcanti, existia uma "verdadeira música popular brasileira", uma postura diferente daquela lembrada por Motta aparece nos escritos que Torquato Neto traria a seguir. No conjunto de escritos produzidos pelo poeta d'*Os últimos dias de Paupéria*, no final dos anos 60, cabe perceber, claramente, seu desejo de localizar a cultura brasileira no entorno do mundo que ele buscava forjar, comportamental e artisticamente. Destacamos sua coluna *Música Popular*, no *Jornal dos Sports*, que manteve entre março e setembro de 1967. Nela, suas opiniões sobre a música brasileira são contextualizadas no entorno do processo de deflagração do Tropicalismo enquanto frente musical, expressa, principalmente, nas figuras de Gilberto Gil e Caetano Veloso, com quem Torquato estabeleceu parcerias musicais. É na primeira edição da coluna, datada de 07 de março de 1967, intitulada pelo poeta de *Cordiais saudações*, que este aponta o tom que pretende dar aos textos publicados: ao mesmo tempo, crítico mordaz e público que aplaude:

> Mas nem por isso ninguém está autorizado a supor que faremos desta coluna o "cantinho da pixação". O que for bonzinho receberá suas duas estrelinhas. O que for ótimo terá mesmo a sua constelação. Isso talvez não mude o curso da história, a burrice dos programadores ou a histeria das fanzocas (que não lêem colunas de música popular, evidentemente), mas pelo menos servirá – a quem nos der a honra – como atestado de que estaremos fazendo o possível para dizer com honestidade que o disco tal não merece entrar numa discoteca de razoável bom gosto, ou que o último lançamento do cantor fulano está excelente e talvez deva ser adquirido com urgência.[229]

Em diversos textos da coluna, Torquato Neto exerce o papel de irradiador e formador de opiniões acerca do campo cultural brasileiro. Na mesma toada em que afirmar ser Gal Costa "sem dúvida alguma a maior revelação de cantora deste ano [1967] e de outros"[230], tece críticas incisivas contra outros artistas, como a que faz, na mesma edição, à versão de Erasmo Carlos ao clássico de Lamartine Babo: "Quem já ouviu o 'tremendão' Erasmo Carlos cantando 'Eu sonhei que tu estavas tão linda'? Nem o decantado bom humor de Lamartine Babo aguentaria

[228] MOTTA, Nelson. *Noites tropicais:* solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 119-120.
[229] TORQUATO NETO. *Torquatália:* obra reunida de Torquato Neto. v. II. Geléia geral. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 27.
[230] Ibid., p. 35.

firme. É horrível. [...]".[231] Dessa forma, a coluna apresenta um artista integrado às ações de seus contemporâneos, participando, de maneira ativa, da construção de uma crítica da arte nacional de então. Já não é mais o jovem que, alguns anos antes, buscara encontrar um sentido de nação na literatura brasileira do Segundo Momento Modernista, e, ao mesmo tempo, ainda não é o poeta que enunciaria sua própria morte em produções subsequentes, como poemas fulgazes e filmes em super-8, o que viria a acontecer já no início da década de 1970.

Nos artigos de *Música popular* são perceptíveis algumas das tensões culturais presentes no Brasil da década de 1960, especialmente no tocante aos movimentos musicais, liderados pelas diversas parcelas da juventude. As novas estéticas, que ganhavam contorno, à época, em discos recém-lançados e programas de televisão, iam de encontro aos ideais pregados em movimentos como a Jovem Guarda, cujas principais referências internacionais, como *The Beatles* e o grupo *The Mammas & The Papas*, embora elogiadas pela crítica musical de então, não eram observadas com a qualidade que se esperava. Ao olhar-se a configuração cultural do Brasil, na segunda metade da década ora estudada, é possível observar a clara inspiração norte-americana nos ideais de cultura nacional. É uma época de ressignificação de "modos e modas" juvenis, onde cresce o interesse pela língua e pela cultura inglesa, que aparece nas falas e nos gestos de jovens, o que pode ser visto como decorrente "não só da experiência de alguns no exterior, como da avassaladora penetração da música internacional, no Brasil, e quiçá de uma fuga à decodificação imediata do vernáculo, em conjuntura em que as palavras também encerravam perigosas ciladas".[232] Nesse contexto, Torquato Neto expressa, de maneira irônica, sua crítica a uma substituição radical de matrizes culturais brasileiras, como o samba, pelos versos e instrumentos presentes na tônica musical do *iê-iê-iê*:

> Chiquinho Enói me disse, à pouco, no telefone, que Vinícius gostou muito de um sambinha que fizemos há dias, entre um uísque e outro, lá em casa. Isso é bacana, anima a gente e dá uma vontade séria de fazer mais. Mas pra quê? Se não se fala noutra coisa que não a decadência do samba? Os Beatles estão por aí mesmo, ensinando o seu "Liverpool Beat" para quem quiser aprender. E o samba – tenho ouvido dizer – é primitivo demais, não dá pra ser tocado daquela maneira, com aqueles instrumentos pitorescos, que o George Harrison vai buscar na Índia, e outros truques que os rapazes usam. E vamos ficar sabendo que não há solução, que devemos aderir, que devemos "nos atualizar", porque o tempo é este, uma pessoa com quem o samba parece muito (no entender de muita gente), com uma mocinha linda que sai na rua de vestido abaixo dos joelhos. Completamente por fora. Mesmo assim, o Chico,

[231] Ibid.
[232] QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. Juventude anos sessenta no Brasil: modos e modas. In: _____. *Do singular ao plural.* Recife: Bagaço, 2006. p. 278.

> o Sidney, o Paulinho da Viola, o Baden e tantos outros continuam acreditando. No samba. Daqui eu aplaudo, e me comovo.[233]

Observe-se, a partir desse e dos outros trechos colocados, que, ao contrário de qualquer leitura desavisada, a ideia de cultura nacional, para Torquato Neto, não está desvinculada de influências externas. Percebe-se, em outras produções do poeta, inclusive enquanto letrista,[234] a necessidade constante de uma articulação entre o novo e o tradicional, as artes brasileiras presentes na cultura popular e as novidades, proporcionadas pelo deslumbramento com as diversas maravilhas tecnológicas subsequentes do Brasil pós-moderno. Mais uma vez, as memórias musicais de Nelson Motta ajudam a lembrar de lugares na história das artes brasileiras de fins dos anos 1960 e início dos anos 1970 como uma articulação, à época impossível de se conceituar, entre tradição e ruptura. Nesse ponto, o crítico relembra a composição de *Minha senhora*, que, "com letra lírica e amorosa de Torquato Neto, a música de Gilberto Gil era uma bossa nova ultracool, com sabor nordestino":[235]

> Minha senhora
> Onde é que você mora
> Em que parte desse mundo
> Em que cidade escondida
> Dizei-me que sem demora
> Lá também quero morar
>
> Onde fica essa morada
> Em que reino, qual parada
> Dizei-me por qual estrada
> É que eu devo caminhar
>
> Minha senhora
> Onde é que você mora
> Venho da beira da praia
> Quantas prendas que eu lhe trago
> Pulseira, sandália e saia
> Sem saber como entregar
>
> Quero chegar sem demora
> Nessa cidade encantada
> Dizei-me logo senhora
> Que essa chegança me agrada.[236]

---

[233] TORQUATO NETO. *Torquatália:* obra reunida de Torquato Neto. v. II. Geléia geral. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 164.

[234] Um exemplo claro é a letra de *Geléia geral*, em que o poeta articula figuras representativas, como a "doce mulata malvada" e o "elepê do Sinatra", como elementos constitutivos da chamada "geléia geral brasileira".

[235] MOTTA, Nelson. *Noites tropicais:* solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 113.

[236] TORQUATO NETO. *Torquatália:* obra reunida de Torquato Neto. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 113.

A melodia colocada, principalmente na gravação feita por Caetano Veloso e Gal Costa,[237] em muito se aproxima da colocação – "*ultracool*" – de Motta. Sua letra, no entanto, traça paralelos com as narrativas amorosas interioranas, ou com as cantigas de amor medievais: a vassalagem amorosa aparece em trechos como "Minha senhora / Onde é que você mora / Em que parte desse mundo / Em que cidade escondida / Dizei-me sem demora / Lá também quero morar". Os elementos que apontam sua relação com uma estética das músicas do interior do Brasil ficam presentes na idealização do campo, onde o poeta enuncia: "Quero chegar sem demora / Nessa cidade encantada / Dizei-me logo senhora / Que essa chegança me agrada". O vocabulário também contém elementos presentes em manifestações tradicionais da cultura brasileira, como "chegança". Tudo isso ajuda a entrever a constituição de Paupéria, o Brasil subjetivado e idealizado por Torquato Neto, como uma construção efetuada a partir de múltiplas matrizes. Sujeito fragmentado que era, o poeta se desfamiliariza a cada instante, reformatando seu ser, tornando líquida sua constituição identitária e apontando, em muitos de seus escritos, a influência dos ideais de *saudade*. Saudade que, no campo historiográfico, se apresenta como "a história de todas as práticas humanas que tentam de alguma forma nos reconciliar com um tempo que sempre nos escapa".[238]

2.2. Uma palavra: Deus e o Diabo

> Ligue o rádio, ponha discos, veja a paisagem, sinta o drama: você pode chamar tudo isso como bem quiser. Há muitos nomes à disposição de quem queira dar nomes ao fogo, no meio do redemoinho, entre os becos da tristíssima cidade, nos sons de um apartamento apertado no meio do apartamento.
> 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*.[239]

Prestar atenção. Estar atento às janelas no alto, ao cruzar o asfalto, o mangue. Estar atento ao samba-exaltação. Atenção: tudo é perigoso.[240] Se assim enunciava um poeta, o outro

---

[237] NETO, Torquato; GIL, Gilberto. Minha senhora. Intérpretes: Caetano Veloso e Gal Costa. In: VELOSO, Caetano; COSTA, Gal. *Domingo.* Barueri: Phillips, p1967. 1 disco sonoro. Faixa 09.

[238] ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. As sombras do tempo: a saudade como maneira de viver e pensar o tempo e a história. p. 20. Obtido em: <http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/docentes/durval/artigos/segunda_remessa/sombras_do_temo.pdf> Acesso em: 24 fev. 2012.

[239] TORQUATO NETO. Cordiais saudações. In: _____. *Os últimos dias de Paupéria.* Rio de Janeiro: Eldorado, 1973. p. 13.

[240] O trecho acima é uma releitura da música *Divino, Maravilhoso*, de Gilberto Gil e Caetano Veloso, interpretada por Gal Costa na quarta edição do Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record. Ver: GIL, Gilberto;

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,[241] 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 prescreverem formatações de vivência e de arte. São através delas que o mundo subjetivo aqui apresentado ganha suas formas e suas leis. Paupéria, "uma região de parcas pecúnias de Pindorama",[242] 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, o poeta 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".[243]

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.[244] 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, deglutia 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*[245] que sutura os homens ao real: operava para fora do interior onde reluzem as atitudes

---

VELOSO, Caetano. Divino, Maravilhoso. Intérprete: Gal Costa. In: COSTA, Gal. *Gal Costa.* Barueri: Phonogram/Philips, p1969. 1 disco sonoro. Lado B. Faixa 02.

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

[242] SALOMÃO, Wally. Cavem, canem, cuidado com o cão. *Folha de S. Paulo*, p. 06, 5 nov. 1995.

[243] Apud KRUEL, Kenard. *Torquato Neto ou A Carne Seca é Servida.* Teresina: Zodíaco, 2008. p. 51.

[244] Ibid.

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

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".[246]

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".[247] 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.[248]

Esta era a questão central da busca pelo autorreconhecimento 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, desconstruiria mesmo os discursos mais anticonvencionais. Essa representação da inquietude do poeta se mostra presente em alguns de seus escritos, especialmente aqueles que se observam na coluna "Geléia Geral", que este mantém no jornal

---

[246] 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.
[247] 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.
[248] Ibid, p. 23.

Última Hora. Em um deles, Torquato Neto demonstra sua revolta perante a mesmice do contexto socio-histórico vivido, colocando:

> O filho de Kennedy não quer ser Kennedy
> Deus os faz e os junta.
> Amanhã em Tara eu pensarei nisso.
> Para o bom entendedor: meia palavra basta?
> É disso que eu gosto?
> Quem vem lá faça o favor de dizer por que é que vem.
> Tem gente dando bandeira a meio pau.
> Ninguém me ama, ninguém me chama são coisas do passado (W.S.)
> Quem sabe, sabe, conhece bem: gostoso gostar de alguém?
> Vai começar a era de Aquarius. Prepare o seu coração.
> Ou não: dê um pulo do lado de fora.
> comprei. Olhe. Vire. Mexa.
> Você sempre me aparece com a mesma conversa mole.
> Com o mesmo papo furado – só filmo planos gerais.
> Sou feiticeiro de nascença/Trago o meu peito cruzado
> A morte não é vingança/Orgulho não vale nada.
> E atrás dessa reticência.
> Nada. ri-go-ro-sa-men-te nada.
> Boca calada, moscas voando e tudo somente enquanto
> Eu deixar. Enquanto eu estiver atento nada me acontecerá.
> Um painel depois do outro e um sorriso de vampiro:
> Eu me viro/como/posso me virar.
> E agora corta essa – só quero saber do que pode dar certo.
> Mas hoje tenho muita pressa. Pressa. Pressa! A gente se vê,
> Na certa.[249]

No poema, fica clara a *dica iconoclasta* na qual Torquato apresenta uma vertente de *ser* que tenta distinguir-se de todas as produções artísticas produzidas no Brasil até então. Para além de Wilson Simonal, da música cafona, das trincas e querelas políticas, nacionais e internacionais; para além, inclusive, dos tropicalistas, ele se coloca na posição de combater as "mesmices" que vinham tomando conta de seu tempo. 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:

---

[249] TORQUATO NETO. Make love, not beds ou é isso mesmo. In: _____. *Os últimos dias de Paupéria.* Rio de Janeiro: Eldorado, 1973. p. 16.

> 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.[250]

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",[251] 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:

---

[250] TORQUATO NETO. Pessoal intransferível. In: _____. *Os últimos dias de Paupéria.* Rio de Janeiro: Eldorado, 1973. p. 19.
[251] FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas:* uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 61.

> Quando eu a recito ou quando eu a escrevo, uma palavra – um mundo poluído – explode comigo e logo os estilhaços desse corpo arrebentado, 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 arrebentadas, 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.[252]

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[253] e Michel Foucault.[254] 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".[255] Torquato Neto, tal qual Menocchio perante as acusações da inquisição,[256] 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

---

[252] TORQUATO NETO. Marcha à revisão. In: _____. Os últimos dias de Paupéria. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973. p. 23. [Grifo nosso]
[253] GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes:* o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição.. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
[254] FOUCAULT, Michel. *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, meu irmão e minha irmã.* Rio de Janeiro: Graal, 1982.
[255] 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.
[256] Menocchio, moleiro italiano cujo processo inquisitorial é tratado na obra de Ginzburg, utiliza-se da arma discursiva, e explora suas potências – tanto as favoráveis quanto as contrárias a ele – para tentar defender-se das acusações que sofria por parte do Tribunal do Santo Ofício.

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[257], 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".

Destruir as concepções tradicionais, e pôr em seu lugar novas maneiras de inventar o mundo: cabia ao artista, na visão aplicada por Torquato Neto, em suas *dicas comportamentais*, vislumbrar o diferente. Os comportamentos, em vias de transformação, eram apontados, já em forma de prática, pelas atitudes pessoais do poeta, marcando-se, inclusive, em seu próprio corpo: os longos cabelos masculinos, discutidos no capítulo anterior como chegando na cidade de Teresina no início dos anos 1970 – e, naquele momento, causando incômodos nas parcelas mais tradicionais da população – já era uma prática recorrente na vida de Torquato desde antes da Tropicália, mas que ganha força de prescrição social em seus escritos. É nele que o poeta aponta tal forma de se portar como maneira de ser de uma parcela da juventude, como vivência a ser praticada:

> Pois eu vou contar uma história.
> Sem pé nem cabeça: você sabe com quem está falando? Eu respondi que não e a autoridade mostrou-se ofendidíssima. Foi por isso que explicou assim:
> - Polícia.
> Ora, eu agradeci, mostrei meus documentos, o cara conferiu que tudo era legal e estava em ordem e em seguida iluminou-se:
> - Ora, bicho, esse teu cabelo está muito grande.
> [...]
> Aí eu saí na rua. Primeiro na Tijuca, onde as pessoas se divertem olhando. Depois na cidade, onde as pessoas me cercaram na Rua da Assembléia e gritavam corta o cabelo dele e tal. A gente pensa: vou tomar muita pancada dessa gente. Eles olhavam com ódio para o meu troféu. Meu cabelo grande e bonito espanta, espanta não, agride (a tal palavra) e eu me garanto que eu *não corto*.
> [...]
> Desci do ônibus e saí andando pela Gomes Freire. Vinha uma senhora gorda fazendo compras com um garoto pequeno e um tipo – filho com jeitão de funcionário sei lá de quê. De longe, enquanto eu vinha, eles já sorriam e cochichavam tramando. Eu vi. Bem na minha frente os três pararam e a vanguarda dos movimentos adiantou-se – era o garotinho.
> - É homem ou mulher?
> Eu respondi:
> - Mulher.
> O rapazinho, o outro, gritou. Atenção: *gritou*.
> A mulher deu uma gargalhada e eu passei.

[257] O personagem observado na obra de Michel Foucault é acusado pelo crime de assassinato dos membros de sua família. O autor coloca que este, em seu julgamento, se nega a colocar-se no lugar de passividade reservado ao camponês de seu tempo. A perspectiva adotada é a de desconstrução da imagem tradicional da sociedade burguesa do século XVII, onde o personagem não se deixa conduzir pela teia discursiva dos julgamentos tal qual estes aconteciam, reagindo e fazendo-se ouvir.

> Inteiramente malucos, doidos varridos, doidos de pedra. Ou não?[258]

Edwar de Alencar Castelo Branco afirma que "o cerco aos cabeludos, aparentemente banal, marcou decisivamente a vida das pessoas na virada dos anos sessenta para os anos setenta".[259] Observar o uso de cabelos longos por homens, nos escritos de Torquato Neto, como uma prescrição comportamental, que enunciava a postura de uma tática juvenil, encontra base nos escritos de Certeau, quando este defende que as práticas consistem em um jogo constante com os acontecimentos, para que estes sejam transformados em ocasiões.[260] É nesse sentido que se faz possível perceber que tal atitude enunciaria, de maneira repercussora, todo um conjunto de práticas juvenis, Brasil afora, e no Piauí, como foi destacado anteriormente.

As prescrições comportamentais não paravam por aí. A lida com a vida em geral aparecia na fala do poeta como uma maneira de estar continuamente subvertendo estruturas estabelecidas. Extrapolar 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 histéricos rondando em torno de situações passadas. Não requente 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.

---

[258] TORQUATO NETO. Na segunda se volta ao trabalho. In: _____. *Os últimos dias de Paupéria.* Rio de Janeiro: Eldorado, 1973. p. 42.
[259] CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria:* Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005. p. 91.
[260] CERTEAU, Michel de. Introdução geral. In: _____. *A invenção do cotidiano:* 1 – artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 47.

> Quem espera grandes dicas não sabe sequer o que fazer com elas se pintassem, vale de quê? Pode crer.[261]

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.[262] 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",[263] 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.

Estar do *lado de dentro* ou do *lado de fora* é uma das maneiras de entrever a forma como Torquato Neto via seu tempo. A metáfora do *in/out* permanecia como uma tendência, mesmo após passados os dias mais duros dos anos 1960. As ressonâncias continuavam, ante a luta sem fim do poeta contra a manutenção dos signos e significados em posição estática. Talvez fosse nessa posição – para ele, por muitas vezes, incômoda – de leitor de mundo, que Torquato Neto adotou desde muito jovem, que sobrevivia a atitude pulsante de se negar a aceitar um mundo que pré-existe, apenas porque ali está, como que lançado em uma existência sem finalidade. É nessa atitude que o poeta nega a atitude de classificação e ordenamento do mundo, preferindo, ao contrário, deixar pulsar outras formas de existência, outras linguagens, deixando abertos e largos os espaços da metamorfose,[264] o que permitiria sua leitura de mundo em uma multiplicidade de campos das vivências e das artes praticadas pelo humano.

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,

---

[261] TORQUATO NETO. Baião de sempre. In: _____. *Os últimos dias de Paupéria.* Rio de Janeiro: Eldorado, 1973. p. 47. [Grifo nosso]

[262] RIBEIRO, Marcelo da Silva. *Lá do lado de cá:* o país da Tropicália. Aracaju: Sercore, 2010. p. 283.

[263] Cf. BORTOT, Ivanir José; GUIMARAENS, Rafael. *Abaixo a Repressão!* Movimento estudantil e as Liberdades Democráticas. Porto Alegre: Libretos, 2008. p. 171.

[264] LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana:* danças, piruetas e mascaradas. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 113.

o poeta visitara a cinemateca, onde vira os filmes de Jean-Luc Godard.[265] 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*[266] e *A Múmia Volta a Atacar*,[267] de Ivan Cardoso, bem como em *Dirce e Helô*,[268] 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?"[269] 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 orinio 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.[270]

---

[265] KRUEL, Kenard. *Torquato Neto ou A Carne Seca é Servida.* Teresina: Zodíaco, 2008. p. 43.
[266] NOSFERATU NO BRASIL. Direção: Ivan Cardoso. Rio de Janeiro: 1971, 26 min, son., color.
[267] A MÚMIA VOLTA A ATACAR. Direção: Ivan Cardoso. Rio de Janeiro: 1972, 3 min, son., color.
[268] DIRCE E HELÔ. Direção: Luiz Otávio Pimentel. Rio de Janeiro: 1972, 16 min, son., color.
[269] 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.
[270] TORQUATO NETO. Material para divulgação. In: _____. *Os últimos dias de Paupéria.* Rio de Janeiro: Eldorado, 1973. p. 28. [Grifo nosso]

Dentre as muitas referências com pouco trânsito óbvio,[271] 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 não se pretendia, necessariamente, contar uma história em sua linearidade, e sim, filmar espaços, vivências e hábitos, 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.[272] 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.[273] 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.[274] É nesse sentido que se pode perceber, nos escritos de Torquato Neto, uma série de críticas às escolhas dos cinemanovistas. Em vista de uma internacionalização do cinema brasileiro, através de suas obras, o poeta d'*Os últimos dias de Paupéria* enxergava aí um desvirtuamento dos valores originais por eles propostos. Este posicionamento é claramente perceptível no texto "Quem cala consente", de 07 de fevereiro de 1972:

> De novo: geléia.
> • GERAL: primeiro: lembro-me do artigo de Luís Otávio Pimentel no primeiro número da desaparecida *Presença: Relembra Zé do Caixão*: citação: "ou ficar

[271] 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.
[272] 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.
[273] Ibid., p. 43.
[274] CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria:* Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005. p. 191.

> a tela livre ou morrer pelo tendão coração". Torno a repetir: o cinema é fogo: a discussão em torno do cinema brasileiro, novamente, urge: em todos os níveis propostos.
> • Segundo: ponto: o que resta do falecido movimento do Cinema Novo é a nova nefasta aristocracia do cinema brasileiro, do cinema, e a ruptura que já existe exposta desde 1969/70, por Rogério Sganzerla e Julio Bressane, nas telas, deve ser mantida, e está sendo. Ambos combateram e combatem de maneira eficaz, com filmes brilhantes e excelentes exposições (entrevistas, declarações, artigos etc.), a proposta fundamental dos aristocratas, a irresponsável e otária continuação em linha reta e contínua de um movimento já cumprido e, agora, deteriorado.
> • Retomada do espírito primitivo e profundo de Gláuber Rocha para um cinema vitorioso: *Belair Filmes*: vi *O Dragão da Maldade*, *O Bravo Guerreiro* etc., em Paris, 1969: em 70, no Brasil vi os filmes de Rogério e Julinho e compreendi que os mortos já estavam enterrados: em Paris e por aqui: nem tudo em superproduções histéricas (histéricas, revisão) nem inúteis autos-de-fé falida: a *Belair*, os transeiros da *Belair* e os filmes da *Belair* eram uma ruptura radical com a grande jogada da entregação. E passaram vários, nos cinemas das cidades.
> • Gláuber Rocha explicou tudo direitinho num artigo no *Pasquim*, chamado *Gláuber em Transas*, e se arrancou. Agora, Gustavo Dah.
> • Gláuber Rocha já era.
> • Isso aí, querendo ou não, Antônio Calmon andou tentando dizer no seu filme péssimo do colírio Moura Brasil. Bati um papo no Plug do Correio da Manhã, aí pelas bocas da estréia do filme. Antônio Calmon disse para o meu gravador que não havia mais a menor possibilidade de se fazer um cinema experimental no Brasil. E ilustrava as teorias do novo guru Gustavo Dah, atualmente amplamente transadas nos circuitos dos herdeiros.
> • Ora bolas.
> • Bitola, bichos? Pode ser qualquer uma, desde que esteja sempre pelas pontas do "coração selvagem". Superoito, dezesseis, trinta e cinco, cinema etc. Desde que seja com o coração selvagem e a todo vapor: tela livre. De todos os circuitos. Filmes novos, invenção.[275]

No documento acima, fica clara a postura combativa adotada por Torquato Neto ao tratar do Cinema Novo. Entendendo o movimento como uma fuga dos ideais originais do experimentalismo, apostava comentários elogiosos àqueles que, apesar das tentações exercidas pela indústria cinematográfica nacional, mantiveram-se firmes perante os propostos originais do movimento (como colocado, Roger Sganzerla e Julio Bressane). No texto, faz também referências críticas à Belair Filmes, produtora de grande parte das obras do grupo, bem como a outros expoentes, para além de Glauber Rocha. Nessa perspectiva, em outro 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,[276] sua

[275] TORQUATO NETO. Quem cala consente. In: _____. Os últimos dias de Paupéria. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973. p. 49.
[276] Cf. CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria:* Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005. p. 196.

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 pode ser o fino, se você é fino. E pode ser o grosso. A crise geral também é do cinema e haja produção. Quando todos os ídolos *film-makers* e *superstars* vão ao chão, superoito também vai. Vê de perto. Não vê nada. Eu gosto de superoito porque superoito está na moda. Eu gosto do barulhinho que a câmera faz – em *Orgramurbana* (a vovó de Frederico). Hélio Oiticica notou também que filmar é melhor do que assistir cinema, e melhor do que projetar. Se o espectador é um *voyeur* o crítico é um tarado completo. E quem já vê, já viu, critica. Superoito superquente.
> Superoito é fácil de manejar (Waly Sailormoon) e custa cinqüenta 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.**[277]

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 critica o lugar de produção de Glauber Rocha, concordando com as visões que podem apontar uma das faces deste expoente do Cinema Novo como um "narcisista caolho, porque além de tentar marcar o seu lugar como central, procura jogar para a margem tudo aquilo

---

[277] TORQUATO NETO. As travessuras do superoito. In: _____. *Os últimos dias de Paupéria.* Rio de Janeiro: Eldorado, 1973. p. 15 [Grifos nossos].

que atrapalha a sua visibilidade e notoriedade".[278] Ao criticar Glauber, Torquato 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",[279] 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 entrevisto, 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.

2.3. Último plano de voo: enunciações da morte

> É como se fosse uma história: Começa quando? Ontem: o anjo do bem & do mal, caído estirado escutando pragas. Ele me contou: sabe que está caído e sabe de todo o resto, sabe que morre sozinho conforme plantou planejou e tenta. Sabe porque.
> [...]
> Repetiu: estou cansado de saber que este cansaço é que me mata, estou sabendo, vou vivendo assim por aí tudo e se você quiser repare, se não quiser esconda o rosto e não olhe mais, feche a porta e tenha coragem de não me deixar entrar mais nunca.[280]

Rio de Janeiro. Eram 9 horas da manhã de quinta-feira, 09 de setembro de 1972, quando Torquato Neto telefonou para os amigos Lena Rios, Renato Piau e Luiz Otávio Pimentel, convidando-os para saírem e comemorarem com ele seu aniversário de 28 anos. Lena e Renato,

---

[278] LIMA, Frederico Osanan Amorim. O *outro* sou eu mesmo: Glauber Rocha e a invenção do *Cinema Brasileiro Moderno*. In: LIMA, Frederico Osanan Amorim; ARAÚJO, Johny Santana de (Org.). *História:* entre fontes, metodologias e pesquisa. Teresina: EDUFPI; Imperatriz: Ética, 2011. p. 57.
[279] 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.
[280] TORQUATO NETO. Na corda bamba. In: _____. *Os últimos dias de Paupéria.* Rio de Janeiro: Eldorado, 1973. p. 55.

piauienses como Torquato, moravam, como ele, no Rio de Janeiro, onde tentavam conduzir uma carreira artística. Saíram, transitaram por bares entre o Leme e Copacabana, comeram bolinhos e beberam chope, indo do Posto 1 ao Posto 6. Ana Maria, esposa de Torquato, não fora, precisava terminar um trabalho, e ficara em casa com Thiago, filho único do casal. Por volta de 4 horas da manhã, despediram-se e retornaram a seus apartamentos. Torquato chega em casa, e fica conversando com Ana até por volta de 5 e meia da manhã, quando ela, cansada, decide ir dormir. Ana dormindo, Thiago também, Torquato pega um lençol, entra no banheiro, veda cuidadosamente todas as saídas de ar, faz a barba e abre a torneira de gás. Morre asfixiado. A notícia chega, entre 7 e 8 horas da manhã do dia seguinte, a Lena Rios, através de Ana Maria. Este relato, construído com a ajuda da narrativa de pesquisa na qual se baseou Kenard Kruel, na construção da obra biográfica e compilatória *Torquato Neto ou A Carne Seca é Servida*,[281] vem acompanhada do relato de Lena Rios a respeito do caso, e sua reação diante da notícia recebida de Ana:

> Foi uma das primeiras ligações que ela fez para comunicar a morte dele. Enlouqueci, bati o telefone (que não quebrou, graças a Deus), e, depois de muito lutar para ficar legal, liguei imediatamente para minha mãe e para o Nonato Buzar, entre outras pessoas do nosso convívio. Foi quando chegou o Carlos Imperial, que não queria que eu fosse para o IML. Eu dei um escândalo danado. Pensei em me jogar lá embaixo, pela janela do apartamento. Mas, eu me acalmei, um pouco, e fomos, então, eu, a mãe Helena e o Nonato Buzar de táxi. Estava um dia chuvoso, um dia triste. O Rio de Janeiro estava nublado. Um clima angustiante. Quando chegamos ao IML, no centro, pelas bandas da Gomes Freire, Frei Caneca, Lapa, por ali, o Nonato Buzar me disse que o corpo de Torquato Neto já estava na Capela Santa Teresinha, ali na Praça do Marti, perto do Corpo de Bombeiros, no centro velho do Rio de Janeiro. Quando eu cheguei lá, fiquei mais de três horas esperando e nada. Foi quando o Nonato Buzar me disse que o corpo do Torquato Neto ainda estava no IML e que não quis que eu subisse para não vê-lo todo aberto. Ele queria que eu tivesse uma lembrança do Torquato Neto vivo, bonito, maravilhoso, e não daquele jeito, com as vísceras de fora, todo cortado. Um jornal carioca noticiou que o Nonato Buzar passou mal no IML e que foi levado pro Prontocor... Mas, eu não posso dizer nada, pois, na Capela Santa Teresinha, eu desmaiei. Quando acordei, já estava na casa do Carlos Imperial. De lá me levaram para um hospital ali perto. Doparam-me e fui levada de novo para a casa do Carlos Imperial. Às 8 horas do dia seguinte, me disseram que o corpo do Torquato Neto já havia sido enterrado no Cemitério São José, em Teresina. Eu não consegui ver o Torquato Neto no caixão e não pude ir ao enterro dele. Mas, depois, fiquei sabendo de tudo por intermédio dos amigos comuns. E ainda hoje guardo na lembrança, como se fosse um filme, toda a seqüência da morte e do enterro dele.[282]

[281] KRUEL, Kenard. *Torquato Neto ou A Carne Seca é Servida.* Teresina: Zodíaco, 2008. p. 105-107.
[282] RIOS, Lena. Apud KRUEL, op. cit., p. 107.

Um espectro estranho rondava a vida do poeta. Tânato[283] acompanhava seus passos, e participava das manifestações de sua subjetividade, presentes, principalmente, nas expressões escritas. Se o poemário de Torquato Neto apresenta uma série de referências, diretas ou indiretas, à ideia da morte, seus escritos mais pessoais e intimistas, em especial os diários, que se tornaram abertos ao grande público, contém essa ideia em sua quase totalidade. A finitude é uma sensação que paira sobre Torquato e delineia em muito os caminhos que toma, principalmente, no final da década de 1960 e início dos anos 1970. Embora seja um caminho infalível, a única certeza humana, a morte ainda se apresenta como uma possibilidade inominável. Historicizá-la é tentar escrever uma prática sobre a qual o homem evita e nega-se a pensar. É possível, dessa maneira, dialogar com Michel de Certeau, quando entendemos que escrever sobre a morte é tornar presente uma escritura que só tem sentido fora de si mesma, no lugar do outro, que a ressignifica de maneira a adaptá-la à sua própria realidade. O gesto de escrever, ao moribundo, significa o de ressonar e prescrever seus desejos, fazendo sinais aos seus contemporâneos, para que os captem e os pratiquem:

> Desta maneira, a morte que não se diz pode escrever-se e encontrar uma linguagem, justamente quando, nesse trabalho de despesa, volta sempre novamente a necessidade de possuir pela voz, de negar o limite do intransponível, que articula entre si presenças diferentes, de esquecer num saber a fragilidade que é instaurada em cada lugar por sua relação com o outro.[284]

É no desejo de relegar aos outros os estilhaços de sua própria vida, e de sua inconstância psicológica, que Torquato Neto abre ao mundo, através da escrita, suas prescrições enunciativas da morte. Castelo Branco afirma ser "impossível ler uma linha sequer de seus escritos [...] sem pensar que ele se matou, sem concluir que o suicídio precedeu sua obra".[285] De fato, o "morrer" se apresenta a Torquato Neto como uma alternativa para destruição dos imprevisíveis significados da linguagem, ao qual se via submetido, e do qual se sentia refém. Pertence a ele uma aura ultrarromântica, onde articula a arte intensa de viver e o desejo de morrer.

Em diversos de seus textos, Torquato dialoga, de diferentes formas, com a ideia da morte. É possível notar que ela, como tantas outras coisas que participam da composição do poeta enquanto sujeito, tem um caráter polissêmico, que se manifesta de maneira metamórfica

---

[283] Na mitologia grega, Tânato, ou Tânatos, é a representação da morte. Se Hades governava os Infernos, Tânato representava a finitude humana. Para a Psicanálise, Tânato representa o "pulsar da morte", ou o senso autodestrutivo presente nos seres humanos.

[284] CERTEAU, Michel de. O inominável: morrer. In: _____. *A invenção do cotidiano:* 1 – artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 299.

[285] CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria:* Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005. p. 158-159.

em situações as mais distintas. Juntamente com a já referida série de escritos, onde Torquato, em sua fase inicial enquanto poeta, dialoga com uma multiplicidade de formatações linguísticas, constam textos onde também aparece a sombra da finitude. Em alguns deles, como no excerto colocado abaixo, esta sombra aparece relacionando-se com a distância existente entre os seus pensamentos e da maioria das pessoas com quem ele então convive:

> Estão guardando em mim o olhar
> e o falar. Mas não saem
> Trancados em sete portas
> e não saem, não têm as chaves necessárias
> ou a equivalente ousadia.
>
> Submeto-me às restrições dessas certezas
> e pronto: eu, como não o desejaria nunca a minha mãe
> Mas eu, como o quero e sou
> por isso o eu diferente e inaceitável
> escondido nas entranhas de mim mesmo
> acorrentado a esse meu vazio
> e sem poder sair.
> Assim me entendo e aceito e quero.
> Fosse dado a cavernosas reflexões
> em torno de cavernosíssimos problemas insolúveis
> e seria assim. Fosse o tal que nunca leu sequer gibi
> mas cita Sócrates e Dante
> e seria assim, sem mais nem menos.
> Ora! isto sou eu com a soma de meus complexos e aflições;
> um eu que não sei onde acaba
> onde começa – mas que existe vertical pelas calçadas
> e horizontal na cama. Eu, retorcido ou não,
> sei lá eu.
>
> O pensar
> este é o que aparece em mim
> e não some. Tenho cócegas na língua
> e coço o pé. (Afinal, isto sou eu,
> cheio de contrastes, assim mesmo.)
> O pensar em mim depende do assunto
> e se não há assunto os fabrico
> quebrando copos
> ou cuspindo na indumentária do garçom.
> E aí.
> O importante é o funcionamento da máquina pensante.
> Essas questões de adultérios homicídios lenocínio
> Homossexualismo, seja o que for.
> me comovem a falta de outro assunto. Tenho que pensar
> tenho que continuar pensando e ir guardando tudo,
> para esconder em mim o falar e o olhar
> e mais: a morte.

Neste poema, Torquato, já no início dos anos 1960, apresenta uma perspectiva de ruptura, onde denota sua não adaptação a uma série de valores presentes no mundo em que está

inserido. Se mostra inquieto com o fosso existente entre suas ideias e as práticas que, de maneira ordinária, presentificavam-se ao seu redor. Esta sua fase, anterior ao que se poderia chamar de *fase tropicalista*, corresponde ao momento em que, ainda vivendo na Bahia como estudante, relacionava-se com uma série de escritos de autores famosos, os quais contribuem na sua formação subjetiva. Embora tais conceitos ainda não tivessem divulgação em sua época, Torquato pode ser visto sob o viés de um desmembramento do próprio corpo físico, articulando-se em um ser mais subjetivo do que propriamente material. Sendo um "corpo sem imagem", "sem órgãos", "antiproduzido", o poeta se apresenta como alguém em constante conflito com as *máquinas desejantes*, as perspectivas de tempo, espaço, comportamento, práticas sociais, que se tinham como verdadeiras e corretas na época em que vivia. Nesse sentido, ao ver-se inquieto, "quebrando copos ou cuspindo na indumentária do garçom", reage de maneira repulsiva a essas máquinas desejantes, caracterizando-se, portanto, no que Deleuze e Guattari concebem como *máquinas paranoicas*, o que se configura como uma "acção violenta das máquinas desejantes sobre o corpo sem órgãos e a reacção repulsiva do corpo sem órgãos que a sente globalmente como um aparelho de perseguição".[286]

Reativo aos aparelhos subjetivos de perseguição, que enxergava em toda e qualquer padrão de comportamento, Torquato Neto sente-se deslocado de seu mundo, sendo aquilo que, segundo ele, "não desejaria nunca sua mãe". A presença materna de dona Salomé, a quem Torquato dispensa uma atenção especial desde a infância,[287] se mostra em outra de suas enunciações da morte. Na letra de "Mamãe, Coragem", é possível encontrar um recado do poeta à própria mãe, a quem aconselha ter força e coragem quando se der a sua partida:

> Mamãe mamãe não chore
> A vida é assim mesmo
> Eu fui embora
> Mamãe mamãe não chore
> Eu nunca mais vou voltar por aí
> Mamãe mamãe não chore
> A vida é assim mesmo
> E eu quero mesmo
> É isso aqui
>
> Mamãe mamãe não chore
> Pegue uns panos pra lavar
> Leia um romance

[286] As noções de *máquinas desejantes*, *corpo sem órgãos* e *máquinas paranoicas* estão presentes nos escritos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, como representações e conceitos da chamada esquizoanálise. Para uma leitura mais aprofundada a respeito de tais conceitos, ver: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo:* capitalismo e esquizofrenia. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004. p. 14.

[287] Dentre as muitas referências que faz à própria mãe, cabe uma série de episódios da vida infantil do poeta, retratados na obra de Kenard Kruel (op. cit.).

Veja as contas do mercado
Pague as prestações
– ser mãe
É desdobrar fibra por fibra
Os corações dos filhos,
Seja feliz
Seja feliz

Mamãe mamãe não chore
Eu quero eu posso eu fiz eu quis
Mamãe seja feliz
Mamãe mamãe não chore
Não chore nunca mais não adianta
Eu tenho um beijo preso na garganta
Eu tenho jeito de quem não se espanta
(Braço de ouro vale dez milhões)
Eu tenho corações fora do peito

Mamãe não chore, não tem jeito
Pegue uns panos pra lavar leia um romance
Leia *Elzira, a morta-virgem*,
O grande industrial

Eu por aqui vou indo muito bem
De vez em quando brinco o carnaval
Eu vou vivendo assim: felicidade
Na cidade que eu plantei pra mim
E que não tem mais fim
Não tem mais fim
Não tem mais fim[288]

O sentimento autofágico do poeta, que já aponta, desde jovem, a possibilidade de ir-se mais cedo, pode se relacionar com a perspectiva de entender a morte como um *desejo* latente. Uma vez que, como colocam Suely Rolnik e Félix Guattari, ao mundo bruto do desejo se opõe o mundo construído a partir do ordenamento social, de julgamento e de ego,[289] a morte enquanto desejo é vista como uma ruptura com o padrão socialmente estabelecido, e que põe a vida como uma perspectiva básica do humano – viver como uma luta constante contra o fim. Se a morte é inevitável, se há uma consciência de que vencê-la é impossível, mesmo assim, há o desejo humano constante de tentar burlá-la, adiá-la, ultrapassá-la. Sempre na contramão, Torquato Neto intenta enfrentá-la, não como inimiga, mas como uma constante à qual sabe e quer ir ao encontro. Forja a morte enquanto sua acompanhante, aquela que se faz presente e se materializa em seu discurso, inventa-a enquanto personagem e enquanto fim ao qual aderirá, e ao qual anuncia constantemente sua adesão. Dessa maneira, Torquato faz da escrita uma possibilidade

[288] A canção foi gravada por Gal Costa, e se encontra, também, presente no disco *Tropicalia ou Panis et Circensis*. Ver: TORQUATO NETO. *Torquatália:* obra reunida de Torquato Neto. v. I. Do lado de dentro. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 95-96.
[289] GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica:* cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996.

de compor um espaço conforme seu querer, subjetivando seu próprio corpo sobre uma folha de papel em branco, fazendo-o transformar-se em escritura.[290]

Ao ato de enunciar a morte pode-se associar, também, uma atitude representativa na poética de Torquato Neto. Ao passo que prefigura no papel seus sentimentos, desejos e angústias, formula ali uma presentificação do objeto ausente. Aplica aos signos o poder de reconstituir uma memória, e figurá-la como ela é,[291] pelo menos aos seus olhos. Dessa forma, a palavra *adeus* aparece como uma representação eufêmica da morte, da finitude, da perspectiva de uma despedida marcada. Na canção *Para dizer adeus*,[292] representante da bossa nova enquanto estilo musical, Torquato articula a ideia de fim à perspectiva romântica, dando a ler, mesmo assim, a possibilidade do fim definitivo, quando fala:

> Adeus,
> Vou pra não voltar
> E aonde quer que eu vá
> Sei que vou sozinho
> Tão sozinho amor
> Nem é bom pensar
> Que eu não volto mais
> Desse meu caminho.[293]

Sob outro tom, mas com a mesma perspectiva, *Quase adeus*[294] é uma representação mais direta do fim definitivo. Nela, Torquato se coloca em posição de despedida dos seus entes queridos, vislumbrando na morte uma possibilidade de enxergar "um novo amanhecer, como se o amanhecer fosse acabar". Dando um "quase adeus a quem vai ficar", o poeta diz, em entrelinhas, que a saudade deixada pela sua partida não seria, também, um ato completo de fim. A expressão "quase" estabelece, na canção, a ideia de não completude, dando a entender o objetivo do poeta de não definir sua partida como um fim em si, mas como um reencontro com aquilo que já lhe causava falta. Afirma: "volto a ouvir a voz de quem não fala mais". O que deixa para trás é "um tempo que passou e não valeu". Deixará, portanto, "tudo como está", num

---

[290] CERTEAU, Michel de. O inominável: morrer. In: _____. *A invenção do cotidiano:* 1 – artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 300.

[291] CHARTIER, Roger. Introdução – Por uma sociologia histórica das práticas culturais. In: _____. *A História Cultural:* entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 2002. p. 20.

[292] Música gravada por Elis Regina, no álbum *Elis* (1966); por Edu Lobo e Maria Bethânia, em *Edu e Bethânia* (1966); por Edu Lobo, numa versão em inglês, entitulada "To say goodbye", no disco *Sergio Mendes presents Lobo* (1970); pelo mesmo cantor, em parceria com Tom Jobim, no álbum *Tom & Edu* (1981); e pelo grupo Nouvelle Cuisine, no álbum *Free Bossa* (2000). Cf. TORQUATO NETO. *Torquatália:* obra reunida de Torquato Neto. v. I. Do lado de dentro. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 105.

[293] Ibid.

[294] Canção inédita, composta por Torquato Neto e Nonato Buzar em 1970, contando, também, com a parceria de Carlos Monteiro de Souza. Cf. PIRES, Paulo Roberto. In: _____. TORQUATO NETO. *Torquatália:* obra reunida de Torquato Neto. v. I. Do lado de dentro. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 139.

ato de quase terminar com aquilo que iniciara, visto que abandonaria cedo suas antigas ideias de continuidade. Daria, definitivamente, um "quase adeus".

Em ambas as canções, são perceptíveis as múltiplas facetas com as quais a morte se apresenta o poeta. Se em *Pra dizer adeus*, mesmo de maneira menos clara, afirma que seu fim será para sempre, um "adeus pra não mais voltar", em *Quase adeus*, ele suscita a possibilidade de algo além da vida, de um fim que enunciaria um recomeço, representado pelo "novo amanhecer". A dicotomia entre serenidade e medo ante a possibilidade da morte é uma atitude que marca outro texto do poeta. Em *Estou sereno, estou tranqüilo*, canção inédita, composta em 1967, em parceria com Toquinho, Torquato se entrega a reflexões introspectivas a respeito do fim, compreendendo sua própria atitude apática perante o mundo que o rodeia como um sintoma de sua incerteza na continuidade do curso da vida:

> Estou sereno, estou tranqüilo, estou contente
> Nesta manhã nascendo devagar
> Andei calado triste indiferente
> E de repente esta vontade de cantar
> Um samba de Ismael, uma ciranda
> Uma toada de Gonzaga: A asa branca
> Riacho de navio, Luar de Paquetá
> Estou sereno, estou tranqüilo, estou contente
> Nesta manhã nascendo devagar
> Mas de repente uma certeza me espanta
> Ninguém mais canta e eu sozinho
> Não posso cantar
> Ai quem me dera que hoje fosse dia
> De eu ser feliz de eu ser feliz humildemente
> Cantando com vontade e alegria
> Em companhia de toda a gente
> Ai quem me dera que outra vez na vida
> Meu coração não se perdesse à toa
> E que eu soubesse muito bem que é muito boa
> Essa cantiga nova que inventei
> Estou sereno, estou tranqüilo, estou contente
> Mas só Deus sabe até que dia estarei.[295]

Estas diferentes maneiras de encarar o fim da própria vida permeiam as leituras e os escritos de Torquato, não apenas sob a formatação poética e musical. Escritor compulsivo, o poeta registrava em cadernos boa parte de suas sensações cotidianas, possibilitando a leitura de um inventário de sua própria vida. Para além das considerações a respeito das artes de seu

[295] TORQUATO NETO. *Torquatália:* obra reunida de Torquato Neto. v. I. Do lado de dentro. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 149.

tempo, onde ele aparece, constantemente, "confrontando os 'nós' de sua geração",[296] é possível entrever algumas considerações de caráter mais intimista, onde Torquato olha para dentro de seus hábitos, versando sobre o rumo que tomavam os dias de sua vida, sua relação com a família e com as questões nacionais e mundiais. Em texto escrito numa das madrugadas durante sua estada em Paris, em 1969, onde passa algum tempo morando com a esposa, Ana, Torquato escreve:

> sento-me para escrever. estou apenas ligeiramente tonto, ainda – e em paris são apenas quase duas horas da manhã e ana está na cama deste quarto de hotel, lendo uma revista e sofrendo grandes sentimentos sobre mim. ontem foi o aniversário da alzira: nos reunimos aqui mesmo, com mais flávio, ana, joão, paulo, rosé e ronaldo. mais tarde fomos para a casa da neli e quando voltamos o inferno instalou-se e eu morri. hoje fui à cinemateca ver week-end de godard e achei que vi finalmente um filme sobre a teoria da guerra, da saudosa memória. gostaria muito, portanto, de deixar claro que hoje e que amanhã a briga recomeça. gostaria de escrever isto, mas é difícil e eu me sinto culpado de estar aqui nessa cidade e cansado de viver como vivo, isso não vem ao caso mas é muito mais importante.[297]

É importante observar no texto que Torquato trava uma luta constante contra as intempéries que enxergava na lida diária da vida. Parece a ele difícil engatar um dia no dia seguinte, estabelecer ações com continuidade e projetos realizáveis a longo prazo. A aparente insatisfação em estar em Paris, naquele momento, não revela apenas um sentimento de desterritorialização geográfica, mas, principalmente, um deslocamento psicológico, que se pode notar no trecho em que fala: "me sinto culpado de estar aqui nessa cidade e cansado de viver como vivo, isto não vem ao caso mas é muito importante". O subtexto aponta um Torquato Neto que não vive, mas *sobrevive*. Sua angústia existencial ultrapassa as próprias questões materiais, e se transformam em um flagelo identitário, onde os significados das palavras que enuncia aparecem como seus algozes cotidianos. "Em suas tentativas desesperadas de encontrar respostas para os dilemas das relações sociais no interior da linguagem, verifica, desalentado, os embates da sintaxe com a semântica",[298] e transforma o ato de escrever em uma espécie de catapulta para as situações seguintes – ação que pode ser encarada como algo que ainda o mantinha ligado à vida, o que se observa na leitura da continuação do texto:

---

[296] PIRES, Paulo Roberto. A minha mão navega intinerários rotas da cabeça – Cadernos. In: TORQUATO NETO. *Torquatália:* obra reunida de Torquato Neto. v. I. Do lado de dentro. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 293.
[297] TORQUATO NETO. *Torquatália:* obra reunida de Torquato Neto. v. I. Do lado de dentro. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 297.
[298] QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. Imprevisíveis significados. In: _____. *Do singular ao plural.* Recife: Bagaço, 2006. p. 257.

> [...] e eu estou escrevendo porque é a única coisa que posso fazer agora e porque me apraz. estou muito cansado e não tenho nenhuma pergunta a fazer nem tenho uma única resposta diferente. flávio ouviu no rádio e ana me contou que no brasil o presidente está paralítico, o vice-presidente não assumiu e uma junta militar tomou a presidência. mas é provisório, torquato neto. e eles vão qualquer dia arrumar outra solução, brasileira, mulata e sentimental. por isso não posso pensar em escrever o meu filme (que talvez nunca faça porque estou mais velho do que me imagino e porque estou condenado à grande morte) e (mais), devo continuar observando o escuro. de qualquer modo penso, e estou vivo, ana deve pensar que não, que morri definitivamente mas ela não terá coragem de acreditar, porque é mentira, ela sabe que eu vim ao mundo e que é diferente, porque ainda faltam certos acabamentos que estou aqui para providenciar. isto me deixa perplexo na medida em que eu vou indo mais não tenho clareza nenhuma sobre como e porquê.[299]

Não é possível deixar de notar que, em sua fala, Torquato Neto, além de enunciar a si mesmo como uma articulação viva entre atitudes materiais e atividades escriturísticas, se coloca como alguém que está vivo desempenhando uma missão. Entre o mundo sub e o supralunar, aparenta estar preocupado, mesmo distante, com as coisas que aconteciam, politicamente, no Brasil, quando cita o problema de saúde do presidente Artur da Costa e Silva, que o afasta do cargo, e leva uma Junta Governativa ao poder, provisoriamente ("flávio ouviu no rádio e ana me contou que no brasil o presidente está paralítico, o vice-presente não assumiu e uma junta militar tomou a presidência").[300] Este viés espiritual que se pode, semioticamente, enxergar contido no trecho em que fala da angústia de sua esposa perante seu estado psicológico ("ela sabe que eu vim ao mundo e que é diferente, porque ainda faltam certos acabamentos que estou aqui para providenciar") pode relacionar-se com a própria descrição poética de seu nascimento, e daquilo que lhe foi entregue conduzir durante a vida, publicada na edição de 19 de janeiro de 1972, na coluna *Geléia geral*:

> [...] Quando eu nasci
> Um anjo louco morto
> Louco solto louco
> Veio ler a minha mão:
> Não era um anjo barroco:
> Era um anjo muito pouco,
> Louco, louco, louco, louco
> Com asas de avião;
> E eis que o anjo me disse
> Apertando a minha mão
> Entre um sorriso de dentes:
> Vai bicho:

---

[299] TORQUATO NETO. *Torquatália:* obra reunida de Torquato Neto. v. I. Do lado de dentro. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 297.

[300] O mandato de Artur da Costa e Silva foi declarado encerrado, em 31 de setembro de 1969, através do Ato Institucional nº 16/69, por conta de problemas de saúde do então Presidente da República.

desafinar do coro dos contentes. [...][301]

O que, literariamente, poderia ser visto apenas como uma intertextualidade com o *Poema de sete faces*, de Carlos Drummond de Andrade, é, nos escritos de Torquato Neto, algo mais: um significado latente de vivência intensa, conflitante e rápida. O conteúdo dos cadernos que Torquato mantinha era aquilo que, possivelmente, o poeta possuía de mais particular, restando à guisa de publicação e análise apenas aqueles que escaparam da ânsia destrutiva dos seus últimos dias. De maneira diversa, em 1970, quando, assolado pela depressão, a bebida e as tentativas de suicídio, Torquato se interna no Hospital Psiquiátrico Pedro II, no Engenho de Dentro, subúrbio carioca,[302] tinha a clara intenção de que o diário que manteve fosse lido. Para Paulo Roberto Pires, o material tem uma clara intenção de "transmitir de alguma forma uma experiência-limite importantíssima para Torquato, desde sempre preocupado com – e assombrado pela – temática da loucura".[303] É dessa forma que os escritos sobre o início da vida, as angústias terrenas e seu fim tomam parte como a última das dicas existenciais lançadas pelo poeta aos jovens de seu tempo, e, certamente, aquelas que maior teor lírico guardam em seu interior.

Vida e morte como forças em uma constante batalha interna. Era assim que as sensações de Torquato se apresentam quando de sua internação no Engenho de Dentro. É marcante nos escritos do diário a presença da morte enquanto uma *decisão*, numa luta constante da vida, vista enquanto uma *vontade*. Cabe observar, na maior parte dos fragmentos retirados desse momento do poeta, as pulsões da morte indo no sentido oposto à da vida: a depressão e a animação corroendo-se mutuamente, em momentos distintos. Aqui, o próprio ambiente, bem como o ócio de Torquato, contribuía para as reflexões lançadas por ele. O primeiro destes fragmentos, datado de 07 de outubro de 1970, o primeiro dia que o poeta passou no local, contém, a título de

---

[301] TORQUATO NETO. *Os últimos dias de Paupéria.* Rio de Janeiro: Eldorado, 1973. p. 46.

[302] Paulo Roberto Pires coloca que, 30 anos após a passagem de Torquato pelo hospital psiquiátrico do Engenho de Dentro, este estabelecimento já se encontrava dirigido por Edmar Oliveira, amigo pessoal do poeta, e integrante das peripécias juvenis das quais este participara em Teresina, na década de 1970. Segundo o autor, "sob sua direção, o hospital sofreu uma nova reforma e foi rebatizado Instituto Nise da Silveira, em homenagem à médica revolucionária que ali fundou o Museu das Imagens do Inconsciente". Em entrevista concedida a Hermano Carvalho Medeiros, Durvalino Couto Filho afirma que, além do estabelecimento servir de cenário para um dos núcleos da novela global *Caminho das Índias* (2009), Edmar Oliveira serviu de inspiração para a construção do personagem Dr. Castanho (Stênio Garcia), um psiquiatra que dirigia o hospital. Ver: PIRES, Paulo Roberto. Debaixo da tempestade sou feiticeiro de nascença – Diário – Engenho de Dentro. In: TORQUATO NETO. *Torquatália:* obra reunida de Torquato Neto. v. I. Do lado de dentro. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 319; COUTO FILHO, Durvalino. Entrevista concedida a Hermano Carvalho Medeiros. 8 abr. 2009. In: MEDEIROS, Hermano Carvalho. *Da fuga ao mito:* a construção do mito cultural Torquato Neto. 2009. 56 p. Monografia (Licenciatura Plena em História) – Campus Clóvis Moura, Universidade Estadual do Piauí. Apêndice I.

[303] PIRES, op. cit., p. 319.

exemplificação, um dos mais marcantes debates internos travados por ele a respeito de si próprio e de sua condição:

> um recorte do meu bolso, escrito ontem cedo, ainda em casa: "quando uma pessoa se decide morrer, decide, necessariamente, assumir a responsabilidade de ser cruel: menos consigo mesmo, é claro, é difícil, pra não ficar teorizando feito um idiota, explicar tudo. é chato, e isso é que é mais duro: ser nojento com as pessoas a quem se quer mais bem no mundo.
> o recorte acaba aí. hoje, agora, estou fazendo tempo enquanto os remédios que tomei fazem efeito e vou dormir. este sanatório é diferente dos outros por onde andei – talvez seja o melhor de todos, o único que talvez possa me dar condições de não procurar mais o fim da minha vida. soube hoje que o rogério esteve aqui, antes. preciso muito conseguir explicar ao médico *tudo* o que é necessário. se eu não escapar desta vez – estou absolutamente certo de que jamais conseguirei outra. ainda hoje, no entanto, sentado aqui, escrevendo, paro e vejo bem lá dentro de mim, acesa, a luz que me guia para a destruição. não tenho vontade de viver, mas *quero*. não sei por que continuar, mas *quero*. alguém vai ter que me explicar alguma coisa e é por isso que vou ficar aqui, até que Deus dê bom tempo. não sei de nada. não quero viver, mas preciso. preciso aprender e talvez aprenda aqui, com os médicos daqui e em companhia dessa gente com quem aprenderei a conversar, conviver e aprender. ou talvez não seja nada disso. ou talvez eu nem sequer mereça nada e continue perdendo o tempo destinado ao tempo de além de mim, sem mim, nos braços do deus desconhecido, o que vai me receber em seus braços e me aquecer para sempre. ou talvez não, e eu precise desse tempo agora. sei que a estas alturas boa parte do meu cérebro já está definitivamente corroído pela bebida. minha memória não vale mais nada e uma simples notícia de jornal tem que ser lida duas, três vezes para que eu entenda alguma coisa. no entanto, mesmo assim, eu precise realmente desse tempo e do que virá: nem que seja, pelo menos.[304]

O texto é marcado pela crise existencial presente em Torquato, no momento em que o escreve. Não lhe pertence uma leitura de si próprio que fuja da perspectiva de autodestruição, uma vez que lhe afetam uma série de questões, próprias de suas circunstâncias psicológicas, colocando-o no limiar que separa os lados de dentro e de fora daquilo que, via de regra, fazemos, pensamos e dizemos. Como já colocado neste texto, agindo para além da *dobra*, Torquato Neto não via, entre os lados de dentro (a vida) e de fora (a morte) uma separação, mas confusão, inversão e intercâmbio,[305] que lhe causava angústia e sensação de fim próximo. Nos primeiros escritos de seu diário, o poeta se vê dividido entre a escolha pelo fim e a responsabilidade por uma decisão que não lhe envolveria, apenas. É perceptível uma crise de consciência em sua pré-atitude, onde pensa em seus entes queridos, e no fardo que carregaria ao "assumir a responsabilidade de ser cruel: menos consigo mesmo, é claro". Estão presentes no texto,

[304] TORQUATO NETO. *Torquatália:* obra reunida de Torquato Neto. v. I. Do lado de dentro. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 321-322.
[305] 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. 132.

também, as crenças e temores religiosos existentes na psicologia complexa de Torquato Neto, quando coloca Deus (a única palavra em seu texto que aparece iniciada com letra maiúscula) como aquele que definiria sua decisão de "ficar por aqui", à espera de um "bom tempo". Logo à frente, no entanto, a mesma imagem sagrada aparece, escrita com letra minúscula, representando a entidade que o receberia em seus braços, e o aqueceria para sempre. Talvez, ao poeta, haja uma dubiedade na própria figura divina, entre o *Deus* institucionalmente conhecido pela tradição católica, que refuta a possibilidade de os homens assumirem suas decisões perante a própria vida, e aquele *deus*, numa perspectiva menos cerimonial, que o receberia de braços abertos, apesar de ter, ele próprio, decidido deixar o mundo material. Entre tantas subjetivações da vida e da morte, é também no ano de 1970 que Torquato escreve o Poema do aviso final, cujo conteúdo em muito se relaciona com o fragmento de seu diário acima citado:

> É preciso que haja alguma coisa
> alimentando meu povo:
> uma vontade
> uma certeza
> uma qualquer esperança
> É preciso que alguma coisa atraia
> a vida ou a morte:
> ou tudo será posto de lado
> e na procura da vida
> a morte virá na frente
> e abrirá caminho.
> É preciso que haja algum respeito
> ao menos um esboço:
> ou a dignidade humana se firmará a machadadas.[306]

Como é possível observar, as teias do mundo não comportavam um poeta que, além de dividido entre a vida e a morte, aparentava preocupado com aquilo que, porventura, deveria prender o ser humano ao mundo físico ("É preciso que alguma coisa atraia / a vida ou a morte: / ou tudo será posto de lado / e na procura da vida / a morte virá na frente / e abrirá o caminho."). Em momentos como esse de sua vida, especialmente naqueles em que esteve enclausurado no hospital psiquiátrico, Torquato continuava antenado com os acontecimentos do mundo que existia além de seus muros. Outra presença constante em seus escritos finais é a relação que mantinha com seus ídolos da música. Um exemplo claro disso é a morte de Jimi Hendrix, da qual o poeta trata no texto que escreve em seu diário a 14 de outubro do mesmo ano, apontando sua ainda frágil concepção de vida:

---

[306] O poema, musicado e registrado em parceria com Gomes Brasil, James Brito e Mike Soares, é gravado por Cláudia Simone, no CD coletivo *Torquato Neto – Só Quero Saber do que Pode dar Certo – 60 Anos*, em 2005. Ver: TORQUATO NETO. Poema do aviso final (1970). In: KRUEL, Kenard. *Torquato Neto ou A Carne Seca é Servida.* Teresina: Zodíaco, 2008. p. 251.

> onde, em mim, a morte de jimi hendrix repercutiu com mais violência? há mais de um ano, em londres, eu havia dito com absoluta certeza: ele vai morrer. onde, em jimi hendrix, eu vi o espectro da morte? eu havia estado com ele, carlo e Noel – mais um três sujeitos naquele enorme apartamento de Kensington e quase não falamos nada durante todo o tempo em que fumamos haxixe e escutamos aquele álbum branco dos Beatles e mais alguns discos que não me lembro – nem poderia lembrar. por que é que eu não sei, mesmo agora, escrever qualquer coisa a mais hendrix, a não ser que, naquele dia, conferi a perfeita extensão de sua música em sua cara – obedecendo à ordem com que as duas coisas me foram apresentadas? eu sei que não posso escrever jamais qualquer coisa sobre esse encontro, sobre a tremenda curtição daquela noite etc. etc. etc. agora que o homem está morto, menos ainda. Eu não ousaria – como não ouso sequer contar esse fato aos poucos amigos que ainda tenho. Interessa agora saber o seguinte: por que, diante do impacto que o conhecimento pessoal, social com o homem produziu sobre mim, a ponto de não conseguir, depois, pelo menos "recordar" o tempo aproximado que estivemos, eu e carlo, naquele apartamento – por que – sabendo já de antemão sobre jimi hendrix, – por que ainda me surpreendi e me abalei com a notícia de sua morte, no dia dela? ou seja, voltando ao início: onde, em mim, notícia de sua morte conseguiu repercutir *ainda* com violência, me pegando de "surpresa"? a gente sabe que toda morte nos comunica uma certa sensação de alívio, de descanso. não existe, pra mim, a menor "diferença" entre o hendrix que eu ouvia antes e o que posso ouvir agora, depois de sua morte. ele sempre foi claro demais, limpo, preto. eu disse: o homem vai morrer, e não demora mais dois anos. beneto e ana ouviram, em londres.[307]

Michel Pollak, ao tratar das relações entre memória, esquecimento e silêncio, aponta o esquecimento como resultado de lembranças traumáticas do passado, levando ao silenciamento das mesmas.[308] Torquato Neto sente dificuldades em recordar de algumas passagens de seu encontro com Jimi Hendrix. Em parte, resultado do haxixe consumido, mas, principalmente, pelo impacto que lhe causa a notícia de morte. As lembranças do fato ocorrido se manifestam no poeta de maneira fragmentária, fazendo com que este, pego de surpresa pela notícia do fim, sinta-se impossibilitado de relatar com detalhes aquilo que presenciou e praticou há pouco mais de um ano antes, em Londres. No entanto, Torquato não enxerga na morte de Hendrix um marco que transformaria sua imagem enquanto artista: "não existe, pra mim, a menor 'diferença' entre o hendrix que eu ouvia antes e o que posso ouvir agora, depois de sua morte" – o que leva à reflexão sobre a construção de mitos em torno daqueles que se vão, processo do qual o próprio Torquato Neto seria uma vítima *a posteriori*.[309]

---

[307] TORQUATO NETO. *Torquatália:* obra reunida de Torquato Neto. v. I. Do lado de dentro. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 324-325.
[308] POLLAK, Michel. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro. v. 2, n. 3, 1989, p. 03-15.
[309] Cf. MEDEIROS, Hermano Carvalho. *Da fuga ao mito:* a construção do mito cultural Torquato Neto. 2009. 56 p. Monografia (Licenciatura Plena em História) – Campus Clóvis Moura, Universidade Estadual do Piauí.

As sensações a respeito do fim, porém, são assoladas por uma breve onda de otimismo, quando Torquato recebe alta do hospital, e se vê diante de algumas possibilidades. É um dos raros momentos em que, nesta fase, os escritos do poeta apontam para algo bom que pode emanar da vida terrena. E é sob o pretexto de defender a vivência intensa de um dia após do outro, e que aquilo que vivenciou serviria de experiência e fortaleza para situações futuras que, no dia 12 de novembro de 1970, coloca:

> anoto que saí hoje do hospital, todo esse tempo depois. é tudo como é: aqui estar, de volta em volta como sempre, mais uma vez. não sei direito, hoje, o que pode *surgir* disso tudo. sei o que isso *significa* e quanto pesa a mais para a adição (paralela à contagem regressiva?) do chamado acúmulo de experiências. acontece que não se vive intensamente sem punição; não se experimenta o perigo sem algo mais do que o simples risco, nem se morre por isso de repente. não estou, portanto, em condições de explicar nada. é preciso descobrir *por que* tudo. organizar então e deslocar a minha experiência, as minhas experiências, numa direção xis, *para*. como todo dia é dia D, e disso estou certo, concluo com este "cinismo" lógico: daqui pra frente, podem crer, posso crer, tudo vai ser diferente. torquato rides again! upa, upa![310]

É uma fase curta, no entanto. Dezembro se aproxima e Torquato, mesmo fora do hospital psiquiátrico, continua atormentado pelas ideias de fim. Nesse momento, os "imprevisíveis significados" da linguagem reaparecem como aquilo que lhe levaria, fatalmente, às prescrições sociais derradeiras. É nesse final que o poeta aparenta estar consumido pelos próprios escritos, onde intenta destruir aquilo que produziu e, num refluxo de desespero, vê que não é suficiente – a destruição de si mesmo é a única forma de explodir junto com a linguagem:

> tudo continua. continua parado no centro de minhas especulações, e não sei dizer se já consegui me desfazer de qualquer uma delas. estou morrendo. mais uma vez eu morro soterrado em minhas perplexidades – não sei para o *quê* estou – e deixo andar. é preciso que eu adquira condições que me permitam sobreviver? tenho conseguido sobreviver até aqui, mas... o que vivo, o que consigo escrever, o que posso ir sendo são meus bens. não disponho de outros. o que não sou me mata: assim, assado, sempre: tudo continua como sempre, o mesmo esquema *para* o fim, a mesma vida de cocô melado, a mesma merda. só deus pode me salvar, mas eu não conheço deus nem sei onde procurá-lo. disse que estou morrendo – uma vez mais – vivo só pra isso.[311]

Mais do que nunca, neste texto, do dia 09 de dezembro de 1970, o espectro da morte ronda o poeta e faz com que ele se aproxime dos dias finais. Este denota, angustiado, a existência de seus bens mais preciosos – e da sua própria existência no mundo material – naquilo que escreveu. É nesses termos que observamos, em suas enunciações da morte, a

---

[310] TORQUATO NETO. *Torquatália:* obra reunida de Torquato Neto. v. I. Do lado de dentro. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 326.
[311] Ibid., p. 327-328.

presença do que fala Michel de Certeau. Embora, para ele, a morte permaneça como uma entidade inominável, ela "escreve-se no discurso da vida, sem que seja possível atribuir-lhe um lugar particular".[312] O sentido de se ver levado pela linguagem, conduzido pelo discurso, em suas armas e armadilhas, é um elemento que aproxima Torquato Neto de Michel Foucault, o filósofo francês que, em seus escritos e atitudes, "quer abrir a possibilidade de se experimentar e pensar o novo, o diferente, o 'mau costume'".[313] Nesse ensejo do autoconsumo pela linguagem, o intelectual francês pronuncia, em sua aula inaugural no Colège de France:

> E compreendo melhor por que eu sentia tanta dificuldade em começar, há pouco. Sei bem, agora, qual era a voz que eu gostaria que me precedesse, que me carregasse, me convidasse a falar e habitasse meu próprio discurso. Sei o que havia de tão temível em tomar a palavra, pois eu a tomava neste lugar de onde o ouvi e onde ele não mais está para escutar-me.[314]

É na busca por vozes que o sucedessem no âmbito discursivo, também, que Torquato Neto jorra seus discursos, tornando-os formatações de vivências, que enuncia aos seus contemporâneos. Faz da palavra uma arma semântica contra os pré-conceitos estabelecidos a respeito de diversas coisas. Se Torquato é muitos personagens dentro de um só corpo, indo do adolescente drummoniano, passando pelo jovem armorial, transmutando-se em tropicalista e, dali, em um ser experimentalmente constituído – atentando, de maneira terrorística, contra uma série de formatações da palavra – é viável compreender que a sua multiplicidade de caracteres e características constitui, também, uma série de ressonâncias, que explodem nos dias que se seguem à sua morte. A capital piauiense, para a qual Torquato retorna, já sem vida, é o palco que este trabalho pretende entender como lugar no qual o poeta d'*Os últimos dias de Paupéria* continua vivendo, para além de seu voo final. No campo das letras e das artes, concebe-se a desterritorialização geográfica do cinema experimental teresinense, que ganha os palcos urbanos do Rio de Janeiro, ainda na primeira metade dos anos 1970; as aventuras literárias que, em Torquato, têm inspiração, dentre as quais se destacam as artes escritas de Durvalino Couto Filho; e, já às portas dos anos 2000, as experimentações musicais que Glauco Luz e um grupo de amigos ousaram inventar. É nisso que, aqui, intenta-se entender um Torquato que permanecerá entre nós: caberá ler Paupéria, o lugar incômodo onde suas prescrições sociais ressonaram e se transformaram em arte, em vida, em existência.

[312] CERTEAU, Michel de. O inominável: morrer. In: _____. *A invenção do cotidiano:* 1 – artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 302.
[313] ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Os "maus costumes" de Foucault. In: _____. *História:* a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história. Bauru: Edusc, 2007. p. 128.
[314] FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso:* aula inaugural no Colège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loyola, 1996. p. 79.

ENUNCIAÇÃO III – OS ESTILHAÇOS

PARA DEGLUTIR PAUPÉRIA: ressonâncias torquateanas

Imagem 07 – Grafite de Torquato Neto feito no prédio do Centro Cultural do Banco do Nordeste, em Teresina, em frente à Praça João Luís Ferreira. A imagem é uma dentre as muitas representações das ressonâncias da obra de Torquato na Teresina, após o afluxo da "Geração Torquato Neto", nos anos 1970. Fotografia de Breno Moreno Ferreira da Silva Cavalcante.

VAI BICHO
nós por aqui vamos ficando
naviloucos
poucos
ocos
um beijo preso na garganta
no doce infelicídio da formicidade
DESAFINAR
medula & osso
O CORO DOS CONTENTES
com geléia até o pescoço

Augusto de Campos

3.1. Os outros dias de Paupéria: estilhaços, diáspora e desterritorialização

> [...] E agora? Eu não conheço uma resposta melhor do que esta: vamos continuar. E a primeira providência continua sendo a mesma de sempre: conquistar espaço, tomar espaço, ocupar espaço. Inventar os filmes, fornecer argumentos para os senhores historiadores que ainda vão pintar, mais tarde, depois que a vida não se extingua. Aqui como em toda parte: agora.[315]

Fragmentos do diário de um *outsider*: é manhã quando ele sai às ruas de uma cidade desconhecida, caminhando, observando os passantes. Suas vestimentas instauram a primeira das diferenças com as quais se percebe e se compõe em relação às outras pessoas. Aquela é uma grande cidade, pulsante, bastante diferente do provincianismo da outra cidade de onde veio. Vai à praia, onde moças, usando biquínis, arrastam olhares matreiros de rapazes que desejam e se divertem frente àquilo que se deixa entrever pela fina camada de tecido. A troça é diferente, mas lhe faz lembrar das brincadeiras alegres que ele e seus amigos faziam, pelas ruas de Teresina. É estranho olhar o entorno e se ver "do lado de fora". Apesar de a garota mais bonita do pedaço lhe dar confiança, ele não se sente totalmente à vontade e, num ato de desespero, diante daquele sentimento etnocêntrico que o ronda, a assassina. O ato de matar é, para o *outsider*, uma tentativa de diminuir a distância que o separa daqueles todos. É, no limite, um gesto desesperado para apagar a diferença.

Esta poderia ser uma sinopse do filme *Tupi Niquim*, de Carlos Galvão, rodado por uma trupe de jovens piauienses recém-chegados ao Rio de Janeiro, na primeira metade da década de 1970. O romantismo do lugar distante, bem como a distinção identitária que separa o outsider tupiniquim dos outros, o assemelha a um *greaser* – cabelos longos, encobertos de brilhantina, roupas rasgadas – enquanto aqueles diferentes em muito se assemelham aos *socs*, ou *socials*. Portanto, é preciso tomar cuidado, afinal "os *grasers* não podem ficar andando sozinhos, senão alguém os acerta ou então vem um e grita '*greaser*', e a gente fica se sentindo meio devagar, sabe como é".[316]

Outsiders, *greasers* e *socs* são palavras que ganharam popularidade nos Estados Unidos, e em grande parte do mundo, na década de 1960, através da obra literária de Susan Hinton. Recebendo o título, em inglês, *The Outsiders*, o que, numa tradução literal, significaria "do lado de fora", a obra ganha, na tradução brasileira, o título *Vidas sem Rumo*. Tratando das tensões entre gangues juvenis, em uma cidade norte-americana, a obra diferencia os *greasers*, jovens que viviam no subúrbio, usavam roupas coloridas, assessórios e cabelos longos cheios de

---

[315] TORQUATO NETO. Mais conversa fiada. In: _____. *Os últimos dias de Paupéria.* Rio de Janeiro: Eldorado, 1973. p. 29.
[316] HINTON, Susan. *Vidas sem rumo:* The Outsiders. São Paulo: Saraiva, 2011. p. 07.

brilhantina, dos *socs*, ou *socials*, jovens dos bairros mais ricos da cidade, que possuíam Mustangs, namoravam as garotas mais bonitas, e que, em geral, tinham por esporte bater em *greasers*.

A leitura de Hinton ajuda a refletir acerca da noção de identidades, e de como elas se constituem, de forma a referencializar o homem sob a perspectiva dos múltiplos seres que o coabitam. Como já foi percebido neste trabalho, a identidade não se concebe de maneira unívoca, existindo, no mesmo ser humano, uma gama de concepções de sujeito. Para além dessa questão, é também necessário registrar que, no contexto da pós-modernidade – ou, para alguns, no capitalismo tardio –, as identidades se conformam em torno das concepções de tempo e de espaço nas quais os sujeitos estão inseridos. Dessa forma, não se pode deixar de considerar que acontecimentos como a teoria da relatividade, de Albert Einstein, as pinturas cubistas de Pablo Picasso e Georges Braque, as narrativas presentes nos romances de Marcel Proust e James Joyce, bem como as novas técnicas filmográficas utilizadas por Dziga Vertov e Serguei Eisenstein redefiniriam as relações espaciais e temporais, performatizando novamente a constituição identitária do Ocidente na segunda metade do século XX.[317]

O tempo e o espaço, domínios fundamentais para a História, são conceitos que necessitam de uma revisita quando se objetiva ler os estilhaços da obra de Torquato Neto, o que, não necessariamente, permanece restrito aos limites temporais da década de 1970. É com esta premissa que se busca, aqui, traçar um inventário das produções efetuadas após a morte do poeta, tendo como objetivo referencializar suas ressonâncias em leituras que respingam, desde os dias imediatamente posteriores à sua morte – retratados nos filmes produzidos ainda na primeira metade dos anos 1970 – até as produções literárias e musicais, as quais projetariam Teresina como a cidade subjetiva de Torquato,[318] presente na obra de artistas que, mesmo não a habitando, a ela fariam referência, em ações processadas nas décadas de 1980 e 1990.

Nesse sentido, um dos primeiros estilhaços torquateanos aponta para uma fuga de identidades fulgazes, que rompem com os limites piauienses e fazem migrar para o Sudeste do país alguns de seus contemporâneos. Entender a realidade e o momento cultural teresinense, no entanto, faz-se necessário para pensar as constituições culturais que atravessam a cidade, ainda na primeira metade da década de 1970, mas, especificamente, após a morte prematura de Torquato Neto. É no entorno de uma temporalidade trágica e de uma espacialidade líquida, no

---

[317] HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: DP&A, 1999. p. 70-71.
[318] CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. A cidade que me guarda: um estudo histórico sobre Tristeresina, a cidade subjetiva de Torquato Neto. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, São Paulo, v. 3, ano I, n. 1, jan/fev/mar 2006. p. 01-12.

interior dos quais a cidade de Teresina vai sendo tragada por um *frenesi* de modernidade, que Torquato Neto e seus contemporâneos vão arrancando, a machadadas, como o poeta proclama no "Poema do aviso final", novas condições de existir para parcela da juventude teresinense engajada com arte.

O âmbito musical, por exemplo, é uma das facetas da cultura piauiense que se encontravam em vias de transformação. Se os primeiros anos da década de 1970 trouxeram um repertório tropicalista pela voz e acordes de Lenna Rios e outros músicos piauienses, em 1973 já é possível perceber a necessidade de se fazer uma música de autoria local. Esse desejo aparece na coluna "Jornal do Índio", assinada por Herculano Moraes no jornal *O Estado*, quando este incita a valorização da cultural local através da promoção de um festival de música popular:

> **Os novos cantores. Vamos valorizar!**
> Osvaldo e Valderi é a dupla de piauienses que está dando conta direitinho do recado. Eles sabem que é difícil fazer música nessa terra pobre. Mesmo assim, êles afinam a guitarra e o violão, para interpretação de 17 composições de sua autoria. Na televisão, no interior do Estado, nos shows em que estejam presentes, são sucessos. Vamos valorizar o que é nosso, gente. Fazer promover um festival de música popular.[319]

Na esteira de uma cultura jovem que ganhava projeção no Estado, e, mais precisamente, na capital piauiense, algumas estruturas instituídas, dentre as quais a recém-nascida Fundação Universidade Federal do Piauí (FUFPI), aparecem como incentivadoras da produção cultural em vários campos. Uma destas manifestações é a Jornada Universitária, um evento que reunia, além de campeonatos esportivos, envolvendo alunos da instituição, exposição e discussão de artes em geral. Em sua segunda edição, iniciada no dia 20 de setembro de 1973, música, cinema e teatro apareceram como algumas das principais manifestações em destaque. No mesmo dia da abertura, aconteceu a exibição do filme *Anos Verdes.* Prolongando-se até o dia 22, outros eventos, no campo artístico, mereceram destaque, como a apresentação do espetáculo teatral *Cavalinho Azul*, debates sobre cinema e arte, e, como culminância, a realização do I Festival Universitário de Música Popular.[320]

Apesar de, aparentemente, em alta no contexto do Estado, a cultura jovem, na perspectiva de seus próprios produtores e público-alvo, ainda se mostrava carente. Não era incomum que espaços de expressão juvenil demonstrassem o desagrado com o ainda incipiente apoio que as instituições davam às suas produções e aspirações. Um exemplo claro, que ajuda a entrever o tom de queixa presente na fala de uma parcela dos jovens teresinenses, é uma

---

[319] MORAES, Herculano. Vamos fazer um festival de música popular no Piauí? *O Estado*, Teresina, 23 maio 1973. Coluna Jornal do Índio, p. 07.
[320] II JORNADA Universitária. *O Estado*, Teresina, p. 05, 30 set. 1973.

opinião registrada no jornal alternativo *Toco Cru Pegando Fogo*, editado por estudantes da então Faculdade de Medicina, onde tratam da falta de apoio político e acadêmico para que artistas de projeção nacional viessem participar de eventos musicais no Piauí:

> Todo mundo tá sabendo que uma porção de gente boa (Chico, Caetano, Gil, Betânia, Gal, Sérgio Ricardo e outros bichos) estão fazendo circuito universitário. Aqui em Teresina houve curto-circuito. O pessoal passa do Ceará pro Maranhão e aqui ninguém sabe de nada. Muito bem. Assim sim. Meu bem amado Piauí bem informado não precisa saber nada mesmo. Mas acontece é que soubemos que Gilberto Gil está interessado, anotem, em vir aqui na terra da cultura. E segundo se informa o nêgo só tá pedindo as passagens pra vir mostrar muita coisa aqui. **A Reitoria vai pensar no assunto**.[321]

A ironia presente na fala transcrita denota que ainda permanecia vivo, e profundamente presente, o binômio que marca a cidade de Teresina no final dos anos 1960 e início dos anos 1970: a dicotomia entre os valores provincianos e uma cidade em vias de modernização. As oportunidades, tanto nos sentidos de educação e trabalho, quanto nos de vivência cultural, apontavam para um Piauí que se mostrava incipiente. Era comum que jovens de classe média buscassem em outros centros urbanos o atendimento de algumas dessas necessidades que emergiam do contexto vivido. Um desses espaços acaba sendo o Rio de Janeiro, vista como uma cidade culturalmente rica, e um ambiente propício para a oportunização de um "viver" mais abrangente, no sentido subjetivo. Tal perspectiva é possível de ser observada na fala de Carlos Galvão, quando este, discorrendo sobre a existência de um significado na ida de um piauiense ao Rio de Janeiro, coloca:

> Acho que de alguma forma, ainda continua tendo [significado], talvez um, talvez pouco menos, mas na época tinha muito, além da atração normal, havia o motivo fundamental que levava as pessoas a saírem, era a busca de informação, de local onde tivesse mais informações que interessavam para gente na época e acho que pra todo mundo da minha geração isso era uma extensão, uma continuidade do que você se propunha a fazer, então praticamente todo mundo se habilitava a ir pra um centro grande, Rio, São Paulo. No meu caso particular, até por coincidência, a minha geração toda, a mesma turma que fazíamos as coisas aqui, fomos todo, eu fui um pouco antes.[322]

Ao falar da sua geração, Galvão remonta aos jovens que, como ele, se agruparam em Teresina e produziram cultura. Eram os mesmos jovens que estiveram à frente da coluna

---

[321] AS coisas. *Toco Cru Pegando Fogo*, Teresina, p. 08, n. 03, ago 1973. [Grifo do autor]

[322] GALVÃO, Carlos. Entrevista concedida a Gezenilde Francisco dos Santos. Teresina: 31 jan 2003. In: SANTOS, Gezenilde Francisco. *Contestadores:* revolucionários e libertários em Teresina nas décadas de 60 e 70. 2003. 244 p. Monografia (Licenciatura Plena em História) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí. Anexos.

Comunicação, no jornal *Opinião*; que produziram o encarte *O Estado Interessante*; que elaboraram as duas edições do *Gramma*; que transaram em super-8, liquidificando os espaços da cidade de Teresina, e subvertendo seus significados. Tomando a noção de geração tanto como um instrumento de medida do tempo[323] quanto como um elemento essencial no entendimento da elasticidade nas relações sociais, é possível encontrar neste grupo não uma unidade, mas um afeto que os vinculava em determinado momento de sua vida, e em certas atividades. Galvão continua, afirmando que o grau de afetividade entre eles permanece até os dias atuais, como elemento de conjunções sociais e familiares: "Hoje, por exemplo, quase todo mundo, os amigos Edimar [Edmar Oliveira], [Xico] Pereira, todo mundo mora lá [no Rio de Janeiro], mantendo o mesmo tipo de relação lá e lógico todo mundo tem família, os filhos quase todos próximos".[324]

A manutenção da afetividade entre estes jovens, que imigravam para uma cidade pulsante, diferente da Teresina envolta em contradições de identidade urbana, contribuíam para a continuidade de suas práticas culturais neste outro espaço. Ir para o Rio de Janeiro significava levar consigo muito do que constituía uma *teresinensidade*, e, com ela, um sentimento de desterritorialização geográfica, remetendo à saudade do lugar de origem. A distância aflora, em termo de sensações, a insegurança que, em geral, afasta o sujeito de seu centramento adulto, fazendo-o retornar à atitude indefesa de um retorno à infância. É a metáfora da criança no escuro, tomada de medo, que se tranquiliza cantarolando uma canção familiar. A cançãozinha infantil é a sua orientação, agindo como o esboço de um centro estável e calmo, a partir da qual ela prossegue seu caminho. É dessa maneira que ela refaz, subjetivamente, sua casa, seu lugar de origem, aquele que guarda seu espaço de afeto, de segurança. Uma morada que "abraça a história de cada um com uma ternura quieta e desassombrada",[325] mas, ao mesmo tempo, um espaço que guarda dentro de si uma liquidez difícil de ser controlada, visto que a morada não preexiste – é, na verdade, subjetivamente construída, traçada como um círculo frágil e incerto, organizado como um espaço limitado, formado por componentes os mais diversos.[326] É preciso, dessa maneira, reconfigurá-la, construindo sua familiaridade com o espaço a forma de driblar

---

[323] SIRINELLI, Jean-François. A geração. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). *Os usos e abusos da história oral.* São Paulo: FGV, 2006. p. 137.

[324] GALVÃO, Carlos. Entrevista concedida a Gezenilde Francisco dos Santos. Teresina: 31 jan 2003. In: SANTOS, Gezenilde Francisco. *Contestadores:* revolucionários e libertários em Teresina nas décadas de 60 e 70. 2003. 244 p. Monografia (Licenciatura Plena em História) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí. Anexos.

[325] REZENDE, Antonio Paulo de Morais. A casa nossa de cada dia: metáforas e histórias da pós-modernidade. In: NASCIMENTO, Alcides; VAINFAS, Ronaldo (Org.). *História e Historiografia.* Recife: Bagaço, 2006. p. 31.

[326] DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs:* capitalismo e esquizofrenia. v. 4. São Paulo: Ed. 54, 1997. p. 101.

o medo e a insegurança que decorriam da distância de sua terra natal. A forma de fazê-lo era usar suas armas para aproximar ao máximo seu novo mundo com seus antigos espaços e antigos conceitos. Aproximar o Rio de Janeiro de Teresina, ao menos em termos conceituais, seria a estratégia de uma guerrilha semântica, mais uma vez utilizada por jovens teresinenses: o filme experimental.

Torquato Neto, que trouxera o super-8 a Teresina, apresentara a tecnologia aos seus contemporâneos e incentivara o seu uso – que não se confunde com o consumo, na medida em que é subversivo e deformador[327] –, atuando e/ou produzindo ou ainda dirigindo as primeiras as primeiras experiências superoitistas na capital piauiense. No rastro dessas experiências viriam as enunciações de Carlos Galvão, Xico Pereira, Durvalino Couto Filho, Arnaldo Albuquerque, Antonio Noronha. Enquanto os primeiros experimentos superoitistas conformavam Teresina em torno da Praça do Liceu, do bar Gellati ou da Cerâmica Mafrense, as experiências pós-diáspora – metaforicamente pós-morte de Torquato Neto – tematizariam o transe Teresina-Rio de Janeiro. A primeira dessas remetências data de 1973, ano em que se dá a feitura do super-8 *Porenquanto*,[328] de Carlos Galvão. Contando com a participação de Celso Braga, Ceição (Conceição, à época namorada de Galvão), Milton Faria, Gordo, Augusto, Zé Carlos e Joãozito, e tendo como operadores de câmera Arnaldo Albuquerque e o próprio Galvão,[329] o filme representa um exemplar possível para leitura de uma diáspora juvenil, do Piauí ao sul do país.

Aberto ao som de *Skyline Pingeon*, de Elton John, à época uma referência da música romântica norte-americana, o filme começa com um plano geral de natureza, que poderia, aparentemente, apontar para qualquer lugar. É, no entanto, um pedaço da cidade do Rio de Janeiro, ainda não consumido pela urbanização que dominava a sua maior parte. O lugar é recortado por um Fusca vermelho (o "fuskerda", como é apelidado pelo grupo), que atravessa um túnel, e conduz seus passageiros – um grupo de rapazes cabeludos – ao lado movimentado, urbano e "moderno" da cidade. Enquanto, em um dos planos, o carro continua percorrendo os espaços, seguindo os demais, fazendo o percurso metafórico entre o antigo e o novo, um corte conduz o espectador de volta ao ambiente natural que abre a película, onde um personagem, sentado em meio ao mato que predomina num morro carioca, limpa a sujeira das unhas dos pés

---

[327] CERTEAU, Michel de. Introdução geral. In: _____. *A invenção do cotidiano:* 1 – Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 39.
[328] PORENQUANTO. Direção: Carlos Galvão. Rio de Janeiro: 1973. 26 min., son., color.
[329] CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; MONTEIRO, Jaislan Honório. Fotogramas táticos: o cinema marginal e suas táticas frente às formas dominantes de pensamento. In: NASCIMENTO, Alcides; VAINFAS, Ronaldo (Org.). *História e Historiografia.* Recife: Bagaço, 2006. p. 114.

com uma machadinha e, de lá, corre, postando-se, ajoelhado, à frente do carro que se desloca pela cidade.

As primeiras cenas do filme remetem a esse binômio que dividia, ainda, algumas cidades brasileiras entre os conceitos de *antiguidade* e *modernidade*. A natureza, ainda existente nos morros cariocas, marcados pelo processo de exclusão social, resultante do saneamento e embelezamento que se tornaram parte das políticas públicas na então Capital Federal desde fins do século XIX,[330] compõem parte de um cenário que buscava opor ao impacto do cosmopolitismo um certo tom bucólico, que com ele se hibridizava. Essa mistura remete aos ideais de buscar, no Rio de Janeiro, uma Teresina com a qual se cria identidade, uma cidade onde o processo modernizador "não seria recebido sem conflito, uma vez que o idealizado embelezamento urbano [...] tropeçava numa realidade configurada por ruas onde se enfileiravam casebres de pau-a-pique cobertos com palha de coco babaçu".[331]

Caminhando pela cidade, um dos jovens cabeludos encontra uma moça. As roupas desta – uma blusa tomara-que-caia, que deixa entrever o umbigo, e uma calça jeans cor-de-rosa, igualmente justa –, bem como seu jeito, exalam a ele um tom de sensualidade, o que se mostra, também, no olhar furtivo que lança à câmera. Tenta abordá-la. A moça corre, subindo um lance de degraus. Com a câmera angulada por entre as pernas da jovem *(vide Imagem 08)*, localizada no plano superior, vemos o misto de curiosidade e desejo no olhar do rapaz, no plano logo abaixo.

[330] VAZ, Lilian Fessler. Do cortiço às favelas e aos edifícios de apartamentos – a modernização da moradia no Rio de Janeiro. *Análise Social*, v. 29, n. 127, 1994, p. 586.
[331] NASCIMENTO, Francisco Alcides do. Cajuína e cristalina: as transformações espaciais vistas pelos cronistas que atuaram nos jornais de Teresina entre 1950 e 1970. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n. 53, jan-jun 2007. p.

Imagem 08: O ângulo a partir do qual o protagonista do filme é mostrado – por baixo das pernas da jovem, condição que o retrata como no interior de um triângulo – denota o teor sensual metaforicamente contido, enunciando novas práticas da sexualidade.

A fuga é vencida pelo desejo de ambas as partes. Os jovens brincam, deitados sobre a grama, rolam, abraçam-se. O teor romântico-sexual aponta para as novas possibilidades de subjetivação dos corpos que eram enunciadas por essa geração: emanando das transformações socioculturais trazidas pelo movimento *hippie*, buscavam pregar o ideal do "amor livre", o que ganhara projeção com alguns instrumentos de libertação dos corpos, trazidos pelas "maravilhas tecnológicas" da década de 1960, como observa Edwar de Alencar Castelo Branco:

> Libertadores que emergiram na época – como a pílula, o rock, o motel e a minissaia – gerariam uma condição histórica que viria a ser marcada por uma nova forma de agir e pensar e que efetivamente resultaria numa quebra radical de conceitos, carimbando aquele período como um momento de ruptura de gerações. Aos poucos, vários sujeitos – especialmente aqueles envolvidos com arte e cultura – iriam romper com a idéia de que os processos de inserção social são possíveis apenas na esfera do Estado. E estas experiências, expressivamente micropolíticas, deslocariam não apenas a noção de poder – comumente articuladas às idéias de direito e violência e confinada à sua condição de apêndice do Estado –, como fariam inserir o próprio corpo como uma temática política. [...][332]

A apreensão do corpo em uma micropolítica, observada no filme como um elemento de manifestação do desbunde de uma parcela da juventude brasileira de então, remete à prática

[332] CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Ele é o homem, eu sou apenas uma mulher: corpo, gênero e sexualidade entre as vanguardas tropicalistas. In: *Anais do VII Seminário Fazendo Gênero*. ST 16 – Sexualidades, corporalidades e transgêneros: narrativas fora da ordem. 28, 29 e 30 ago. 2006. p. 02.

liberalizada da própria sexualidade, uma vez que o sexo continua sendo um tema latente na película. A nudez, vista como uma arma contra o tédio e os costumes da maioria, é retratada no teor de erotização contida em uma estátua de mármore, com formas femininas, nua, onde marcas de um líquido vermelho delineiam a forma do que seria seu órgão genital. Um dos jovens cabeludos aproxima-se, tira a camisa, começa a beijar a estátua e simular, com ela, as ações preliminares de um ato sexual. O rapaz de cabelos longos, ao praticar um ato sexual fictício com a imagem (como retratado na imagem 09), remete, também, aos impedimentos comumente impostos à prática do sexo, que, ainda na década de 1970, deveria ser resguardado para após o casamento.

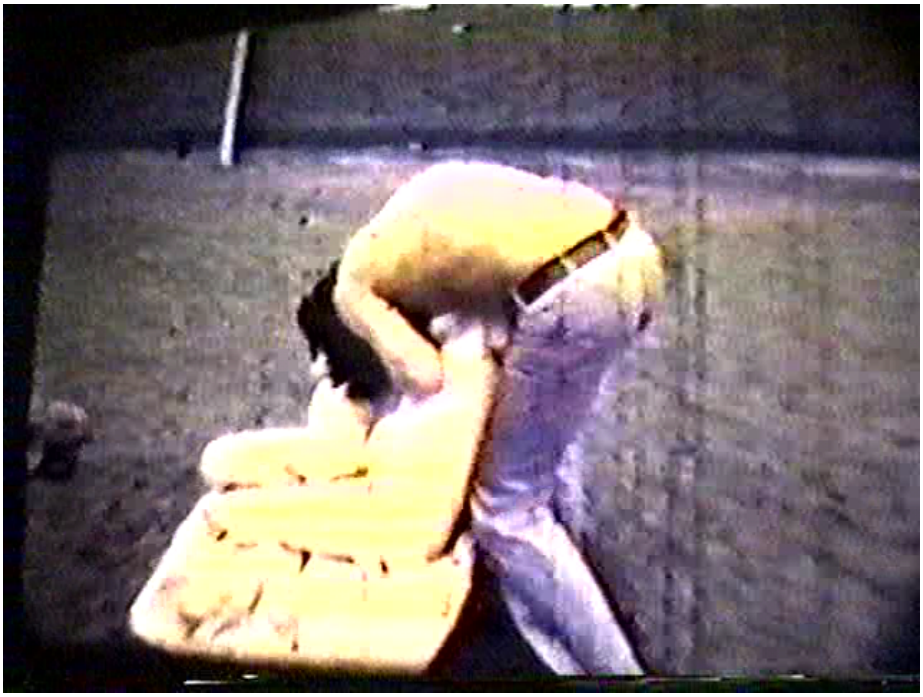

Imagem 09: A prática sexual simulada entre o jovem e uma estátua feminina de mármore.

Como uma antípoda ao conservadorismo sexual, presente, ainda, nos anos 1970, é possível ler, na fala de Torquato Neto, um elemento que pode ser tomado como parte das aspirações de liberdade à qual o filme também remete. Nesse fragmento de texto, parte dos cadernos pessoais do poeta, é legível a ideia de que o corpo constitui uma arma social, uma forma de escrever e de inscrever-se no mundo. O corpo, enfim, apontado como um instrumental potencial de combate aos hábitos tradicionais cabe, nos escritos do poeta, da seguinte maneira:

> Olhei meu corpo e me compreendi, mas não gostei de mim. tem aquele papo muito antigo (não sei se é de Sartre): todo mundo é responsável pela cara que ostenta, a que tem, pela cara que tem. se eu me odeio e se eu me amo, se eu tenho medo de mim ou do mundo, isso é a minha vida: a minha beleza ou a minha feiúra. E eu me quero lindo e malandro. E não quero que minha beleza

> seja a minha máscara (sem aspas). [...] meu corpo é o meu ideal, é o que eu quero fazer de mim, é o que está à solta vibrando, meu cheiro, minha consciência, me amor por quem eu amo, minha presente presença no mundo estampada na cara, escondida, estampada na cara que eu sinto, estilo de luta: de vida, de morte, da vida. [...][333]

Deslocando o plano, passamos a entrever os vários jovens que percorriam a cidade no *fuskerda*. Param perante um outro deles, que porta uma foice. Frente a frente, enquanto este jovem, com sua postura *outsider*, representa a permanência da natureza perante a invasão da cultura e dos hábitos enlatados, os demais metaforizam a adaptação àquele mundo urbano e convencionalizado. Ao final do filme, enfrentam-se em uma refrega, onde o jovem-natureza é assassinado. Tal qual no romance *The Outsiders*, de Susan Hinton, onde, em um dos muitos conflitos entre *greasers* e *socs*, os jovens Johnny e Dally, *greaseres*, terminam mortos, neste filme, o diferente e fraco é morto pela ação punitiva do representante do *status quo*. Em vista da má fama destes jovens perante o resto da sociedade, a cena final do filme pode ser relacionada com a fala de Ponyboy, protagonista do livro de Hinton, a respeito da morte do personagem Dally, seu amigo: "Morreu bandido, jovem e desesperado, bem como todos nós sabíamos que ia morrer um dia".[334]

A sensação de estar "do lado de fora" percorre, ainda com mais força, o outro filme, rodado no Rio de Janeiro, que pode ser tomado como parte da produção superoitista pós-torquateana. Estrelado por Gordinho, Conceição Galvão, Frei Paulo, Xico Pereira, Joãozito, Carlos Galvão, Celso Braga, Carminha, Luiz Sergio Braga, Zé Carlos Lira, Cibele Caselli e Terezinha, e assinado por Xico Pereira, *Tupi Niquim*[335] é uma representação do piauiense perdido e desterritorializado em terras cariocas. A respeito da película, Castelo Branco aponta:

> O filme expressa metaforicamente o encontro promovido pelo cinema, das cidades subjetivas de seus realizadores. O diálogo entre Teresina e o Rio de Janeiro não é visível apenas no esforço para forçar a semelhança – o que se expressa na aparência dos fotogramas e na escolha dos enfoques –, mas principalmente na forma de mostrar os consumidores da capital carioca – piauienses recém-chegados àquela cidade – como *outsiders*. O Rio de Janeiro mantém-se sempre inatingível, restando àquele que chega degluti-la através de uma operação que, pelo recurso da violência – expressa sempre através de um *serial killer* –, obrigue-a a ser outra coisa. Consolidadas marcas identitárias dos cariocas, como a Garota de Ipanema, o Aterro do Flamengo e a Baía de Guanabara, são seqüencialmente focadas como algo deslumbrante, fugidio e repulsivo. A remessa a uma matéria expressional nativa e minoritária – conforma expresso no título *Tupi Niquim* – é reforçada pela constante reafirmação das diferenças entre o *outsider*, vestido à moda *hippie*, e os

[333] TORQUATO NETO. *Torquatália:* obra reunida de Torquato Neto. v. I. Do lado de dentro. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 305.
[334] HINTON, Susan. *Vidas sem rumo:* The Outsiders. São Paulo: Saraiva, 2011. p. 247.
[335] TUPI NIQUIM. Direção: Xico Pereira. Rio de Janeiro: 1974. 17 min., son., color.

> *insiders*, sempre com paletós e gravatas. A absorção do estrangeiro na cidade dá-se através de sua cooptação pelas drogas. [...][336]

Na película, o personagem central, um rapaz vestido com roupas *hippies*, atravessa uma ponte que o conduz ao outro lado da cidade do Rio de Janeiro. A designação que lhe é dada pelo título do filme – Tupi Niquim – remete à estranheza que sua figura causa naquele ambiente – olhares furtivos e reprovativos das pessoas ditas "comuns". A travessia da ponte, representada como o elo de ligação entre o ambiente anterior, familiar, e o ambiente novo, hostil, compõe parte de um cenário que irá formatar o personagem central como alguém que se encontra à margem do seu território. Território, nesse contexto, lido como apontam Félix Guattari e Suely Rolinik,[337] uma vez que aparece não apenas em sua significação físico-geográfica, mas também no sentimento subjetivo: a localização territorial do personagem – a cidade do Rio de Janeiro – parece-lhe um espaço estranho, sendo ele um migrante da capital piauiense.

Outsider, ele caminha pela praia. É em sua orla que o estranhamento que a cidade lhe causa começa a ser rendilhado pelo amor platônico que o personagem desenvolve por uma jovem, com que flerta à distância. Passa a segui-la. Surpreende-a com outro homem, aparentemente seu namorado, passeando calmamente pelas ruas movimentadas do Rio de Janeiro. Cego de paixão e de ciúmes por aquela mulher idealizada, fica na espreita do homem que, na sua concepção, o distancia de sua amada. Ao pegá-lo desprevenido, de tocaia, aproxima-se e o mata. O tom de desespero e não identificação continua perseguindo-o, e ele passa a pedir esmolas na rua, sendo execrado pelas pessoas de quem se aproxima. Sozinho, sem referências, o Tupi Niquim se deixa envolver por outro rapaz, igualmente cabeludo, que o aproxima de seu grupo de amigos, onde compartilham cigarros de maconha. É o uso da droga que serve de metáfora para a diminuição da diferença entre o personagem *outsider* e os outros membros da cidade.

Nesse contexto, é possível estabelecer uma relação entre as práticas observadas no filme e as vivências juvenis concebidas pela parcela da juventude que nele é apresentada. Em muitos casos, a própria condição física remetia a um determinado comportamento pré-conceptualizado

---

[336] CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Táticas caminhantes: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n. 53, jan-jun 2007. p. 187.

[337] As noções de *territorialidade*, *territorialização* e *desterritorialização* são entendidas, aqui, num sentido amplo, em que se busca compreender que o território é algo que extrapola o sentido material. Seria, dessa maneira, "sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma". Segundo os autores, "o território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em linhas de fuga e até sair de seu curso e se destruir. A espécie humana está mergulhada num imenso movimento de desterritorialização, no sentido de que seus territórios 'originais' se desfazem ininterruptamente com a divisão social do trabalho, com a ação dos deuses universais que ultrapassem os quadros da tribo e da etnia, com os sistemas maquínicos que a levam a atravessar, cada vez mais rapidamente, as estratificações materiais e mentais". In: GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica:* cartografias do desejo. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 323.

pela sociedade da época. Aos cabeludos associava-se, constantemente, a filosofia de vida *hippie*, a sujeira, a desinformação e o uso permanente de drogas, condição que é desmentida no depoimento de Marcos Igreja, onde este afirma:

> Nós éramos cabeludos, nós tomávamos banho, nós éramos acadêmicos de faculdade, o pessoal da classe média era cabeludo por opção, ninguém era hippie, ninguém vivia pedindo nada. Quem não trabalhava o pai ajudava. Nesse tempo ninguém usava drogas, mas se pensava porque éramos cabeludos. Tinha um ou outro caso isolado. O meio social que nós vivíamos também... nós éramos respeitados na cidade como intelectuais que a gente era.[338]

Reterritorializado,[339] o Tupi Niquim passa a ser visto com mais naturalidade pelos habitantes naturais da Cidade Maravilhosa, chegando a conseguir uma aproximação efetiva da mulher objeto de seu desejo. A cidade passa a se mostrar como um lugar menos estranho, mais familiar. O personagem passa a se ver menos como o "outro", e a se perceber como capaz de vivenciar aquele espaço tal qual as demais pessoas que ali vivem. Na mesma toada que propõe o filme, Torquato Neto, em uma de suas muitas prescrições sociais aponta a tomada dos espaços como uma forma de espalhar a ideia de transgressão e as novas vivências: "Primeiro passo é tomar conta do espaço. Tem espaço à beça e só você sabe o que pode fazer do seu. Antes, ocupe. Depois se vire."[340] Tal tomada de espaços é buscada nas aproximações do personagem dos lugares marcantes da capital carioca. Lugares como o Corcovado e a praia de Copacabana são praticados pelo personagem, que estabelece com eles a relação híbrida de habitação.[341] Dentre muitas cenas marcantes, o Tupi Niquim sentado no banco, ao lado da estátua de Carlos Drummond de Andrade, aproxima-o do viver cotidiano carioca, fazendo com que sua condição de *outsider* seja relativizada.

Não obstante, o Tupi Niquim teria um fim trágico. Morre, estrangulado com as cordas da batina do Frei Caneca, representando a redenção definitiva do outsider perante a hostilidade da grande cidade. Consumido, ilusoriamente, por suas maravilhas, torna-se vítima delas, uma

---

[338] IGREJA, Marcos. Depoimento concedido a Gezenilde Francisco dos Santos. Teresina, 06 fev. 2003. In: SANTOS, Gezenilde Francisco. *Contestadores:* revolucionários e libertários em Teresina nas décadas de 60 e 70. 2003. 244 p. Monografia (Licenciatura Plena em História) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí. Anexos.

[339] No mesmo sentido que a noção de territorialização e desterritorialização, a noção de reteritorrialização é tomada aqui segundo a concepção colocada por Félix Guattari e Suely Rolnik, segundo o qual pode ser conceituada como uma "tentativa de recomposição de um território engajado num processo desterritorializante". In: GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica:* cartografias do desejo. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 323.

[340] TORQUATO NETO. *Torquatália:* obra reunida de Torquato Neto. v. II. Geléia geral. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 304.

[341] Cf. ROUANET, Sergio Paulo. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? História material em Walter Benjamin – "Trabalho das passagens". *Revista USP*, São Paulo, v. 1, n. 15, set-nov, 1990, p. 49-75.

vez que, mesmo aparentemente articulado com seu entorno, não perdera o elemento ingênuo que trazia de sua terra natal.

Imagem 10: O Tupi Niquim sentado ao lado da estátua de Carlos Drummond de Andrade: uma representação da aproximação entre o personagem e o modo de viver cotidiano do Rio de Janeiro.

A perspectiva abordada pelo filme, tal qual acontece em *Porenquanto*, remete ao próprio ideal pregado pelo super-8, nas produções efetuadas pelos piauienses no Rio de Janeiro: a tomada dos espaços, elementos estranhos à sua identidade original, e sua ressignificação, uma vez que o repensar das práticas cotidianas e da especialidade vivida, subjetivamente, a uma redefinição da condição de existir dos sujeitos. As produções fílmicas, dessa maneira, ganham *status* de arma contra as prescrições sociais tradicionais, tanto no sentido de comportamento quanto na ocupação dos novos ambientes, instaurando, a partir dela, uma nova forma de vê-los e senti-los. Ao tentar se recontextualizar no Rio de Janeiro, o Tupi Niquim admite a multiplicidade de sua condição de sujeito, observando-se com diferentes referenciais identitários.[342] Nesse sentido, os espaços tipicamente cariocas ganham contornos próximos àqueles observados em Teresina, uma vez que os ambientes são transpostos na criação imaginária de uma cidade subjetiva, marcada pela postura de nomadismo desenfreado, vivida pelo homem pós-moderno. Corrompendo as práticas tradicionais dos espaços, tentando transpor o seu lugar e os seus hábitos para um ambiente geográfica e culturalmente estranho, o personagem visa "livrar-se do pseudo-movimento que nos faz permanecer no mesmo lugar, e

[342] Ver: HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

sondar que tipo de meio uma cidade ainda pode vir a ser, que afetos ela favorece ou bloqueia, que trajetos ela produz ou captura, que devires ela libera ou sufoca".[343]

O fazer sentir-se através da arte é, nesse sentido, uma busca constante dos artistas que desempenharam papéis de produção e atuação nos referidos filmes em super-8. A referência central de uma nova subjetividade juvenil, de um novo modelo de observação dos lugares e de sua prática, as constituições do próprio campo da arte, se expressa em suas muitas falas, como já foi exposto nesse trabalho. Nesse sentido, o reforço à ideia de uma produção que extrapole os limites tradicionais do labor usual, buscando uma redefinição da finalidade artística, aparece na fala do próprio Xico Pereira, exposto em texto no Boquitas Rouge:

> um olho aberto para um canal pequeno. do outro lado imagens que se cria como foto/estática. grito alto dos pulmões em ordem/sorriso. às vezes o problema não é descobrir tarefas que o meio possa fazer, é antes de tudo, selecionar os fins, para o que será utilizado. há limites pra afetividade e não há para criação como na música que se faz mil coisas e na TV, no cinema as idéias escapam ao acaso e acontece feline filmar um assassinato. assim é cinema...[344]

A ideia de uma imagem-fim, e da redefinição dos objetivos propostos pelo filme remetem a uma nova formatação da ideia de obra de arte e do fazer artístico como uma tática comportamental. Para os jovens teresinenses, produzir filmes no Rio de Janeiro significava traçar uma cartografia de afetividade com o espaço hostil, tentando aproximá-lo da realidade que eles conheciam em sua terra-natal. O cinema apresenta-se como uma busca pela realidade que se apresenta para além da ilusão da câmera, ou seja, uma maneira de reencontra-se com elementos presentes em sua constituição subjetiva do real. Nesse sentido, a perspectiva lançada por Pereira coaduna com a concepção de cinema traçada por Gilles Deleuze, a partir das leituras de Bergson, onde defende que as imagens traçadas pelo cinema extrapola a condição de uma arma ilusória. Para além de um olhar fenomenológico, a percepção cinematográfica, apesar de diferente da percepção natural, oferece ao espectador não apenas uma imagem, mas uma *imagem-movimento*,[345] o que resulta em uma formatação particular de realidade.

Ao longo do texto, Xico Pereira referencializa sua ideia de produção artística nos filmes já produzidos em sua cidade, onde aponta Torquato Neto, Carlos Galvão, Edmar Oliveira e Arnaldo Albuquerque como referências do que poderia, ainda, ser feito nos dias seguintes às artimanhas vividas na capital piauiense:

---

[343] PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio:* políticas da subjetividade contemporânea. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 2000. p. 45.
[344] PEREIRA, Xico. Vir ver terror. *Boquitas Rouge*, Teresina, p. 07, [s. n.].
[345] DELEUZE, Gilles. *Cinema:* 1 – A imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 09.

> [...]
> DAÍ
> arte/manha de Torquato, Galvão e Edi. arnaldo obrou maravilha. sentido antropológico que visa o homem simples, tal qual ele é, extazeia-me, mais pela maneira empírica de dizer as coisas terror e vermelha é isto: se tenho natureza, não sou natureza. se sou racional, ainda deverei sê-lo. vir ver ou vir: ANTROPO/LOGIA/FAGIA. o homem em ser/existir, estar aqui: tarear, tatear as coisas, funcionar os sentidos, agir de maneira operacional-comumente. [...][346]

Não por acaso, a referência a Torquato Neto aparece, não apenas no fato de ter sido ele um dos enunciantes da produção de super-8 em Teresina, como, também, nas experiências e atitudes jorradas pelo poeta antes de sua morte. Mesmo dentro da salada de mudanças de atitudes propostas na década de 1960, e que aportam na capital do Piauí na década seguinte, Torquato permanecia como uma figura que extrapolava as próprias barreiras da contracultura. Noções já enunciadas neste trabalho, como a autofagia perante as significações da linguagem, a busca pela inovação no campo das artes, a tentativa de impactar os demais com atitudes comportamentais que burlavam as normas sociais e a disciplinação dos corpos, compõem a herança de Torquato, que é retratada nos filmes e no modo de vida desses jovens.

Não se deve, no entanto, buscar um modelo explicativo que defina tais atitudes. Os cabeludos, que povoaram a cidade de Teresina nos anos 1970, não necessariamente praticavam as ações atribuídas, normalmente, a pessoas que faziam uso desse elemento estético. Da mesma forma, não se pode restringir aos anos 1970 todas as referências feitas a Torquato, no campo das letras e das artes piauienses. Se, ainda no início dos anos 1970, um grupo de jovens sente a necessidade de extrapolar as barreiras de seu estado, em busca de "novas transas", este vínculo entre os lados de dentro e de fora do Piauí permearia outros momentos históricos. Nas décadas seguintes, embora se perceba um espaço mais elástico entre suas ações, o que se pode explicar através dos caminhos seguidos pelos amigos do poeta, também são marcadas por artes, nas quais é possível observar os seus rastros. Sejam em homenagens ou em ressonâncias de sua produção, articuladas à mitificação de sua figura como emblema cultural do Estado, o que se percebe, inclusive, em produções de arte que atingiriam um número maior de espectadores, Torquato continuaria vivendo. Teresina, seja em um espaço geograficamente definido, seja como uma referência para outras esferas do país, permaneceria palco de sua obra.

---

[346] PEREIRA, Xico. Vir ver terror. *Boquitas Rouge*, Teresina, p. 07, [s. n.].

3.2. A propósito do anjo louco e de outros anjos: prosódias caçadas na *Tristeresina*

> a literatura, o labirinto perquiridor da linguagem escrita, o contratempo, a literatura é a irmã siamesa do indivíduo. [...][347]

> o que ficou
> foi
> o poema
> não o poeta
> nem o adeus
> que ele deu
> em linha reta[348]

Os muitos pedaços de tudo aquilo que foi feito aparecem estilhaçados e espalhados pelo caminho. Não compõem um todo ao qual se possa apalpar com algum conforto, muito menos a eles se poderia atribuir qualquer conceito ou forma que os abarcasse em plenitude. Nada vezes nada, ou, quando muito, alguma coisa, aqui e ali, que fizesse sentido – talvez fosse essa uma forma de tentar contextualizar racionalmente as possíveis ressonâncias do que fizeram aqueles que, bitolas amadoras e mimeógrafos em punho, espalharam "filmes sem pé nem cabeça" e "jornalecos malucos" pela cidade de Teresina, enquanto o "Milagre Brasileiro" galopava altos índices de audiência e popularidade. No tempo e no espaço os pedaços compõem um quebra cabeças que não pode ser reorganizado novamente, a não ser que o montador entenda que suas peças não se encaixam com perfeição, de maneira harmônica, mas sim num enlace forçado, quase violento. Cada uma delas possui muitas possibilidades de entrada, que se transformam, aparecendo um encaixe novo, ou encolhendo um já existente, tal qual uma tartaruga que encolhe sua cabeça, ou um alimento pastoso que se adapta a vários recipientes.

Pensando as ressonâncias da obra de Torquato Neto como esse conjunto de fazeres artísticos que se imbricam de forma metamórfica, é possível tomar a sua memória como um pretexto para pensar, do interior da oficina dos historiadores, como foi se constituindo, na bucólica Teresina do início da década de 1970, um grupo de artistas experimentais que levaram ao limite da coincidência entre arte e vida a aventura de fazer filmes, escrever livros, recitar poesias, inventar territórios, borrar jornais precariamente mimeografados e, enfim, caçar e liquidar prosódias: forjar uma cidade alternativa arrancando-a do lombo de *Tristeresina*, a sua cidade subjetiva.[349] No esforço quase frenético para liquidar Paupéria, Torquato migra, ainda

---

[347] TORQUATO NETO. *Torquatália:* obra reunida de Torquato Neto. v. I. Do lado de dentro. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 326.

[348] COUTO FILHO, Durvalino. Não existem carrancas sorridentes. In: _____. *Os caçadores de prosódias.* Teresina: Projeto Petrônio Portella, 1994. p. 24.

[349] Cf. CASTELO BRANCO, Edwar de A. A cidade dizível: história e memória em *Tristeresina*, a cidade subjetiva de Torquato Neto. In: *Textos de História.* Revista do Programa de Pós-graduação em História da UnB.; Vol. 14,

menino, de Teresina para o Rio de Janeiro, com escala em Salvador. Pouco antes de empreender sua última viagem, com a qual buscará "destruir a linguagem e explodir com ela"[350], retorna à capital piauiense. Em Teresina, prescreve um conjunto de práticas que, aqui e ali, constituem respingos que referenciam o poeta e seus escritos. Os tantos lugares que percorre, subjetivamente, são ambientes de Paupéria, esse Brasil subjetivado pelo poeta ao longo de sua vida curta.

Ao pousar o olhar sobre a constituição de uma "literatura experimental piauiense", no interior da qual fermenta uma série de textos – poesias, crônicas textos de opinião – editados precariamente em mimeógrafo mecânicos, uma vez que não havíamos chegado sequer à era dos mimeógrafos eletrônicos, não é possível encontrar uma referência clara de seus produtores aos escritos do poeta, mas há indisfarçados encontros semânticos, através dos quais Torquato pode ser visto e podem ser flagradas suas muitas prescrições sociais. Lançando um olhar para a segunda metade dos anos 1970 e seguindo a visada por toda a década de 1980, é possível encontrar autores que integraram a "Geração Mimeógrafo" no Piauí e que expressam opiniões diversas. Elmar Carvalho, em texto no qual defende ser a Geração Mimeógrafo o ponto inicial do modernismo literário piauiense, afirma ser Torquato Neto "o último grande referencial da geração 70".[351] Paulo Machado, por sua vez, em escrito que ajuda a contextualizar o período, defende ser a literatura posterior a 1969 uma expressão combativa às limitações impostas pela imprensa oficial:

> Nos últimos anos da década de 70 e durante a década de 80, deu-se a fase de afirmação da Geração Pós-69, em decorrência da expressividade estética das obras de seus integrantes. Incomodadas, as forças contrárias às nossas proposições estéticas (fundadas estas, as nossas, em, entre outras, proposições de referências culturais vigorosas, de vanguarda ou não, na coloquialidade da linguagem, na ampliação dos suportes ou mídias, no aprofundamento da ruptura com o academicismo e na vinculação profunda entre arte e cotidiano), usaram a imprensa para difundir, equivocada e maldosamente, que os conteúdos das produções eram limitados por princípios políticos redutores de sua expressividade. Este confronto, aparentemente estético, era, na verdade, uma contraposição de essência ideológica que a crítica exercida à época, e até mesmo a desinformada e reacionária de hoje, tenta(va) dissimular.[352]

No 1-2 (2006): Dossiê: Marcas da Transgressão e Ações Normalizadoras na Formação da Sociedade Brasileira. 163-174.

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

[351] CARVALHO, Elmar. O Modernismo Literário no Piauí. Disponível em: <<http://www.portalentretextos.com.br/noticias/polemica-elmar-carvalho-defende-que-o-modernismo-literario-no-piaui-comecou-com-a-geracao-mimeografo,27.html>> Acesso em: 11/junho/2012.

[352] MACHADO, Paulo. Geração Pós-69. Apud LIMA, Luiz Romero. *Presença da literatura piauiense.* Teresina: Halley, 2003. p. 235.

A postura de combate à realidade sociopolítica começava a aparecer como um instrumento da juventude que se expressava no jornalismo alternativo. O descontentamento, e o sentimento mesmo de decepção com as mudanças que ocorreriam no Brasil e no mundo torna-se pauta na fala de jovens que permanecem insistindo em se expressar, como se pode observar na fala de Cinéas Santos, em texto publicado no segundo volume da produção alternativa *Distanteresina*:

> No tempo em que não se tinha tanto medo e as incertezas não eram tantas, ouvia-se e repetia-se constantemente: O Brasil é o país do futuro.", slogan *travestido* de verdade. Lembro-me que na escola, onde me incutiram o culto do individualismo e me empanturraram de preconceitos, aprendi que "Os moços de hoje governarão o mundo de amanhã." Hoje, que já não sou tão moço, me pergunto: *onde é que eu vou entrar nessa história?* Na gaveta, meu título de eleitor, amarelecido e inútil, aguarda.
> O certo é que a gente cresce e acaba por descobrir que o Brasil teima em adiar o futuro, enquanto os moços desiludidos envelhecem, mas "temos o melhor futebol do mundo." Mais tarde, constata-se que a nossa renda *per capita* não passa de uma dolorosa piada, mas "quem é capaz de segurar Garrincha e Pelé"? Nem mesmo o *ferrolho* dos comunistas. Algum tempo depois, vê-se que a dívida externa do país atinge a cifra do incalculável (para o cidadão comum), mas "somos bicampeões do mundo." Bem mais adiante, verifica-se que as garantias individuais já não têm garantia alguma, mas atingimos o ponto culminante e somos tricampeões." Finalmente, descobre-se que a inflação acabará por nos engolir a todos, sob o olhar cúmplice da TV, mas...
> Já não existe "mas": os homens violaram os nossos segredos, anularam os nossos milagres, inutilizaram o nosso quadrado mágico e penetraram em nosso campo com a voracidade de uma multinacional emergente. E o pior é que já não há drible, finta, firula, jinga, catimba, mumunha capaz de alterar as regras do jogo... Estamos batidos pregados, irremediavelmente perdidos: tiraram-nos o último/único trunfo. Já não temos sequer o melhor ópio, perdão, futebol do terceiro mundo.[353]

A desilusão que se denotava, entre jovens teresinenses de fins dos anos 1970, época em que a Ditadura Civil-Militar já apontava para um processo de abertura política "lenta, gradual e segura", ajuda a compor uma leitura do que seria a maior parte das manifestações escritas nos experimentalismos artísticos de então. Publicações mimeografadas, dentre as quais reluzem a coletânea *Tudo é Melhor que Nada*, de 1974, dedicada à memória de Torquato Neto, abririam espaço para trabalhos futuros, como *Ciranda*, de 1976; *Ô de Casa*, de 1977, editada por Cinéas Santos; *Ponta de Rua*, livreto de William Melo Soares, de 1978; *Tá Pronto seu Lobo?*, de Paulo Machado, do mesmo ano, dentre outras, ajudando a compor um conjunto de referências manifestas do descontentamento juvenil com as transformações esperadas, porém não

[353] SANTOS, Cinéas. Mudaram as regras do jogo. *Distanteresina*, Teresina, p. 02, ago. 1977.

cumpridas.[354] Apesar de uma série de metamorfoses socioculturais, teimava em permanecer o ainda provincianismo de Teresina, aliado à modernização urbana, formatando um modelo de vivência bastante favorável aos desejos da classe média. No entanto, no interior de *Ô de Casa*, o conto *A Classe Média Vai à Caça*, de Arnaldo Albuquerque, é um dentre os muitos exemplos de que a resistência juvenil ao tradicionalismo também teimaria:

> [...] Chap! chap! chap! Lá se iam os irmãozinhos chapinhando e se rindo dos sons e da alegria que dava jogar água das poças da calçada uns nos outros. Realmente os compadres se sentiam em "Londres", não só pela aparência do "fog" londrino que a evaporação da água da chuva quente dava à cidade, mas e também porque "estar em Londres" era estar muito maluco, speed... Daqui a pouco poderiam ver uma apresentação dos Rolling Stones. Gostar deles era prova de ser grande curtidor. Bom... malucos eles já estavam; quanto ao resto, era sonhar; afinal, que podem três meninos do Piauí fazer num dia de sábado, além de sonhar e se encher de bagulhos?
> ...
> Direto ao Gelatti. Ouviram as novas novidades velhas, viram a Dora, adorado sonho. Tomaram a mesma cerveja-conhaque-batida. Comeram o mesmo frito de tripas, evidenciador de uma caganeira tomorrow. As mesmas pessoas, muito mais bonitas e agradáveis, vistas agora através do barato.[355]

No conto de Arnaldo, o bar *Gelatti* – bem como todas as suas implicações, como o tradicional frito de tripas, e a presença de Dora, musa da marginália teresinense – volta a aparecer, ironicamente, como um pretexto para a crítica às mazelas cotidianas da classe média, tal qual se dava no texto *Le Chat Que Rit*, presente no jornal alternativo *Boquitas Rouge*. A crítica à fleuma de teresinenses que, sem ser ricos, intentavam fugir dos estereótipos da pobreza e da cafonice, aparece nas referências à capital inglesa, tradicionalmente concebida como uma cidade "civilizada", chique. Em contrapartida, Londres já era sinônimo de vanguarda musical e comportamental, uma vez que Albuquerque afirma que "'estar em Londres' era estar muito maluco". A ironia do autor é alinhavada com as referências aos Rolling Stones – banda britânica fatalmente associada às práticas juvenis mais condenáveis pela ala tradicional da sociedade brasileira. Sua proposta, de impor um tom de choque, de deboche aos hábitos e costumes tradicionais, remete a essa tentativa terrorística de usar a linguagem como uma arma contra o tédio, prática juvenil que, apesar das intempéries do tempo, permanecia firme.

O atravessamento do experimentalismo artístico teresinense chegaria aos anos 1980 com um viés que se dividia entre a politização e a permanência do desbunde. Edwar de Alencar

---

[354] Cf. BEZERRA, José Pereira. *Anos 70:* Por que esta lâmina nas palavras? (Antiestética marginal & geração mimeógrafo no Piauí). Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1993. p. 21-24.
[355] ALBUQUERQUE, Arnaldo. A Classe Média Vai à Caça. Apud BEZERRA, José Pereira. *Anos 70:* Por que esta lâmina nas palavras? (Antiestética marginal & geração mimeógrafo no Piauí). Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1993. p. 62.

Castelo Branco, ao recordar as subjetividades do tempo em que entrou na universidade, relembra que era essa uma época em que as leituras políticas de esquerda, dentre as quais *A Revolução Brasileira*, de Caio Prado Júnior, apareciam como referências obrigatórias para alunos de quaisquer cursos. Em contrapartida, o seu grupo de amigos permanecia como uma resistência – mesmo que não combativa – ao padrão politizado da juventude acadêmica da Universidade Federal do Piauí, dedicando-se a outras transas possíveis: "A minha geração, convivendo com o fato de que a 'Nova República' tinha mais ou menos as mesmas caras da 'Ditadura Militar', orgulhava-se então de outras leituras: Jack Kerouac, com 'On the road' e Caio Fernando Abreu, com os seus 'Morangos Mofados' [...]".[356]

A título de exemplo, é possível enxergar que a contextualização sociocultural da juventude experimentadora dos anos 1980, em Teresina, passa também pelas produções fílmicas do chamado "Grupo Mel de Abelha", dentro do qual reluziam super-8 como *Espaço Marginal*, que, diferente daqueles filmes produzidos pela chamada "Geração Torquato Neto", continham um conteúdo de forte politização e denúncia social. Intentando relacionar o experimentalismo artístico dos anos 1970 e 1980 com a contextura apresentada na Teresina dessa época, Frederico Osanan Amorim Lima, abrangendo os curto-circuitos na sociedade disciplinar teresinense, afirma que:

> O cinema não-comercial no Piauí compartilha com a literatura marginal de um espaço muito próximo. Há uma ligação entre os representantes do cinema e da literatura claramente visível, por exemplo, no filme *Terror da Vermelha*, quando Torquato Neto convida para fazer o filme os jovens que haviam participado do jornal *Gramma*, um dos primeiros jornais alternativos publicados em Teresina, editados por Paulo José Cunha. A partir desse episódio, a relação entre Torquato Neto, Durvalino Couto, Edmar Oliveira, Arnaldo Albuquerque e outros, vai lentamente se estreitando, permitindo que além de grandes amigos, fossem também parceiros de vários filmes, livros, revistas e jornais. O mesmo acontecia com os estudantes universitários da década de 80, que se aglutinaram em torno de uma cultura mais politizada e voltada para os elementos sociais. Luis Carlos Sales, Valderi Duarte, Dácia Ibiapino, Lourena Rego e Socorro Melo se organizaram em torno de um elemento comum: fazer cinema Super-8 projetando numa tela qualquer – de preferência para o público do cineclube teresinense – os novos e os velhos problemas de Teresina, a relevância e originalidade da obra de *Da Costa e Silva*, a engenhosidade de se produzir um relógio de sol, a miséria e falta de perspectiva de futuro das pessoas que viviam nas primeiras favelas que passavam a existir na periferia da cidade e, acima de tudo, o renovado cinema alternativo piauiense do final da década de setenta e início da de oitenta.[357]

---

[356] CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria:* Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005. p. 42.

[357] LIMA, Frederico Osanan Amorim. *Curto-circuitos na sociedade disciplinar:* super-8 e contestação juvenil em Teresina (1972-1985). 2007. 121 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí. p. 104-105.

Tal qual nos anos 1960 e 1970, onde o engajamento político do *corpo-militante-partidário* ora tensionava, ora misturava-se com as fragmentações e subjetividades do *corpo-transbunde-libertário*, nas décadas que se seguiriam, produções artísticas de cunho político-partidário permaneciam, degladiando-se ou convivendo com as táticas desbundantes daqueles que, apesar do passar dos anos, permaneciam jovens. Se a faixa etária de muitos dos componentes da então "Geração Torquato Neto" variava entre os 16 e os 20 anos no início da década de 1970, as artes de fazer que mantiveram nas duas décadas seguintes apontariam para um amadurecimento etário, que, não necessariamente, os afastaria daquilo que produziam na "juventude". Assim, uma vez que se mantém a existência de um conjunto de peripécias que demarcam os "agoras" constituintes de uma determinada época,[358] é possível colocar que a geração continua a existir, a produzir e a reproduzir-se. É nessa perspectiva que encontramos, para além da década de 1980, vestígios literários que apontam para uma influência ou ressonância de Torquato Neto, dentre as quais é possível destacar e discutir a obra literária *Os caçadores de prosódias* (1994), de Durvalino Couto Filho.

Exemplo claro de que os participantes do cinema experimental, jornalismo alternativo e literatura marginal, em geral, eram as mesmas pessoas, Durvalino, um dos personagens centrais das produções de imprensa alternativa *Comunicação*, *O Estado Interessante* e *Gramma*, bem como do super-8 *Miss Dora*, obras no interior das quais foram propostas muitas das possibilidades de reinterpretação da capital piauiense, é um daqueles que permaneceria produzindo. Ao romper paredes do tradicionalismo, movimentações das quais Torquato Neto participou e ajudou a inventar, Durvalino e seus amigos formataram novas (con)vivências, de maneira que elas permaneceram, tanto no campo dos afetos, como ressaltou Carlos Galvão, em entrevista citada neste capítulo, como no campo das subjetividades expressas.

Nascido em Teresina, em 1953, filho do médico Durvalino Couto e da funcionária pública Erice Gonçalves Couto, Durvalino Couto Filho morou em Teresina até concluir o 2º grau, quando foi cursar Comunicação em Brasília, na UnB. Queria ser jornalista, mas desiste do curso para poder trabalhar, e também por não se sentir bem no ambiente universitário de sua época: "a universidade tinha um ambiente muito ruim por causa da ditadura, professores

[358] Embora, nesse trecho, subentenda-se a utilização do conceito de *geração*, cf. Jean-François Sirinelli (op. cit.), intentamos relacionar esse conceito com a perspectiva apontada por Walter Benjamin, segundo o qual "a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de 'agoras'". Ver: BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. v. I. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 229.

medíocres, muito dedo-duro, um clima geral de insegurança e medo".[359] Começa a trabalhar na Rádio Nacional, como produtor musical em uma sucursal do jornal *O Globo* e como *free lancer* para o *Correio Braziliense*. Ainda no final dos anos 1970, percebe que o jornalismo o afastava daquilo que ele realmente gostava de fazer, e, em 1978, retorna a Teresina, onde passa a exercer a profissão de publicitário, mas, principalmente, a se engajar em peripécias musicais: com Edvaldo Nascimento, encabeça algumas das primeiras bandas de rock da cidade com trabalho autoral. Como agitador cultural na cidade, Durvalino promove eventos como o ciclo de palestras da "Semana Mário Faustino", onde conta com a participação de figuras como Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari, Antônio Cícero, dentre outros.[360]

Em *Os caçadores de prosódias*, obra em que, no início dos anos 1990, Durvalino reúne parte de seus escritos em poesia e em prosa, uma série de intertextos apontam para as leituras de mundo do poeta, nos anos em que flanou pela Teresina subjetivada por sua geração. Aparecem na obra releituras de autores, como Carlos Drummond de Andrade, Mário Faustino e Torquato Neto, bem como textos que se relacionam com suas próprias vivências. O conteúdo, de formatação profundamente experimental, integra elementos híbridos, de estilos e formas literárias, compondo um retrato sentimental dos tempos e espaços que vivenciou. Em comentário no blog *Piauinauta*, de Edmar Oliveira, Geraldo Borges aponta suas opiniões a respeito do trabalho de Durvalino:

> Descobri que ler o poeta Durvalino Filho é fazer uma viagem pela intertextualidade da literatura brasileira, não só brasileira E, muito embora, Durvalino tenha escolhido Teresina para morar, viajou e morou em outras capitais do Brasil E teve alhures experiências; o seu livro não reflete um poeta provinciano. Sua poesia espelha um período de transição cultural dos ásperos tempos, que nossa geração teve de enfrentar; e, para isto, teve de mudar de linguagem, criando metáforas bizarras. Como se pode conferir, o seu livro é o resultado de sua experiência política – cultural, exercida, e compartilhada ao lado de seus companheiros, que redigiram o jornal "O Gramma", veiculo de comunicação que marcou o rumo de um grupo de jovens que se manifestaram culturalmente contra o regime militar.[361]

---

[359] COUTO FILHO, Durvalino. Entrevista concedida a Hermano Carvalho Medeiros. 8 abr. 2009. In: MEDEIROS, Hermano Carvalho. *Da fuga ao mito:* a construção do mito cultural Torquato Neto. 2009. 56 p. Monografia (Licenciatura Plena em História) – Campus Clóvis Moura, Universidade Estadual do Piauí. Apêndice I.

[360] Informações obtidas através do livro *Os caçadores de prosódias* e da entrevista concedida por Durvalino a Hermano Carvalho Medeiros. Ver: COUTO FILHO, Durvalino. *Os caçadores de prosódias.* Teresina: Projeto Petrônio Portella, 1994. p. 181; COUTO FILHO, Durvalino. Entrevista concedida a Hermano Carvalho Medeiros. 8 abr. 2009. In: MEDEIROS, Hermano Carvalho. *Da fuga ao mito:* a construção do mito cultural Torquato Neto. 2009. 56 p. Monografia (Licenciatura Plena em História) – Campus Clóvis Moura, Universidade Estadual do Piauí. Apêndice I.

[361] BORGES, Geraldo. Impressões sobre "Caçadores de Prosódias". Obtido em: <http://piauinauta.blogspot.com.br/2008/02/impresses-sobre-caadores-de-prosdias.html> Acesso em: 16 jun. 2012.

Em toda a produção escrita de Durvalino Couto Filho, os intertextos conformam uma gama de configurações históricas de seu tempo e espaço, marcas identitárias de sua geração. A Teresina provinciana, onde andar na rua a partir de certa hora da noite, ou em certos lugares da cidade a qualquer hora, denotava maus hábitos e más atitudes, aparece por escrito, tal qual aparecera no filme *Davi Vai Guiar*. A polícia coercitiva, por exemplo, é subjetivada como um pretexto para contextualizar uma série de outras características, personagens e práticas de sua época. Poeta maldito, ressona em linguagem uma série de vícios, como vistos pelo *status quo*, destrona o tradicionalismo, o puritanismo, investe em palavrões para expressar sensações e discorrer sobre um tempo breve e fugidio:

> era um poço de intransigência. um puto. havia nascido aí pelas docas de santos e nem pai conhecia (enquanto guinle comia a estrela carnavalesca). conhecido como baixinho, o cara era foda e tinha olho de assassino. ou anjo. o baixinho fumava uma maconha louca e falava como se de tudo desdenhasse. uma vez estávamos num bar, eu e uma turma de bêbados inveterados. o tempo passava e a gente ali querendo que a história passasse. todo ditador sabe disso. a gente bebia o que podia, rum aos tubos, cachaça no frio, os bêbados íam morrendo e a gente computava mais um. toninho deixou saudades, o armando ciladas era da geb, cadê tadeu? e o mirandão, que mandou o reitor tomar no cu? a farra rolava e os discursos comiam depois das quatro. havia um carioca negão, motorista do ministério, que lá pelas tantas apontava pro garçom, metendo o polegar na goela e dizendo: "garçom, alquimim!" a zorra se instaurava e dava zebra na zebrinha. o baixinho tava lá, enfezado naquela eterna cara de maldito. os viados nessa época sofriam pra caralho, ai de quem apostasse na alegria. eu bebia. aí, como manda o figurino, chega a polícia. gelo geral. o negão se aquieta, outros deixam disso, neguinho se arreta, uns se trancam no mic. fecha o tempo. o meganha da frente vem com fome. é dada a geral, documento e tal. durante a ditadura é praxe o sangue frio, já que sangue rola. ana lídia morava ali pertinho. o cana grosso não se contenta: todo mundo está legal nessa porra? até o padu calou. o meganha olha e tresolha: e tu aí, puto? o baixinho altera, alteração e bate-boca. o cana cisma, vai levar o baixinho desaforado. ninguém diz nada, os outros polícias estão parados. o baixinho começa a fazer um discurso solitário, esbraveja. aí fodeu, o meganha se sente no direito de levar o baixinho de qualquer maneira. recruta os outros: pega esse aí e enfia no cambura. os meganhas agem, o baixinho estrebucha. o pau come, a gente assiste. o baixinho é foda, mesmo seguro por uma porrada de cana. ele invoca a constituição, meu deus, o que é isso? ele diz que é estudante de direito. e quer ir no banco da frente do camburão. ouço a voz dele, rouca e potente: sou cidadão! os meganhas abrem a porta da traseira e estão prontos para arremessar o baixinho lá dentro. ele é ótimo capoeirista, joga uma perna ali, um braço acolá, berra e esbraveja, diz que é estudante de direito, reage como um cão. ou como a um cão. os meganhas começam a ficar envergonhados, aquele bando de macho não consegue enfiar aquela coisinha no cambura. a voz do baixinho é cada vez mais alta. a gente assiste. o sargentinho desiste e resolve levar o baixinho na boléia. ainda se ouve a voz do baixinho, o camburão se afastando. o bar fica em silêncio, o dono já baixa as portas, alguém esbraveja no descampado. no outro dia, eu estou na maior ressaca. acordo tarde, tou duro, vou almoçar no bandejão. tou lá comendo, de repente quem entra? o baixinho, com aquela cara de puto. senta sozinho em silêncio e

> come. tudo normal, eu como e ele come ali. eu emputeço, lembro do blake quando diz: "conduz teu carro e teu arado sobre a ossada dos mortos". durante muito tempo fomos todos enamorados dessa miserável impotência.[362]

Recheado de referências, diretas ou subentendidas, seja ao marginalismo literário de William Blake, na Inglaterra dos séculos XVIII e XIX, seja à literatura *beat* dos anos 1950 e 1960,[363] Durvalino confirma a fala de Geraldo Borges, segundo o qual sua atividade poética transcende o provincianismo teresinense. Os personagens narrados no texto, com grande probabilidade, são reais, bem como é real esse bar, que poderia ser o Gelatti, o Amarelinho[364] ou o Nós & Elis,[365] em Teresina; ou qualquer outro bar, de Recife, Salvador, São Paulo, Brasília ou Rio de Janeiro. Interessa mais ao historiador captar na narrativa ficcional aquilo que nela relaciona-se com o momento vivido pelo autor, uma vez que é possível perceber uma relação profundamente híbrida entre história e ficção, na qual "pode-se mostrar que as técnicas ou estratégias de que se valem na composição de seus discursos são substancialmente as mesmas".[366] A violência policial e as vivências juvenis, expressas nas gírias usadas entre uns e outros, no tom pejorativo com o qual se referiam à polícia (os "meganhas"), ou com o qual a polícia se referia a eles (os "putos"), são elementos que dão a ler o contexto histórico da Ditadura Civil-Militar vivenciada pelo autor, onde, apesar de ela expressar-se de forma efetiva no campo político-institucional, estava "entranhada de tal maneira nas pessoas que elas reproduzem com naturalidade a repressão em escala micro, questionando e procurando fazer cessar os modelos de subjetividade alternativas ao modelo padrão".[367]

Partindo da noção de que a *literatura menor* tem, em seu interior, uma forte carga de política, visto que se encontra emersa e compenetrada de sua função de enunciação coletiva,[368] é possível entrever que Durvalino pensou seus escritos como uma estratégia de subjetivação micropolítica do Piauí. O território é apenas um aporte para se pensar as múltiplas identidades locais numa perspectiva bem mais ampla. Com as mesmas práticas experimentais com as quais

---

[362] COUTO FILHO, Durvalino. Era um poço de intransigência. In: _____. *Os caçadores de prosódias.* Teresina: Projeto Petrônio Portella, 1994. p. 97-98.
[363] A literatura *beat* caracteriza-se por conjunto de escritos desenvolvidos por jovens escritores norte-americanos, como Jack Kerouac, Alan Ginsberg, William Burroughs, dentre outros, especialmente no final da década de 1950 e início dos anos 1960, manifestando tendências futuras da arte e cultura underground mundo afora.
[364] Bar teresinense, caracterizado por ser um espaço alternativo, frequentado, inclusive, por um público formado por homossexuais.
[365] Bar teresinense que existiu entre as décadas de 1980 e 1990, localizado na Zona Leste da cidade, próximo à Universidade Federal do Piauí, caracterizado pelo espaço de sociabilidade que representava para uma parcela da população local, pelas apresentações musicais, e por ter sido palco de alguns dos festivais de música ocorridos na cidade.
[366] WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso:* ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: EDUSP, 2001.
[367] CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria:* Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005. p. 94.
[368] DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka:* por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977. p. 27.

construiu leituras de poetas, e repensou seu tempo, Durvalino se propõe a lançar um manifesto, de cunho cultural e político, no qual pretende forjar uma nova leitura a respeito da própria noção do ser piauiense. Assim se predizia o *Pau Baçu*, um clamor que, no mesmo bojo em que denuncia o trabalho parasitário da imprensa piauiense e as perdas comerciais do Estado no campo da agroindústria, teimando em lutar pela retirada do Piauí de seu estado clássico de atraso, pretende lançar, como uma trombeta, um som alto e combativo no sentido de chamar para si as fundações-bases da cultura piauiense:

> ARTES EM GERAL:
> A GELÉIA PODE TREMER, MAS NÃO SE ENTREGA
>
> Pela valorização imediata do artista piauiense, enfim libertado dos inúteis Olimpus do saber e do rebolar das teses. Mais livre ainda do conservadorismo camuflado nas RAÍZES, que pinta para amaciar a audácia criadora.
> A vitória do homem contra o mito. Ninguém orienta o CARNAVAL do cordão de isolamento. Abaixo os falsos piauienses e os caboclos de salão.
> Pela estética do aqui e agora – A CRUZADA NACIONAL CONTRA A MORTE. A ação ordinária contra as artimanhas do Direito. A estética do AQUI E AGORA repercutindo também lá fora.
> Nossa raíz maior – Rede Globo – que tirou a vovó da cadeira preguiçosa. O meio frio com alta taxa de informação engolindo o crepitar das lamparinas. O original que desoriginalizou-se.
> Pela tomada do Theatro 4 de Setembro.
> Ação e trovoada. Chapada do Corisco. Manifesto PAU-BAÇU.
>
> HELIOTROPISMO POSITIVO –
> um grupo em busca da luz.
> Teresina, 1981.[369]

Partindo de matrizes que exalam tanto o Modernismo de Oswald de Andrade quanto o Tropicalismo, o *Manifesto Pau-Baçu* aparenta, ao mesmo tempo, ser uma retomada armorialista em prol da cultura piauiense. Entre tensões culturais e performances próximas, é possível perceber, nas propostas culturais de Durvalino Couto Filho, uma tendência de, simultaneamente, promover uma emergência do artista piauiense de raiz, evocando o cerne da *piauiensidade*,[370] e grandiosidade híbrida de se relacionar com o lado de fora: "a estética do AQUI E AGORA repercutindo também lá fora".

---

[369] COUTO FILHO, Durvalino. Manifesto Pau-Baçu. In: _____. *Os caçadores de prosódias*. Teresina: Projeto Petrônio Portella, 1994. p. 27.

[370] Para uma leitura maior a respeito dessa formatação conceitual, discutida no campo acadêmico, ver: SOUZA, Paulo Gutemberg de Carvalho. *História e identidade:* as narrativas da piauiensidade. Teresina: EDUFPI, 2010; COSTA FILHO, Alcebíades. *A gestão de Crispim:* um estudo sobre a constituição histórica da piauiensidade. 2010. 194 p. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense; RABELO, Elson de Assis. *A história entre tempos e contratempos:* Fontes Ibiapina e a obscura invenção do Piauí. 2008. 200 p. Dissertação (Mestrado em História e Espaços) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

As atitudes poéticas de mudar a linguagem, criando "metáforas bizarras" apresentam-se como *táticas*, artes do fraco,[371] usadas para, subvertendo a palavra poética, redirecionar os signos e suas formatações. Os experimentos literários de Durvalino Couto Filho aproximam-se da busca pelos significados errantes, empreendida por Torquato Neto, uma vez que intenta destruir, terroristicamente, as noções tradicionalmente concebidas. Esse processo destruidor-criador, aqui, apresenta-se como uma arma da *literatura menor*, uma vez que esta, desencadeando conteúdos aparentemente insólitos, instaura dentro de si um exercício de marginalidade.[372]

A obra de Durvalino, dessa forma, aparece, no contexto cultural do início dos anos 1990, como uma das ressonâncias de Torquato Neto nas letras e nas artes piauienses. Os textos presentes em *Os caçadores de prosódias*, lidos na tessitura de sua época, fazem inúmeras conexões com a vida e a obra do poeta d'*Os últimos dias de Paupéria*. Seja sob a forma de homenagem, seja sob a intenção de aproximar-se das suas próprias referências, em muitos textos, Torquato é enunciado e/ou intertextualizado. Uma de suas primeiras aparições no livro se dá no poema "Maktub", onde Durvalino faz um inventário sensível de sua curta existência:

> o poeta não tinha veia
> mas
> veio
>
> foi onde
> o
> atingiram
>
> seguraram o mito
> e serviram a obra
> num prato frio
>
> nessa hora
> nenhum
> dos passarinhos
> cantou
> do quintal para a janela
> ("a carne seca é servida")
>
> a cidade adormeceu
> dizendo:
> estava escrito[373]

---

[371] CERTEAU, Michel de. Fazer com: usos e táticas. In: _____. *A invenção do cotidiano:* 1. Artes de fazer. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 92.
[372] DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka:* por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977. p. 29.
[373] COUTO FILHO, Durvalino. Maktub. In: _____. *Os caçadores de prosódias.* Teresina: Projeto Petrônio Portella, 1994. p. 23.

Nas palavras acima, Durvalino evoca Torquato, ao relacionar sua vida, morte e obra, fazendo com que estes elementos compusessem um tripé na interpretação de suas atitudes. Aponta a transformação de Torquato em mito, o que se dá apenas após sua morte, denunciando que o entendimento de suas palavras não acontecera em vida. Tal qual o poema *Daqui pra lá, de lá pra cá*, onde Torquato narra a história do "cidadão sem documento", que "embarcou num disco e foi levado pra bem longe do asterisco em que vivemos",[374] lugar de onde não voltou porque não quis, "ficou por lá, já que por lá se é mais feliz", o poeta d'*Os caçadores de prosódias* aponta os desvios e as vendas cotidianas que, presentes numa sociedade que não aceitara Torquato, nem lhe dera a importância devida, levou-o à morte prematura. Da mesma forma, indica que a sua morte já estava enunciada em uma ampla produção escrita, na qual Torquato relacionou-se autofagicamente com a ideia de fim.

O movimento de inventar textos, em Durvalino, se aproxima do processo criativo, de montagem/bricolagem de Torquato Neto, inclusive nestes textos, em que ele próprio – Torquato – aparece como o personagem principal. Na grande maioria das referências, como em "Maktub", Torquato aparece como o "anjo louco" errante, de morte prematura e declarada. Em "Let's Poetry", a referência mais direta ao poeta, sua vida e sua obra, ele é imbricado em outros dois nomes da literatura contemporânea, que, tal qual ele, reinventaram a palavra escrita – Carlos Drummond de Andrade e Mário Faustino – um de longeva poesia, e o outro de passagem fulgaz pela vida:

LET'S POETRY

a Drummond, Torquato e Faustino
in memorian

também conheço um anjo
de rara envergadura
anjo também louco
anjo com sexo de anjo
arcanjo de asa dura

um ser de ouvido mouco
ao tanger real do meu banjo
e ao clamor sem fim do corpo

anjo cruel
que me avisa
com sua asa de ouropel

vai duda

[374] TORQUATO NETO.n Daqui pra lá, de lá pra cá. In: _____. *Torquatália:* obra reunida de Torquato Neto. v. I. Do lado de dentro. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 142-143.

não liga se a morte
é carrossel:
vai ser boeing na vida[375]

Se Drummond significara para Torquato uma das primeiras referências de sua produção escrita, um autor com quem se relacionara e intertextualizara, Mário Faustino dele se aproxima no sentido das vivências, guardando com o "anjo louco da Tropicália" uma profunda relação de similaridade. Tal qual Torquato, que viveu com intensidade seus 28 anos de vida, e que se aproximou do tema "morte" em grande parte de sua produção escrita, Faustino também despontara como "um poeta fascinado pelo amor e pela morte".[376] Em *O homem e sua hora*,[377] obra referência de sua produção escrita, o poeta relacionava-se subjetivamente com as angústias do cotidiano, da existência e da ética de seu tempo – e com a morte. Tal qual Torquato Neto, Mário Faustino apropriava-se das produções dos mestres da literatura de seu tempo – Ezra Pound, Hert Crone, dentre outros – para redimensionar o lugar da linguagem na vida e na obra do artista. Sua morte, predita em seus poemas, acontece, prematura como a de Torquato, em um boeing da Varig, a 27 de novembro de 1962, num percurso Rio-Los Angeles, que Durvalino Couto Filho textualiza ao dizer: "vai ser boeing na vida".

É necessário ao historiador ter em mente que "o retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas uma captura do presente", uma vez que "vinda não se sabe de onde, a lembrança não se permite ser deslocada; pelo contrário, obriga a uma perseguição, pois nunca está completa".[378] Tendo em mente tais posicionamentos, é possível perceber que Durvalino captura um Torquato Neto que habitava suas lembranças, envolto nas angústias de seus últimos dias. Nesse processo, enfoca o poeta que, no limiar da morte, sofre as agruras do cotidiano no hospital psiquiátrico, onde, mesmo tendo se internado por vontade própria, sofre com a atitude coercitiva e disciplinadora daqueles que lidam com a loucura como uma perturbação social a ser reordenada:[379]

> conheci um **poeta** que foi **ameaçado** com uma camisa-de-força caso se recusasse a seguir a medicação do hospital. e olha que ele foi para o hospício porque queria descansar. a **família** encaminhou tudo e deixou a entender que,

---

[375] COUTO FILHO, Durvalino. Let's Poetry. In: _____. *Os caçadores de prosódias.* Teresina: Projeto Petrônio Portella, 1994. p. 103.
[376] TAVARES, Zózimo. *Sociedade dos poetas trágicos:* vida e obra de 10 poetas piauienses que morreram jovens. Teresina: Gráfica do Povo, 2004. p. 57.
[377] FAUSTINO, Mário. *O homem e sua hora e outros poemas.* Pesquisa e organização: Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
[378] SARLO, Beatriz. *Tempo passado:* cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 09-10.
[379] Para uma leitura mais aprofundada a respeito, ver: FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica.* São Paulo: Perspectiva, 1978.

> sempre, toda e qualquer **medida** só seria **tomada** com o seu (dele) consentimento, ele disse para a médica no corredor
>
> - ME DEIXE EM **PAZ**, SUA **PORCA**.
>
> ela havia dito antes, em tom de
> gozação:
> - é assim que você quer ficar em paz?
>
> matando sua mãe aos poucos. quando é que você vai entender as coisas? você não acha que já fez demais nesse tempo que passou **fora**? por que você não resolve seus problemas de sexo com essas menininhas de subúrbio? olha, meu filho, você se engana se pensa que eu não conheço **marx**. seus parentes me falaram de seus problemas com **tóxico**. você não acha que pega mal ser um **maldito** amparado pela família?
> MORDAZ MORDAÇA SANGRIA.[380]

Neste trecho, Durvalino relembra um Torquato assolado pelo sentimento de prisão – um daqueles que mais o consumia e angustiava. A temporada do poeta no hospício, quer seja o do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, quer seja o Sanatório Meduna, em Teresina, era marcada por um conflito entre o desejo de descansar, afastar-se do mundo e dos vícios que, ele sabia, estavam-no matando, e a sensação indelével de estar preso, tolhido de suas vontades. Conforme já foi apontado neste trabalho, no capítulo anterior, na grande maioria das situações, Torquato Neto vagava pelos sentimentos de angústia, medo e morte, embora, vez por outra, ele apresentasse espasmos de otimismo. O certo é que a sensação de estar sendo coercitivamente disciplinado o deixava agitado, irrequieto e mais triste. Durvalino ressalta que o poeta foi para o hospício porque queria descansar, mas lá fora ameaçado por uma camisa de força. Foucault, em sua *História da loucura na Idade Clássica*, aponta que, sob uma perspectiva cientificista e determinista, à loucura e à demência, uma de suas consequências, são associadas diversas causas, como, inclusive, o formato do cérebro, que "quando não se tem uma forma *globosa* que permite uma reflexão eqüitativa dos espíritos animais, quando se produziu uma depressão ou uma saliência anormal, os espíritos são enviados em direções irregulares".[381]

A irregularidade não é permitida, em um mundo no qual se deve estar, constantemente, pelo lado de dentro da dobra.[382] Portanto, a Torquato Neto era imposta uma série de práticas e ações médicas que fugiam à sua vontade. A insatisfação do poeta diante das circunstâncias que ali vivia é apontada em seus diários, onde fala: "pela primeira vez estou sentido de fato o que pode ser uma prisão. aqui, as portas que dão para as duas únicas saídas existentes estão permanentemente trancadas – e há uma grade em cada uma delas, de onde se pode ver os

---

[380] COUTO FILHO, Durvalino. Torsula. In: _____. *Os caçadores de prosódias.* Teresina: Projeto Petrônio Portella, 1994. p. 94.
[381] FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica.* São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 280.
[382] DELEUZE, Gilles. *A dobra:* Leibniz e o barroco. São Paulo: Papirus, 2000.

corredores que dão para as outras galerias".[383] O descontentamento do poeta, perante uma sociedade que espera uma regeneração da parte do louco, se firma em sua ironia, quando fala dos companheiros de convívio naquele ambiente: "somos 36 homens, 36 malucos, 36 marginais – de qualquer maneira esperamos a 'cura' no sanatório como a sociedade espera que os bandidões das cadeias se 'regenerem' etc. etc. [...]". A dita sociedade espera a "cura" do louco, e sua reintegração aos padrões de normalidade usualmente concebidos, pretende contar com um "sujeito essencializado, dotado de uma identidade unitária, autônoma, privada, estável, de contornos fixos, ajuda-nos a perfilar formas de subjetividade múltiplas, heterogêneas, de confins fluidos".[384] Torquato, no entanto, via a si e aos seus companheiros de confinamento social como pessoas que recusavam as proposições tiranicamente impostas por uma formatação estática de *linguagem-discurso-significado*, ou seja, as maneiras como, usualmente, se pensava, agia e sentia na vida cotidiana. Observava a si e aos outros como sujeitos que se deslocavam das anatomias mentais imaginárias para um universo de fluxos ou linhas geradas nas novas relações entre o ser humano, seu corpo, o tempo e o espaço, constituindo seu *eu* de forma a não precisar recorrer a metateorias psicológicas ou linguísticas.[385]

Ressonando em tantas outras referências a Torquato, Durvalino Couto Filho se vê envolto nas suas armas estilísticas, que constituem mais uma dentre suas muitas guerrilhas semânticas: o texto, em geral com todas as palavras iniciadas com letra minúscula, a não linearidade narrativa, a tentativa de fuga da realidade imposta. Em outro poema, intitulado "Decálogo do maldito", Durvalino expõe dez versos, onde cada um remete a um poeta-referencial em sua produção. Torquato aparece em um deles, perceptível nas releituras que faz de trechos da sua obra poética-musical e vivenciada:

> [...]
> Driblar uma fera nada amável
> chamada Brasil. Fumar general.
> Voar no Concorde.
> Dar adeus na canção, num veleiro.
> E criar um país que morre junto
> (o ar é letal)
> com seus haustos de acossado,
> nos últimos dias.

[383] TORQUATO NETO. *Torquatália:* obra reunida de Torquato Neto. v. I. Do lado de dentro. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 323.
[384] 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. 121-122.
[385] Ibid., p. 123.

[...][386]

Nesse poema, ressalta o poeta perdido em suas subjetivações de Brasil,[387] onde trechos de suas canções aparecem transcritos ou referenciados, como *Ai de mim, Copacabana*, que aparece no trecho "voar no Concorde",[388] ou *Veleiro*, também citada. Em tentativas, por exemplo, de se aproximar da literatura concretista, mistura expressões de línguas diferentes, pratica uma atitude de *terrorismo linguístico*, transpondo formas da poesia tradicional. Realiza transfusões de termos, jogos de palavras, concebe uma poética que se quer impertinente, como um dos poemas-imagens da série "Distraduções":[389]

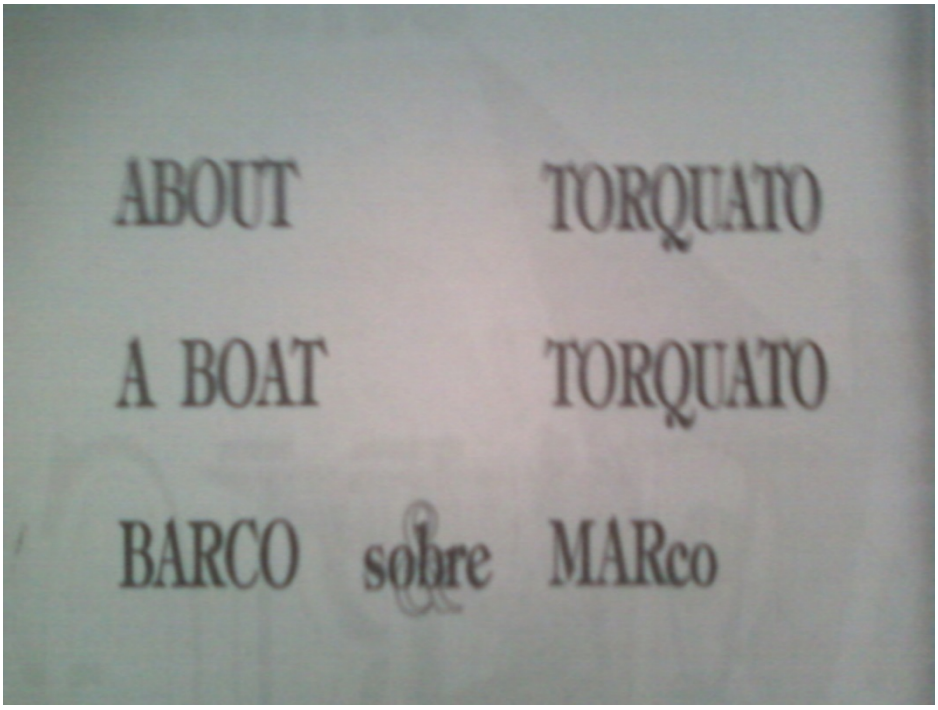

Imagem 11: Poema onde Durvalino Couto Filho, intertextualizando com Torquato Neto, brinca com as palavras e com as expressões idiomáticas.

[386] COUTO FILHO, Durvalino. Decálogo do maldito. In: _____. *Os caçadores de prosódias.* Teresina: Projeto Petrônio Portella, 1994. p. 42.

[387] Antes da defesa deste trabalho, fragmentos desta estiveram presentes em texto publicado por este autor, onde, em coautoria com Edwar de Alencar Castelo Branco, discute as subjetivações de Brasil de Torquato Neto e seus contemporâneos. Ver: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. Vivendo em Paupéria: o Brasil de Torquato Neto e seus contemporâneos. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; MONTEIRO, Jaislan Honório (Org.). *História, arte e invenção:* narrativas da história. Teresina: EDUFPI; São Paulo: Intermeios, 2012. p. 31-41.

[388] A canção Ai de mim, Copacabana é uma construção poética de Torquato Neto, gravada por Caetano Veloso, no compacto simples de 1967, e reeditada em 1985, no LP compilatório *Um poeta desfolha a bandeira e a manhã tropical se inicia*. Em 1999, é incluída no CD Single, comercializado exclusivamente no Japão. Atualmente, integra também a caixa *Todo Caetano*. O trecho citado no poema está presente na música em seu seguinte fragmento: "Um dia depois do outro / Ao teu lado ou sem ninguém / No mês que vem / Neste país que me engana / Ai de mim, Copacabana / Ai de mim: **quero / Voar no Concorde** / Tomar o vento de assalto / Numa viagem num salto [...]". Para mais informações. Ver: TORQUATO NETO. *Torquatália:* obra reunida de Torquato Neto. v. I. Do lado de dentro. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 92 [Grifo nosso].

[389] COUTO FILHO, Durvalino. Distraduções. In: _____. *Os caçadores de prosódias.* Teresina: Projeto Petrônio Portella, 1994. p. 126.

Tomando Torquato como este personagem, que sobrevoara o mundo e espalhara cerdas e estilhaços àqueles que as pudessem aparar com as mãos, é possível perceber que as pegadas deixadas por ele, em sua caminhada por Paupéria, foram seguidas por Durvalino. Dessa maneira, fica claro que esta se configura como a maior prescrição social de Torquato Neto: estar com ele é estar contra a Paupéria. Se palavras apontam para um grande conjunto de ciladas, e se Torquato Neto aponta para uma narrativa antilinear e esquizofrenicamente traçada, Durvalino Couto Filho se apropria de seus dizeres, fazendo da linguagem, mais uma vez, uma arma. Caçar prosódias, a atitude à qual Durvalino se propõe, é uma tentativa de subverter a linguagem afinada, bem comportada. Não se quer nela pingar corretamente todos os "is", ou acentuar, afinadamente, as palavras, denotando sua pronúncia. Uma vez que a linguagem, tal qual é pensada e esquematizada se transforma em alvo, caçar prosódias é propor novas pronúncias e novos significados.

Mesmo imbricados como sujeitos de um tempo semelhante, personagens que dão ritmo a uma história em espiral, "dilatando-se e encolhendo-se ao sabor das freqüências dos fatos inauguradores"[390], Torquato Neto e Durvalino Couto Filho apresentam diferenças em suas formas de pensar e praticar a linguagem. Se ao primeiro era cara a tentativa de "destruir a linguagem e explodir com ela", ao segundo fica a sensação de que, se não se pode destruí-la, é possível possuía-la, desarranjá-la e submetê-la a um devir menor. Juntos, os poetas das multilinguagens desconstroem fórmulas preditas de ver e sentir. Se pensar historicamente o modo de escrever e inscrever-se no mundo pauta-se no pressuposto de que "o nosso olhar, absorto nas promissoras imagens emitidas pelas tradições de pensamento, é constantemente educado para enxergar o objeto já constituído, perdendo de vista a história de sua constituição",[391] é possível perceber que eles remodelam os objetos que se tornam pautas usuais para o historiador: a palavra e suas variáveis temporais e espaciais. Durvalino parte de Torquato para pensar um tempo e um espaço múltiplos.

3.3. Na nave de novo: incursões musicais pós-torquateanas

Se no cinema e na literatura experimental, a passagem dos anos 1970 para os 1980, e destes para a década de 1990, trazem consigo uma série de ressignificações do próprio

[390] Ibid, p. 134.
[391] CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Desfamiliarizar o presente e solapar sua certeza: receitas de Michel Foucault para uma escrita subversiva da História. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; NASCIMENTO, Francisco Alcides do; PINHEIRO, Áurea Paz (Org.). *História:* cultura, sociedade, cidades. Recife: Bagaço, 2005. p. 26.

experimentalismo, o campo musical aponta para semelhante devir. Num sobrevoo amplo e rápido, é possível observar que a confecção de um *ser* da música piauiense se processava no bojo de tantas outras mudanças no campo cultural da cidade de Teresina, podendo nele ser destacado um programa de rádio, comandado por Ary Sherlock, bem como as incursões musicais de Lenna Rios, no início dos anos 1970. Como já foi visto nesta enunciação, em 1973, uma série de intenções se processam no sentido de produzir festivais de música popular em capital piauiense, algumas sem sucesso, outras bem sucedidas. A segunda metade dos anos 70, portanto, já vislumbra novos ares de uma cultura musical local: os festivais de música, que mobilizam uma parcela da juventude urbana, e apontam para novas maneiras de praticar os espaços e a cultura política, enfim se tornam realidade. Nesse sentido, Paulo Ricardo Muniz Silva aponta para um "sentir cultura" no Estado que pegava carona nas produções que vinham sendo realizadas, a nível nacional, desde os anos 1960:

> Acompanhando, mesmo que com grande tempo de diferença em relação aos grandes festivais das regiões Centro-Sul do Brasil que consagraram letras (*Arrastão*, *Disparada*, *A Banda*, *Alegria Alegria*), compositores e intérpretes (Elis Regina, Jair Rodrigues, Chico Buarque de Hollanda, Caetano Veloso), quanto movimentos ideológicos (Jovem Guarda, MPB, Tropicalismo), o Piauí entrará no clima dos festivais a partir de 1975 quando se dá a realização do I Festival de Música do bairro Parque Piauí (FESPAPI). Este festival organizado no bairro, por pessoas do bairro, para todo o Piauí teve vida média de 10 anos, onde em 1975 fora realizada sua primeira edição e por volta de 1984 ela se despede do cenário, uma vez que a essa altura o Diretório Central dos Estudantes da Universidade Federal do Piauí realizava em suas dependências o Festival de Música do Piauí (FEMPI).[392]

Já era perceptível, na Teresina desse período, sua abertura a novas incursões de arte sonora. A polifonia urbana, no entanto, não se mostrava apenas em práticas musicais, que iam da exaltação de uma música de raiz ao rock,[393] mas também em novos espaços de sociabilidade que, na transição dos anos 1980 aos anos 1990, tornam-se ambientes frequentados por artistas e amantes do som. Um desses espaços, o bar *Nós & Elis*, de propriedade de Elias Ximenes do Prado Júnior, e localizado nas proximidades da Universidade Federal do Piauí, configura-se como ponto de encontro de uma parcela da juventude local, abrangendo esta uma diversidade de fases etárias.

---

[392] SILVA, Paulo Ricardo Muniz. Entre arames e fuzis: a música de protesto piauiense (1975-1985). *Anais do VIII Encontro de História Oral do Nordeste:* Memórias, Saberes e Sociabilidades. Teresina: ABHO, 10 a 13 de maio de 2011. p. 07.

[393] Ver: MEDEIROS, Hermano Carvalho. "O A do canto e o Z da voz": música popular e cultura em Teresina nos anos 1980. Anais do VI Simpósio Nacional de História Cultural.

Entre memórias de saudade e relembranças díspares do vivido no ambiente, cabe colocar que foi o bar um espaço onde a liquidez do tempo se apresenta de maneira mais intensa – parcelas da população que praticaram, e continuavam praticando a cidade, através de artes e artimanhas juvenis, independentemente da idade que ora apresentavam, manifestavam seus prazeres e boemias no lugar. Dessa maneira, Durvalino Couto Filho ressalta ser ali um local os artistas mais famosos dividiam espaço com principiantes, que começavam ali a pedalar rumo a uma carreira profissional:

> O Nós e Elis era o bar das canjas. Nós íamos para lá e nos revezávamos a noite toda tocando, enquanto os freqüentadores se divertiam, conversavam, paqueravam, namoravam, casavam, separavam – muitos romances começaram e terminaram ali, enquanto embalávamos a noite com nossas canjas. Havia sempre o artista ou o grupo principal, previamente contratado com cachê no final da noite pago religiosamente. O resto era na canja mesmo e, em noites especiais, quando o Elias tinha um ataque de loucura e generosidade, ele mandava distribuir umas cervas extras ou uma garrafa de uísque – e nós vibrávamos e íamos ficando até altas horas, quando não até de manhã.
> O bar era numa esquina-beco tipo ferro de engomar. Apertadinho mas, no entanto, cabia todo mundo nos seus bancos compridos e desconfortáveis, com sua iluminação precária, seus banheiros apinhados de gente mijando, seus garçons sempre apressados.[394]

Outra lembrança que ajuda na composição do cenário e das peripécias que se passavam nesse espaço de saudade é a da cantora Patrícia Mellodi, que também fez do *Nós & Elis* sua primeira casa artística:

> Tive a oportunidade de cantar profissionalmente pela primeira vez ali, naquela esquina mágica. Eu era apenas uma menina de 16 anos, que mentia dizendo que tinha dezessete, pois achava que parecia mais madura.
> Lembro do dia em que saí com alguns amigos e fomos até lá tomar uma cerveja e ouvir boa música. (Nesse tempo menor podia beber e namorar pessoa maior de idade que não era crime!) Escolada e conhecida nos karaokês do Jockey fui convidada a dar uma canja. – *Vai Patrícia, vai lá!* Disse a mesa em coro. E eu fui. Um tanto tímida, me sentindo deslocada, pois meu mundo não era o artístico, era os das famílias "caretas" e tradicionais de Teresina freqüentadoras da Igreja de Fátima do Padre Tony. Mas aquele lugar era diferente do resto, transpirava um universo distante que eu mal podia imaginar que seria o meu pra sempre.[395]

Essas duas lembranças, que acionam na memória coletiva o bar *Nós & Elis*, compõem, junto com tantas outras recordações possíveis, um arcabouço de olhares sobre um momento

---

[394] COUTO FILHO, Durvalino. Nós e o "Nós e Elis". In: OEIRAS, Joca (Org.). *No Nós & Elis a gente era feliz – e sabia.* Teresina: Halley, 2009. p. 25.
[395] MELLODI, Patrícia. Mágico "Nós e Elis". In: OEIRAS, Joca (Org.). *No Nós & Elis a gente era feliz – e sabia.* Teresina: Halley, 2009. p. 71.

histórico de trânsito. Ambas – a memória individual, que remete às lembranças particulares, e a memória social, que compõe, junto com outras, um panorama múltiplo do que ocorreu[396] – integram aquilo que é possível chamar, em História, de *discurso saudosista*, presente em momentos cujas falas que emergem do passado se reportam a acontecimentos que marcaram, de maneira positiva, mágica, intensa, a vida dos personagens que recordam.[397] O trânsito histórico que aqui se coloca é a passagem da década de 1960, quando soam os primeiros acordes da Tropicália até os anos 1990, percurso através do qual se acontecimentalizam e naturalizam atitudes não necessariamente articuladas, ou quando certos agrupamentos ganham *status* igualmente naturalizados nas memórias construídas *a posteriori*. As lembranças acima narradas partem de dois personagens da cultura piauiense. O primeiro, com espaço já delineado nesta narrativa, desde as primeiras produções experimentais em Teresina até suas produções experimentais particulares, articuladas no campo literário. A segunda, uma cantora que, saindo do Piauí, ganha os palcos nacionais, mas que é a partir do seu lugar de origem, e das pessoas que, juntamente com ela, aventuraram-se no Sudeste do Brasil, passaram a reinventar uma geração que se quer nomear.

Para contar a história das ressonâncias torquateanas mais recentes, em Teresina, é necessário observar que, no final dos anos 1990, a comemoração dos 30 anos da Tropicália se apresentava como uma ebulição de memórias a respeito do "movimento". As publicações de obras revisionistas, como *Tropicália: a história de uma revolução musical*, de Carlos Calado, ou *Tropicalista luta lenta*, de Tom Zé, ou mesmo as *Noites tropicais*, de Nelson Motta, ajudam a compor um álbum de referências do momento vivido e/ou lembrados pelos autores. Se a primeira obra faz referência à Tropicália como um movimento que gira em torno de Caetano Veloso e Gilberto Gil, e que ainda aponta uma série de reverberações tropicalistas, como Carlinhos Brown, Chacrinha, Kleitor e Kledir, dentre outros;[398] as duas outras se tratavam de revisões de vivências, respectivamente, da parte de um tropicalista e de um produtor musical.[399] De longe, no entanto, foi a *Verdade tropical*,[400] de Caetano Veloso, a "revisão tropicalista" que maior repercussão ganhou. Porém, apesar de se propor uma versão "definitiva" a respeito de um movimento, e mesmo da confirmação de uma suposta "linha evolutiva" da música popular

---

[396] HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva.* São Paulo: Centauro, 2006. p. 73.
[397] ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. As sombras do tempo: a saudade como maneira de viver e pensar o tempo e a história. Disponível em: <http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/docentes/durval/artigos/segunda_remessa/sombras_do_temo.pdf> Acesso em: 24 fev. 2012.
[398] CALADO, Carlos. *Tropicália:* a história de uma revolução musical. São Paulo: Editora 34, 1997.
[399] ZÉ, Tom. *Tropicalista luta lenta.* São Paulo: Publifolha, 2003; MOTTA, Nelson. *Noites tropicais:* solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
[400] VELOSO, Caetano. *Verdade tropical.* São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

brasileira, a obra não é absolutamente original. Na verdade, apenas coaduna com o que a imprensa viria a reverberar a respeito do que aconteceu, trinta anos antes. A televisão, por exemplo, produziria, no final de 1997, o show *Tropicália*, no qual se propõe, justamente, a ser um reencontro dos antigos tropicalistas:

> O SOM Brasil encerra o ano de 97 com mais um show de qualidade no programa que será apresentado nesta Terça Nobre. Som Brasil Tropicália reúne grandes sucessos do tropicalismo cantados por cantores consagrados com Gil e Caetano e pela nova geração baiana, como Daniela Mercury, Carlinhos Brown, além de bandas que agitam a Bahia. O programa é uma edição do show que aconteceu em novembro no Metropolitan, Rio de Janeiro, e lotou as dependências da casa dos adolescentes e adultos, gente que, como diz Gal Costa, "ainda sente a influência do tropicalismo". [...] nas palavras de Caetano Veloso, o programa "é como uma grande festa de aniversário".[401]

Percebe-se, na notícia, a preocupação de figuras como Gal Costa e Caetano Veloso, de puxar para si – um grupo estrito – a feitura, as opiniões e concepções "verdadeiras" sobre um movimento do qual pretendem tornar-se donos e autores. No entanto, contribuindo para a manutenção de uma "memória tropicalista" centrada nas imagens do grupo-base (Bethânia, Caetano, Gal e Gil), essa não foi a única reportagem a respeito. Na mesma pegada, em janeiro de 1998, jornais noticiam que a Tropicália teria um bloco de Carnaval na Bahia,[402] e, em março do mesmo ano, é lançado o disco coletivo *Canções do Divino Mestre*, contando com vozes diversas, como as de Belchior e Cássia Eller, e sendo conceituado na imprensa como "pós-tropicalista".[403] Em ambos os casos, é perceptível o interesse em dizer a Tropicália, deixando clara a necessidade de inventá-la, ou melhor, de *reinventá-la*, criando bases nas quais ela estaria pautada, assegurando, dessa maneira, o lugar de destaque de um grupo de personagens que exigiam seu lugar de protagonismo no movimento.

Na esteira de uma Tropicália que ganhava, novamente, espaço na grande mídia, que se reinseria nas rodas de discussões televisivas, nas revistas e jornais de circulação nacional, mais um personagem seria revisitado na memória coletiva: Torquato Neto, ele mesmo, mais uma vez, aparecia, sendo retomado não apenas como um dos membros integrantes da Tropicália, mas como seu arauto. É essa perspectiva, adotada, principalmente, por jornais piauienses, que dão ao poeta o estatuto de "herói de uma geração",[404] o que, embora em muito divergisse de um desejo de apropriação do movimento por outros atores sociais, contribuía, em termos locais, para um processo de reafirmação identitária. Parte de uma visão ao estilo "também temos um

---

[401] SOM Brasil apresenta "Tropicália". *O Dia*, Teresina, p. 23, 19 dez. 1997.
[402] TROPICÁLIA terá bloco no Carnaval baiano. *O Dia*, Teresina, p. 21, 15 jan. 1998.
[403] UMA visão excêntrica do Tropicalismo. *O Dia*, Teresina, p. 18, 14 mar. 1998.
[404] MODESTO, Márcia. Torquato, herói de uma geração. *O Dia*, Teresina, p. 17, 10 nov. 1997.

tropicalista, e vamos evidenciá-lo de todas as formas". É na esteira de tais opiniões e perspectivas que, de maneira combativa, o jornalista Kenard Kruel se posiciona, em matéria da jornalista Ana Kelma Gallas:

> O JORNALISTA Kenard Kruel escreveu, nos últimos anos, vários artigos sobre o poeta na imprensa local e nacional. Um destes, requisitando a paternidade de Torquato na música "Soy Loco por Ti América" – o estudo "É Preciso Dizer a Verdade sobre Torquato Neto", publicado na grande imprensa –, suscitou um comentário irritado de Caetano Veloso, durante um show em Teresina. "Ele me chamou de canalha", lembra Kenard. Mas a autoria do poema "Soy Loco por Ti América", atribuída somente a Carlos Capinam e Caetano, é revelada pelo próprio Torquato numa entrevista ao jornalzinho A Coruja, publicado pela Faculdade de Filosofia do Piauí, através da professora Waldília Neiva e o poeta Marcos Igreja. "Tem canções que ainda hoje circulam com o nome de outras pessoas. São, na verdade, de Torquato. Diversas músicas onde você pode identificar estilo, palavras-chave", diz. O problema é que Torquato, em muitos casos, era o copidesque de parcerias entre vários letristas e músicos, esquecendo, afinal, de assinar o próprio nome. "Torquato era muito desligado. Muitas vezes, rabiscava poemas nos bares, trocava por pingas ou cigarros, com outros compositores boêmios", revela.
> Para o jornalista, foi Caetano e aqueles que integraram o movimento Tropicalista advindos da Bahia (a baianada), os principais responsáveis pelo suicídio do poeta em 72. "A cada dia eles estão sufocando seu nome, como fizeram à época", conta.[405]

A polêmica levantada por Kruel coaduna com a necessidade, premente nesse momento, de uma autoafirmação identitária, com a qual o Piauí se inseriria no bojo tropicalista, com um participante de peso. Dessa maneira, distinguir Torquato dos demais membros, especialmente do "grupo baiano", significaria atribuir a ele um local ainda inexplorado como figura atuante nas artes brasileiras. Esse "transe histórico" começaria a caracterizar uma releitura de Torquato que, diferente das anteriores, não mais teria seu centro em uma perspectiva não engajada do *mainstream* nacional – ou seja, apartada da grande mídia, dos veículos de comunicação de maior alcance, etc. Percebia-se ser esse o momento em que tal personagem, no bojo de todo um "entusiasmo tropical" que tomava conta do Brasil na segunda metade dos anos 1990, seria ressignificado e mitificado, de maneira a projetar-se em palcos maiores que a vida podia oferecer. notícia a publicação de um livro que revelaria textos inéditos do poeta (tratando-se, na verdade, da coletânea organizada por Paulo Roberto Pires),[406] ou a gravação por Luiz Melodia da canção *Começar pelo recomeço*, parceria inédita sua com Torquato,[407] outra ressonância importante – e polêmica – seria a apropriação de Torquato por mais uma diáspora de jovens teresinenses, que, assim como o grupo de Galvão, Edmar e outros, partiram para o

[405] GALLAS, Ana Kelma. Baianos teriam matado poeta, diz Kenard. *O Dia*, Teresina, p. 17, 10 nov. 1997.
[406] LIVRO revela inéditos do poeta Torquato Neto. *O Dia*, Teresina, p. 20, 05 nov. 1997.
[407] LUIZ Melodia grava Torquato. *O Dia*, Teresina, p. 20, 05 nov. 1997.

Rio de Janeiro em busca de novos ares e novas experiências artísticas. Tratava-se do grupo de jovens envolvido com música, do qual é possível citar, além de Patrícia Mellodi, que dera seus primeiros passos profissionais no *Nós & Elis*, figuras como Geraldo Brito, Carol Costa, Myriam Eduardo e Glauco Luz.

Ainda era 1997 quando esse grupo de jovens músicos piauienses passava a ganhar notoriedade na imprensa local. Recebidos com empolgação, seus primeiros acordes em terras cariocas ressonavam na "Tristeresina", de forma a causar uma escuta multiplicada por amplificadores sociais, ou, para melhor definir, formadores de opinião nas letras e nas artes da cidade. Dentre eles, destaca-se Ana Miranda, que, em edição referente ao período de maio a agosto de 1997, publica um texto apaixonado no periódico *Cadernos de Teresina*:

> A música piauiense disparou. Já podemos ouvi-la (e senti-la) nas rádios dessa cidade quentíssima com igual calor e um certo ar de quem chegou pra ficar. A nossa música pede passagem. Pelo jeito, vai longe. Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Paris. Alguém já disse (acho que foi o Cruz Neto) que a nossa música tem cara de música. Outro poeta diria: nossa música tem "certa" cara de música. A música é uma coisa muito curiosa: pode ter cara de enlatado, cara de tchan, cara de bumba-meu-boi e regionalismos tais. Esse tipo de música tem lá a sua importância, demarca as coisas, diz: eu represento isto e isto faz parte da nossa cultura, olhem para mim, mesmo que vocês não gostem, eu existo, vendo, etc e tal.
>
> A nossa música é mais do que isso. Ela tem uma cara mais abrangente. Ela diz: olhem para mim porque sou ótima, trago novidades, um pouco de ousadia, um toque especial, uma melodia mais elaborada, uma poesia mais de todo lugar... é uma música urbana, universal, mesmo quando é regional. É uma música mais encorpada, que não representa isso ou aquilo: representa tudo. Mais: nossa música tem uma anteninha virada para o mundo, quem sabe um dia vai parar em mares distantes, ou estourar como champagne no reveillon? Suas características introspectivas que eu chamo de "música de beira de rio" (e ninguém vá me copiar, não) passaram por uma espécie de transmutação nesses últimos anos. Nossa música começa a emergir. Parece até que nossos artistas acordaram de um sono profundo e decidiram zarpar na nave certeira. Geraldo Brito foi morar no Rio e suas músicas certamente chegarão aos ouvidos de quem precisa ouvi-las. Eu tentei isso quando morava lá, queria me lançar cantando o Gebê, mas ao ouvir as músicas do Geraldo as pessoas ficavam assustadas. Pareciam indagar: essa é a música que se faz no Piauí? Imaginem que naquela época Elba Ramalho estava no auge e toda cantora nordestina tinha que ser, no mínimo, uma mistura de Elba com Teresinha de Jesus. Eu e Geraldo éramos um tom destoando no cenário nordestino reinante. As coisas mudaram. Geraldo está no Rio, logo ali no tranqüilíssimo Bairro Peixoto, com sua mulher, Vera Leite, uma atriz fabulosa. Por ironia, esse endereço é pertíssimo do meu, quando morava na cidade maravilhosa. Carol, Myrian Eduardo e Patrícia Melo também estão por lá, decolando seus CDs. Garibaldi Ramos aguarda a chegada do dele na fábrica, após a gravação em Paris. Enes Gomes, Edvaldo Nascimento, Zé Marques, Cruz Neto, Laurenice, Magno Aurélio, Erisvaldo Borges, Maristela Grüber, Gabi, Rosinha Amorim, Rubeni Miranda, Rubens e Fátima Lima e mais uma centena de artistas que estão no páreo, aquecendo as turbinas. Uno-me a eles para gravar meu CD no Rio, com outro guerreiro, Luizão Paiva. E lá também o Renato "Melodia"

> Piau, o Galvão, o Reginaldo Menezes... Lena Rios também não vai perder essa: grava ainda este ano em Fortaleza.
> Para todos os efeitos e sem ironia, o nosso negócio é mesmo "United States of Piauí". Viu, Geraldo Brito? Naquele tempo do cabelo balula a gente vislumbrava algo novo no ar, que iria aterrisar (hein, Torquato?) no dia certo e preciso. Carla Ramos, com seu sorriso escancarado, diria: estamos arrasando mesmo! Em Brasília, Paulo José Cunha sorri, maroto. "Rua dos Portos Dourados" pode ser ouvida e saboreada na Rádio Cultura. E Ramsés Ramos? Ah! Esse já sabe que o nosso tempo de espera acabou.[408]

Com a música piauiense apontada no sentido não do regionalismo, mas da nacionalização (ou, quiçá, internacionalização), chamar a atenção para seu conteúdo ao mesmo tempo fascinante e transgressor era um caminho buscado por piauienses que, entusiasmados com o vinha sendo produzido pelos filhos da terra, buscam fazer com que explodam em repercussões. Seria uma música parte dos "United States of Piauí", mas, ao mesmo tempo, "urbana, universal, mesmo quando é regional". Acordando "de um sono profundo", os diaspóricos artistas piauienses causavam fricções no interior de um meio que, aparentemente, taxava os músicos nordestinos em estilos fechados. Era uma música "com uma anteninha virada para o mundo", cujos artistas decidiram "zarpar na nave certeira". É nessa perspectiva, em que os personagens acima citados aparecem, que teremos a narrativa de Glauco Luz como o condutor de uma história.

Nascido em Recife, filho de pai piauiense e mãe pernambucana, Glauco Cavalcanti de Araújo Luz veio morar em Teresina com cinco anos de idade. Passando a infância e a adolescência entre Teresina e Recife, desde cedo, demonstrou interesse por música e poesia, despertando gosto por artistas como Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Aldir Blanc, Vinícius de Morais, Humberto Teixeira, Cacaso, Paulo Leminski, dentre outros. Dentre muitos percursos e manobras, nas quais se inserem vivências e relações afetivas, desenvolve aspirações como músico, segundo ele, como uma influência por seu gosto por poesia. "A música passou a me interessar a partir do momento em que eu a vi como um grande veículo da poesia contemporânea", diz. Na mesma toada, descobre a obra – poética e musical – de Torquato Neto, a partir do encontro com *Geléia geral*, a canção, que considera "o primeiro e verdadeiro 'manifesto' da Tropicália".[409]

Um breve sobrevoo sobre fragmentos biográficos de Glauco é necessário quando se coloca o desejo de pensar sobre um retorno que este e seus amigos fariam às memórias de Torquato Neto, e suas expressões no campo musical. Eram momentos do fim dos anos 1990,

---

[408] MIRANDA, Ana. Aquecendo as turbinas. *Cadernos de Teresina*, ano X, n. 26, maio/ago 1997, p. 79-80.
[409] LUZ, Glauco Cavalcanti Araújo. Entrevista concedida a Fábio Leonardo Castelo Branco Brito e Paulo Ricardo Muniz Silva. Teresina, 03 jul. 2012.

onde, à esteira de uma Tropicália que se buscava relembrar, e de um Piauí que tentava trazer à tona as lembranças do poeta d'*Os últimas dias de Paupéria*, percebia-se também uma reinvenção do próprio ser, com a chegada dos dias finais do segundo milênio depois de Cristo. Percebia-se a tentativa de experimentar coisas novas, na perspectiva de entrar, no século XXI e no novo milênio, com marcas renovadas, seguindo novas engrenagens do velho ciclo. É nesse momento que, diaspóricos, a então Patrícia Mello (que assumiria Mellodi como nome artístico), bem como os também cantores e/ou músicos Geraldo Brito, Carol Costa e Myriam Eduardo, tentavam a sorte na capital carioca. Tal qual ocorria com os já amigos Carlos Galvão, Edmar Oliveira, Xico Pereira e outros, que, na década de 1970, fizeram o mesmo percurso, o fato de serem piauienses causava uma aproximação identitária e afetiva. Encontros, regados a lembranças de saudade e desejos acerca do futuro eram frequentes, e, de muitos deles, participava Glauco, que já havia morado no Rio. Sobre essas experiências, Glauco narra:

> Nessa época eu (que havia morado lá até o início daquela década) ia muito ao Rio e sempre encontrava aqueles amigos, em festas, noitadas, e encontros para compor. Foi então que, numa dessas reuniões, estando presentes eu, Patrícia, Geraldo, Carol, Myriam e também o Fábio Rocha, um cantor carioca amigo de todos, lancei a ideia de que todos trabalhassem em conjunto, dividindo shows e permeando o espetáculo com algumas músicas que comporíamos para tal fim. Acreditava que, assim, haveria maior chance de repercussão na mídia local e que a soma dos trabalhos de cada um iria resultar em um trabalho maior que o de todos, separadamente.[410]

Tais sociabilidades levariam amigos a tornarem-se um grupo, com ares de movimento cultural. Despertava, aí, o interesse de que o trabalho fosse, ao mesmo tempo, algo novo, mas com marcas que flertasse com uma *piauiensidade* que todos buscavam exaltar, estando fora de sua terra natal. Uma vez sendo necessário dar nomes às coisas, atribuir-se-ia ao grupo o nome *Navinova*, fazendo alusão à *Navilouca*, manifestação de arte experimental, que explodiria em 1972, e da qual participaram artistas como Torquato Neto, Décio Pignatari, Wally Salomão, Haroldo de Campos, Hélio Oicicica, dentre outros. Buscando justificar a escolha do nome ao grupo, Glauco Luz afirma ser a *Navinova* "tal qual a NAVILOUCA torquateana, 'underground', tropicalista, marginal, nanica, não alinhada, e [...] usar uma linguagem musical e poética que se pretendia antenada com o novo".[411]

Se estabelecia-se como objetivo primeiro do grupo uma união que visava maior visibilidade de parte da imprensa local e nacional, a *Navinova* iniciava suas peripécias com o pé direito. Noticiada na mídia de grande alcance, seus membros tinham, também, vistas de uma

[410] Ibid.
[411] Ibid.

forma mais ampla suas obras e iniciativas artísticas particulares, como é possível perceber no lançamento do CD *Dízimas*, de Patrícia Mello, que teria o movimento como âncora temática, movimento esse que já ganhava lugar de destaque em matéria da revista *Cláudia*, da Editora Abril, em edição de dezembro de 1997.[412] Uma nave nova, louca, mas ao mesmo tempo engajada no *establieshment* nacional. Uma nave experimental, mas, na mesma medida, desejosa de integrar-se ao sucesso dos grandes palcos e grandes públicos. Em *Navinova*, canção manifesto, composta por Geraldo Brito, Patrícia Mellodi e Glauco Luz, tais intenções do grupo-base da "nova nave" ficam claras:

> estamos chegando
> a nossa banda é um bando
> provindo da banda pobre
> provando da banda podre
> passando por toda prova
> incólume
> estamos chegando
> aqui é onde hoje é quando
> é quando o brilho é o corte
> é quando o azar e a sorte
> resolvem de vez a própria
> incógnita
> *a bordo da navinova*
> *sobrevoando o pedaço*
> *viemos pra conquistar*
> *nosso espaço*
> estamos chegando
> viemos todos amando
> a mando do que nos move
> a mando de quem nos ouve
> a bordo dessa *discovery*
> insólita[413]

Há na canção fortes indícios da intencionalidade aqui já colocada. Se era a *Navilouca* uma remetência à *Stutisfera Navis*, que carregava os loucos na Idade Média, a *Navinova* significaria uma releitura de um movimento contracultural. Uma "contracultura" que se pretende mais ampla, mais midiatizada. A canção se caracteriza por uma entrada nos circuitos em que o grupo pretendia ser conhecido ("estamos chegando/a nossa banda é um bando"), sobrevoando, com sua nave metafórica, espaços que pretendia transformar. Em termos estilísticos, o grupo buscava uma aproximação com a obra de Torquato, que se manifestava como referência central de algumas de suas canções. Aparecendo como personagem alvo de

[412] GALLAS, Ana Kelma. Patrícia Mello assume insight pop. *O Dia*, Teresina, p. 17, 07 jan. 1998.
[413] LUZ, Glauco Cavalcanti Araújo. Entrevista concedida a Fábio Leonardo Castelo Branco Brito e Paulo Ricardo Muniz Silva. Teresina, 03 jul. 2012.

homenagem, Torquato Neto se transforma em figura central de uma reconstrução identitária da geração, que, atravessando, de maneira espiral, as constituições temporais mais rígidas, sendo, dessa maneira, reinventada. Aparecerá, em letras de canções, compostas pelos membros do movimento, como figura novamente moldada pela "memória de uma geração seguinte àquela que sofreu ou protagonizou os acontecimentos".[414] É possível perceber essa perspectiva na letra da canção *Anjo torto*, de Geraldo Brito e Glauco Luz:

> por que choras anjo decaído
> tens ainda um par de asas
> uma auréola e uma harpa
> além da ilusão do mundo
> por que choras, pobre anjo
> se estás aqui de passagem
> e não temes a doença
> a fome, a guerra, a vileza
> não te aflijas, anjo torto
> se não te assombra a miséria
> se pra ti não há desgraça
> nem dor física, nem medo
> se não te dói ser pequeno
> e nada poder contra o tempo
> se não te ocupas da morte
> do desejo ou do pecado
> por que choras, pobre anjo
> nesse amor crucificado[415]

No entanto, as similitudes que se buscam efetuar entre as "naves" de ontem e de hoje corriam riscos. Se "todo jogo de semelhança se arriscaria a escapar de si mesmo ou a permanecer na noite, se uma nova figura de similitude não viesse completar o círculo – torná-lo ao mesmo tempo perfeito e manifesto",[416] não demoraria para que as relações de metáfora fossem colocadas em xeque, engendrando-se em guerras de memória. Não obstante, tal processo se daria quando a *Navinova* aportasse na terra natal de seus passageiros, chegando e começando a se manifestar com mais força no Piauí. A 27 de agosto de 1998, matéria de Donardo Borges no jornal *O Dia* noticia a chegada dos membros do grupo musical em Teresina, que se apresentariam, naquele dia, no Simples Bar, e nos três dias seguintes nas praças dos conjuntos Itararé, Parque Alvorada e Parque Piauí.[417] Nesse último bairro teresinense, a chegada do grupo seria noticiada com o peso de grandes bandas nacionais:

---

[414] SARLO, Beatriz. *Tempo passado:* cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 91.
[415] LUZ, Glauco Cavalcanti Araújo. Entrevista concedida a Fábio Leonardo Castelo Branco Brito e Paulo Ricardo Muniz Silva. Teresina, 03 jul. 2012.
[416] FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas:* uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 35.
[417] BORGES, Donardo. "Navinova" aterrissa no Piauí. *O Dia*, Teresina, p. 17, 27 ago. 1998.

> Uma nave de aparência bastante nova baixou na noite do último domingo no conjunto Parque Piauí, zona sul da cidade. Dela desceram Patrícia Melo, Carol Costa, Miriam Eduardo e Geraldo Brito, acompanhados de Garibaldi Ramos, Júlio Medeiros, Bebeto, Tchesco e Adelson Viana, todos eles "seres" diferentes, donos de um poder denominado de talento.
> Alguns traziam à mão instrumentos, leves e pesados. Outros tinham como diferencial a própria voz. Sendo essas as armas que usaram para contagiar os habitantes desse mundo.
> Mas, infelizmente, a missão desses "seres" ainda não foi completada, porque poucas pessoas foram recepcionar a chegada da nave. Talvez por desconhecimento da verdade. Mal sabem eles que a nave nova e seus tripulantes retornavam de uma viagem trazendo na bagagem sons que agradam aos ouvidos mais sensíveis e que ganharam um refinamento ao longo do tempo.
> Dentre os que foram conferir de perto a beleza da nave, estavam outros "seres" com conhecimento na área. São eles: Fátima Lima, Glauco Luz, Zé Rodrigues e outros.
> Sob a produção de Vanessa Leite, os tripulantes da nave nova se apresentavam intercaladamente. Eram três timbres femininos suaves em consonância com a leveza dos acordes da guitarra eletro-acústica de Geraldo Brito, e um masculino com a mesma força da bateria de Bebeto, e a percussão de Tchesco, Júlio Medeiros, Garibaldi Ramos e Adelson Viana faziam o papel de arte-finalistas, aperfeiçoando o espetáculo.
> Verdadeiramente a nave brilhou e agradou a quem estava presente em sua aterrissagem.[418]

Percebe-se no texto o grande entusiasmo com os piauienses diaspóricos que retornavam. As primeiras apresentações que faziam, de volta ao Estado natal, demarcava um ponto de corte na música local, uma vez que os integrantes da *Navinova* representavam, perante a imprensa atuante em Teresina, a nacionalização do Piauí. Não é difícil perceber, nesse discurso, referências à dificuldade de um artista piauiense em se firmar no mercado nacional – advindo daí, provavelmente, o encantamento de muitos com a "nave" e sua proposta musical. Nesse sentido, a *Navinova*, aparecendo como uma metáfora de um Piauí transmidiático, que extrapola as barreiras de uma música nordestina, aquela que fala apenas de coisas do Nordeste. O grupo não faz uma "música matuta", acanhada, local, que se quer regionalista. Foge de uma representação sonora do lugar "visto [...] como um espaço a ser salvo de seu problema natural",[419] representando, na verdade, um Nordeste capitalista, pós-moderno, liquidamente observado, urbano.

No entanto, se foi a nova maneira de enxergar as referências de Torquato Neto, reinventando seu sentido, um dos elementos que demarcariam a repercussão local do *Navinova*, seriam esses elementos, também, as possíveis causas tomadas para uma polêmica cultural que

[418] COSTA, Marcelo. Integrantes do Navinova baixam no Parque Piauí. *O Dia*, Teresina, p. 17, 01 set. 1998.
[419] ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes.* São Paulo: Cortez, 2011. p. 185.

se criaria em seu entorno. É necessário, nesse momento, observar que, no tempo espiralizado que demarcaria uma geração nascente em Teresina, surgiria com ela uma série de memórias constituídas a respeito do que se havia feito na cidade durante os primeiros anos da década de 1970 – anos em que Torquato por aqui havia passado, e onde aqui deixara seus estilhaços. Tomando novamente os filmes em super-8 produzidos no Rio de Janeiro, entre 1973 e 1974, ou mesmo as incursões literárias, seja do grupo conceptualizado como "geração mimeógrafo", seja nos escritos de Durvalino Couto Filho nos anos 1980 e 1990, permaneciam, na maioria das vezes, leituras de Torquato que partiam de um núcleo-base, do qual são citáveis os nomes de Paulo José Cunha, Edmar Oliveira, Claudete Dias e o próprio Durvalino.[420] De forma análoga à que se deu com a Tropicália, nos anos 1960 e 1970, criar-se-ia uma memória cristalizada a respeito das vivências juvenis e dos experimentos artísticos produzidos em Teresina. Torquato Neto vinha, ao longo desse tempo, sendo reinterpretado por um grupo que, por motivo de com ele ter convivido, apropriava-se de um olhar particular a seu respeito, o que ganharia, a partir de então, forte regime de verdade.

Parte das manifestações desse regime de verdade, como uma postura de combate frente à reinvenção de Torquato Neto, aparece em um artigo publicado por Durvalino no jornal *Meio Norte*, de circulação regional no Piauí, em 14 de julho de 1998. O título do texto – "Nave nova uma ova" –, de já, dá a ler as intenções de seu autor ao escrevê-lo. Seu início dá o tom do principal incômodo de Durvalino frente ao movimento – sua nomeação, e a carga simbólica que esta carregava:

> Em animada conversa com o médico sanitarista e produtor cultural, Viriato Campelo, constatamos três características fundamentais dos movimentos de cultura que eclodiram na Brasil neste século.
> Primeiro: poucos foram os que se autoproclamaram, ou seja, deram nomes a si mesmos. Em geral, seus nomes vieram até de termos pejorativos que a imprensa lhes impingiu (como é o caso dos "tropicalistas", assim chamados inicialmente pela imprensa, devido ao espalhafato de suas roupas e visual. Com a Bossa Nova foi o mesmo.)
> Ou seja, pouco importa para os grandes artistas brasileiros uma rotulação pré-concebida para o seu impulso criador, o ato misterioso de extrair de si, dos companheiros e de sua época os grandes artefatos artísticos que terminam por consagrá-los. Lembro-me que Torquato Neto nos dizia que preferia chamar "Tropicália", em vez que "Tropicalismo", cujo "ismo" deixava muito a desejar, parecia uma coisa estabelecida, batizada, datada, que os tropicalistas de primeira hora detestavam.
> [...]

[420] É possível encontrar um forte conjunto de escritos e depoimentos a respeito de Torquato Neto – dentre os quais muitas das referências aqui citadas – na obra de Kenard Kruel. Ver: KRUEL, Kenard. *Torquato Neto ou A Carne Seca é Servida.* Teresina: Zodíaco, 2008.

> O que escrevi até aqui, neste artigo, pode parecer digressões. E já que o espaço de um jornal diário é curto, vou direto ao assunto, embora me aborreça: tenho minhas dúvidas sobre as propostas estéticas de um movimento musical que se autoproclamou "Navinova", composto por músicos do Piauí fixados no Rio e liderado pelo violonista Geraldo Brito e o advogado e jornalista Glauco Luz.[421]

"Companheiro de Torquato Neto em suas últimas experiências",[422] Durvalino apreende as manifestações do Navinova a partir de uma nomeação que, a seu ver, padecia dos mesmos defeitos da nominativa atribuída *a posteriori* à Tropicália: era "estabelecida, batida, datada". Aos olhos do publicitário teresinense, mais do que pretensiosa por se estabelecer enquanto um movimento nomeado com o objetivo claro de tomar a obra de Torquato como referência, a Navinova pecava, também, em equívocos no uso de suas escolhas estéticas. Mas em que se baseariam, afinal, as críticas de Durvalino? Tais motivos ficam claro ao longo do texto, que assume uma postura cuja combatividade segue em uma crescente:

> O nome "Navinova", certamente, é uma variação de "Navilouca", revista idealizada por Torquato Neto e Wally Saylomoon ainda nos idos de 70, que reunia poetas de peso da época. Vivíamos a era do desbunde, em pleno tacão da ditadura militar. Pois eis que surge hoje um grupo de artistas piauienses que se apropria e parodia o nome, para se autobatizar como condutores de alguma novidade, um veículo novo.
> O grupo é basicamente composto pelos dois cúmplices de que já falei e mais as cantoras Myriam Eduardo, Carol Costa e Patrícia Melo. Além de autoungir-se, o que não considero saudável, o grupo é muito pequeno, e destes somente Myriam Eduardo e Carol Costa têm Cds gravados. Geraldo Brito já é um coroa, mas não se manca — até hoje não lançou um trabalho pessoal; e o esperado disco de Patrícia Melo estacionou na gaveta de Michael Sullivan, conhecido produtor carioca, e nunca veio à tona.[423]

A tomada nominativa de uma das vanguardas poéticas dos anos 1970 parece ser um dos principais pontos da crítica. Se a Navilouca consistia em uma iniciativa contracultural condizente com as vivências de uma "era do desbunde", sua retomada conceitual em um movimento dos anos 1990, aparentemente, apontaria para uma contradição. Nessa perspectiva, o poeta e publicitário acusa os integrantes da nova nave de apropriar-se de um devir experimental, propondo um produto cultural "novo", quando, na verdade, poucos de seus membros teriam produtos já divulgados no meio fonográfico.

O que se observa, na polêmica em que se envolveram Durvalino Couto Filho e os integrantes da Navinova, é um *conflito de memórias*. Nesse sentido, a fala de Durvalino se

---

[421] FILHO, Durvalino. Nave nova uma nova. *Meio Norte*, Teresina, p. 05, 14 jul. 1997.
[422] CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria:* Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005.
[423] FILHO, Durvalino. Nave nova uma nova. *Meio Norte*, Teresina, p. 05, 14 jul. 1997.

posiciona como doadora de voz a uma lembrança que foi efetivamente vivenciada – partindo de um lugar de autoridade, do qual emanaria uma verdade que, via de regra, convencionou-se ter. Glauco e os demais membros do grupo, por sua vez, são portadores de uma lembrança deslocada do vivido, ou seja, de uma *pós-memória*, resultante, em grande parte, dos discursos de terceiros, desvinculada de uma escuta direta da história contada "ao vivo". No entanto, é possível afirmar que o estatuto de verdade trazido pela pós-memória não é menor ou menos verdadeiro do que aquele empreendido pela lembrança do vivido. Dessa maneira, cabe ressaltar que "o aspecto fragmentário do discurso de memória, mais que uma qualidade a se afirmar como destino de toda obra de rememoração, é um reconhecimento exato de que a rememoração opera sobre algo que não está presente, para produzi-lo como presença discursiva".[424] Não se deve tirar da memória construída de uma "Geração Torquato Neto", forjada nos anos 1970, e da qual Durvalino é um dos principais arautos, sua potência discursiva, tampouco seu estatuto de verdade. Da mesma forma, não se deve coibir o desejo de reinventar a própria memória, ou reconstruir significantes a respeito de um personagem ou fato, tal qual se percebe no Navinova, em seu empreendimento artístico. Em eixos semelhantes aos que se processaram na virada dos anos 1960 aos 1970, em que as disputas culturais no seio das artes brasileiras ora uniram, ora opuseram marginais, cinemanovistas, tropicalistas, emepebistas e outros agrupamentos artísticos, aqui também se processa um antagonismo artístico que possibilita um repensar da própria arte, bem como dos lugares de poder por ela proporcionados, tal qual coloca Frederico Coelho:

> É na estruturação de antagonismos e disputas como essas que podemos perceber a formação de novas propostas e realizações artísticas e culturais de indivíduos e coletividades. São os *conflitos integradores*, cujos participantes visavam a questionar o poder em espaços demarcados na sociedade. [...]
> Assim, ao falar sobre *disputas de poder* no âmbito da produção cultural desse período, estou buscando entender as formas sob as quais o poder se manifesta e como seus agentes podem condenar ou consagrar pares e obras. As formas como ocorreram devem ser buscadas em modelos analíticos que não limitem a ideia de poder (e dos embates que engendram) em uma categoria estática. Há como pensar os agudos conflitos desse campo cultural como algo constitutivo da sua própria dinâmica a partir de uma lógica relacional, na qual aqueles que são considerados "consagrados" e os que se dizem "marginais" fazem parte de uma mesma *luta de representações*, fundamental para a ordenação desse campo de produção e de consumo cultural.[425]

---

[424] SARLO, Beatriz. *Tempo passado:* cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 99.
[425] COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado:* cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 203.

Uma luta de representações que envolve tão grande gama de personagens, girando em torno de uma figura em comum, contribui para pensar que, da década de 1970 até o final dos anos 1990, uma série de transfigurações, não só no sentidos estético e comportamental, mas também nos usos e práticas da própria cultura vinham se processando em Teresina. Outros fatores viriam a tomar as memórias de Torquato Neto e recolocá-las no foco dos debates culturais da atualidade, seja sua citação nas canções do disco *Tropicália Lixo Lógico*,[426] revisionismo tropicalista proposto por Tom Zé, seja na publicação dos inéditos do poeta, *Juvenílias* e *O fato e a coisa*,[427] em novembro de 2012. Tomar, por exemplo, o texto *Prata lindástica facada*, de Paulo José Cunha, publicado no segundo volume do jornal *Gramma*, remete ao desejo de que muitos pretendem pegar o barco e sair desafinando do coro dos contentes.[428] O que antes parecia marginal, desviado, fora de foco, agora era tomado como parte de um desejo de apropriação, de pertença. Estaria uma geração inventada sendo, enfim, vítima de sua própria invenção?

[426] ZÉ, Tom. *Tropicália Lixo Lógico.* Independente/Natural Musical, p2012. 1 CD.
[427] Tratam-se de duas coletâneas, organizadas sob a direção de George Mendes, de textos inéditos de Torquato Neto. *Juvenílias* reúne poemas que emergem da sensibilidade adolescente de Torquato Neto, especialmente dos tempos em que viveu em Salvador (BA) para cursar o colegial. *O Fato e a Coisa* trata-se da única obra efetivamente organizada por Torquato, que não haveria de publicá-la em vida. Ver: TORQUATO NETO. *Juvenílias.* Organização: George Mendes, Durvalino Filho, Dina Falcão Costa, Thiago E. Teresina: UPJ, 2012; TORQUATO NETO. *O fato e a coisa.* Organização: George Mendes, Durvalino Filho, Dina Falcão Costa, Thiago E. Teresina: UPJ, 2012.
[428] A expressão de Torquato Neto é retomada por Paulo José Cunha no referido texto. Ver: CUNHA, Paulo José. Prata lindástica facada. *Gramma*, Teresina, p. 18-19, [s. d.].

PRA MIM CHEGA – A geração e os devires do existir

É chegado o momento crítico de botar um ponto final nisso. Ponto final com cara de ponto contínuo, de abertura para o porvir em um futuro breve. Muitas são as indagações, incertezas e momentos de tensão que atravessam o fazer de uma pesquisa acadêmica. Uma delas, sem dúvida, é o desejo de inovar, transgredir, na mesma medida em que se pretende conceber algo consistente, que marque o leitor e o leve a reflexões pertinentes sobre a temática proposta. Como pesquisador, mesmo temeroso com o que viria pela frente, me vi imbuído do dever de enunciar elementos significativos a respeito de um grupo de personagens forjados na urdidura do tempo, narrar seus espaços e problematizar tanto suas produções quanto aquilo que sobre ela se foi escrito/dito.

Ao dizer "pra mim chega", pretendo, basicamente, intertextualizar com Torquato Neto, no último texto que escreveu em vida,[429] onde ele tentou explicar sua morte inexplicável àqueles que o encontraram inerte, asfixiado. Não desejo afirmar que esgoto aqui as possibilidades de leitura de quaisquer temas que, a partir da proposta central, vieram a ser discutidos. Este trabalho, em seu curso, acabou por se transformar em um levantador de questionamentos que se formataram, a partir de desejos e identificações, e também da necessidade encontrada de repensar algumas dentre as muitas possibilidades de ver as mudanças ocorridas na Teresina. Não é um tratado que pretende forjar noções, fazer afirmações, ou sequer lançar teorias. Entendo não ser essa a prática necessária ao historiador em um momento em que a História é vista como um campo do conhecimento permeado pelo debate intenso entre linhas divergentes de investigação. Com outros objetivos, preferi localizar uma série de sujeitos e vivências, construídas em torno da figura central de Torquato Neto, e, a partir deles, traçar uma narrativa que priorizasse o *momento poético* inscrito na prática do historiador,[430] observando a cidade como um lugar onde conviviam pudores e desbundes, o provincianismo aliado à modernização urbana, as possibilidades subjetivas trazidas por essa modernização, e que culminaram na emergência de condições de existir da pós-modernidade piauiense nos anos 1970. Depois disso,

[429] O bilhete-despedida de Torquato Neto era simples, direto e tinha um teor semelhante ao de seus outros textos – a narrativa caótica, a superposição de ideias e significados: "FICO. Não consigo acompanhar a marcha do progresso de minha mulher ou sou uma grande múmia que só pensa em múmias mesmo vivas e lindas feito a minha mulher na sua louca disparada para o progresso. Tenho saudade como os cariocas do tempo em que eu me sentia e achava que era um guia de cegos. Depois começaram a ver e enquanto me contorcia de dores o cacho de bananas caía. De modo q FICO sossegado por aqui mesmo enquanto dure. Ana é uma SANTA de véu e grinalda com um palhaço empacotado ao lado. Não acredito em amor de múmia e é por isso que eu FICO e vou ficando por causa de este amor. Pra mim chega! Vocês aí, peço o favor de não sacudirem demais o Thiago. Ele pode acordar." In: TORQUATO NETO. *Torquatália:* obra reunida de Torquato Neto. v. I. Do lado de dentro. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 360-361.

[430] WHITE, Hayden. Apud JENKINS, Keith. *A história repensada.*. São Paulo: Contexto, 2011. p. 15.

a partir das prescrições sociais lançadas por Torquato Neto, tentei ler e contextualizar os refluxos que dele emanaram e se subjetivaram anos depois, em Teresina ou em quaisquer outros espaços que a esta cidade se referissem.

Retornando aos objetivos originalmente propostos, este trabalho não pretendia ter uma estrutura tradicional, visto que suas três enunciações não obedeceram, necessariamente, a uma lógica de cronologia e linearidade. O tempo que praticamos foi um tempo de formatação elástica. Os espaços que percorremos, cujas travessias enunciamos, foram espaços que se deram a ler através das territorializações e desterritorializações que nosso trabalho permitia. Fizemos o "passeio do esquizofrênico", que foi de Teresina ao Rio de Janeiro, avançando e retrocedendo diversas vezes. Nos deslocamos dos anos 1970 a outras épocas, retornamos aos 70, retrocedemos aos 60, avançamos, com velocidade de foguete às décadas seguintes. Nossa proposta não foi a de criar um imbróglio mental no leitor, mas de mostrar que o tempo e o espaço, em História, se permitem variar, não são categorias concretas. E, no caso específico dos personagens e temáticas que pesquisamos, nem poderiam ser: pode-se entender que Torquato Neto não habitou um só lugar, nem a sua "Tristeresina" era uma só cidade. Passeavam por elas homens e mulheres, meninos e meninas de diferentes formatações sociais e culturais. Conviviam em ambientes contíguos os desejos de libertação dos corpos e as críticas à libertinagem moral e sexual. E, dessa forma, se percebia na cidade aquele ambiente por vezes marcado pela psicodelia juvenil, tal qual o eram os espaços percorridos pelos jovens Sal Paradise e Dean Mortsay que, no interior da literatura *beat*, atravessaram os Estados Unidos, de carona, curtindo amizades, drogas e amores, fazendo do mundo um lugar menos ordenado e mais amplo.[431]

Dessa maneira, depreende-se que são muitas as possibilidades de se tentar ler e compreender o campo das vivências juvenis, quaisquer que sejam o tempo e o espaço abordados. Particularmente em Teresina, uma parcela da juventude, envolvida em práticas de experimentalismo artístico, concebeu e formatou maneiras de sentir e enunciar sua própria cidade, numa relação de mútua habitação com ela. Muitas foram as possibilidades que emergiram dessas vivências: das afetividades aos experimentos artísticos, todas elas passavam pela prática do desbunde, seja ele expresso nas bricolagens jornalísticas ou fílmicas empreendidas, seja pelos usos e costumes de vestir e portar-se, ou por atos pitorescos, como, por exemplo, o de passar batom e beijar os amigos na boca, como fazia Arnaldo Albuquerque.[432]

---

[431] KEROUAC, Jack. *On the Road:* Pé na Estrada. Porto Alegre: L&PM, 2004.

[432] As artimanhas artísticas e comportamentais de Arnaldo Albuquerque ganharam corpo em documentário de Bernardo Aurélio, Aristides Oliveira e Meire Fernandes. Ver: SEM PALAVRAS. Direção: Bernardo Aurélio,

É necessário, nesse sentido, observar que esta união se dava mais através de laços de amizade e de identificação pessoal do que, necessariamente, do desejo de criar qualquer tipo de "movimento". Para além do momento fugidio dos anos 1970, ou mesmo das ressonâncias de Torquato Neto, será possível, ainda, ler as práticas experimentais de Teresina sob outros olhares diversos, como, inclusive, as transições da contracultura às culturas intermináveis, possibilidades de leituras que podem vir a ser desenvolvidas em pesquisas futuras.[433]

Uma vez pensando o grupo em questão como uma geração, pretendemos dizer não que havia coesão em suas atitudes, ou que as peripécias por eles praticadas tivessem um sentido em si, uma leitura focal e um conceito que as definisse. Pelo contrário, a *geração*, nesse contexto, aparece como uma forma de concebê-los no caráter fragmentário sob o qual eles próprios se conformaram, em suas falas escritas, ditas ou filmadas. Assim, percebendo a delicadeza com a qual há necessidade de se portar esse conceito em História, mas também entendendo que ele não guarda uma carga de limitações, mas sim de possibilidades, percebemos o grupo que formatou vivências e artes experimentais na Teresina nos anos 1970 como um grupo "de geometria variável", que apresenta plasticidade igualmente vertical em relação ao tempo.[434] Compreender o referido grupo sob a formatação de "Geração Torquato Neto", da mesma maneira, também não é tentar dizer que havia em Torquato uma tentativa ou vontade de arrebanhar seguidores, de ser o guru de uma época. Muito pelo contrário. As relações entre eles foram nascendo de maneira a constituir bem mais uma parceria artística e pessoal que uma hierarquia conceitual, dentro da qual, se porventura existisse, necessitaria a discussão sobre a importância de mais nomes, como os de Arnaldo Albuquerque, que, além de instaurar a maior parte das práticas comportamentais desviantes do grupo, foi também o quadrinhista das produções alternativas das quais participou e o mentor técnico das produções em super-8, "tornando-se importante ícone de protesto e irreverência",[435] ou mesmo Antonio Noronha, que, médico formado e professor da Universidade Federal do Piauí, abrigava e incentivava, moral e financeiramente, boa parte das produções estartadas pelo grupo.

Aristides Oliveira e Meire Fernandes. Teresina: Coletivo Diagonal e Núcleo de Quadrinhos do Piauí, 2010, son., color., 86 min.

[433] A perspectiva de transição das contraculturas às chamadas "culturas intermináveis", marca das mutações juvenis no corpo das metrópoles, que ocorre na passagem dos anos 1960/1970 para as décadas de 1980, 1990 e 2000, é pautada nos trabalhos do antropólogo juvenil italiano Massio Canevacci. Ver: CANEVACCI, Massimo. *Culturas eXtremas:* mutações juvenis nos corpos das metrópoles. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

[434] SIRINELLI, Jean-François. A geração. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). *Usos & abusos da história oral.* 6. ed. São Paulo: FGV, 2005. p. 133.

[435] NOGUEIRA, Cícero de Brito. *Sem palavras:* humor e cotidiano nas histórias em quadrinhos de Arnaldo Albuquerque. 2010. 320 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí. p. 06.

Conceber Torquato como parte essencial das construções experimentais em Teresina, e dar-lhe o estatuto de "figura referencial" de uma geração, foi uma empreitada à qual esse trabalho se propôs, em vista de que a ele se pode atribuir grande parte das dicas existenciais que formataram novas vivências nos anos 1960 e 1970, seja como membro do que viria a ser chamado de Tropicália, seja como enunciador, no Piauí, das produções em super-8, ou seja, ainda, como figura que, perambulando por diversos espaços do Brasil, jorrou a respeito deles suas ideias. Figura multifacetada, em influências e contradições pessoais, Torquato Neto é inventado nos escritos, falas e canções piauienses como um *mito cultural*, condição que ganha a partir do momento de sua morte, e que ajuda a explicar os motivos pelos quais ele, e não outros personagens, que participaram de forma ativa e igualmente transgressora de tais vivências e experimentalismos, aparece com semelhante *status*. Concebe-se como um personagem que ganhou forma no discurso do outro, o outro com quem viveu/conviveu, com quem praticou a vida ou a arte, a quem, subjetivamente, influenciou. Involuntariamente, sem sentir e sem se conceituar como coisa alguma, Torquato apresentou-se tanto como alguém "à margem da margem da margem"[436] quanto como uma figura para além de todas as vanguardas.

Dentre as muitas perguntas que nortearam esse trabalho, aquela que, poeticamente, deu seu tom, mais uma vez é evocada aqui, para que eu tente, minimamente, respondê-la: *existimos, a que será que se destina?* Partindo de discussões, dentro e fora do ambiente acadêmico, de leituras literárias, fílmicas e jornalísticas, da música piauiense que se concebe para além dos marcos temporais que iniciaram este trabalho, uma das primeiras conclusões a que ele chega é de que a "Geração Torquato Neto" existe, dentro do território linguístico no qual ela se insere, partindo, principalmente, da ideia de que sua formatação não aconteceu no momento em que se forjou, mas *a posteriori*. A mitificação de Torquato, no campo cultural piauiense, dessa maneira, ajudou a conceber este grupo sob esta alcunha, bem como contribuiu para que muitos artistas se vissem como ressonâncias ou "herdeiros" de Torquato Neto, inclusive muitos daqueles que foram seus contemporâneos. Parto dessa noção, portanto, para explicar o porquê de não lidarmos, aqui, como uma "Geração Arnaldo Albuquerque", "Geração Antonio Noronha", ou tantas outras denominações, advindas de personagens referenciais dessa parcela da sociedade teresinense.

Dessa forma, a dita geração foi inventada num território conceitual, ganhando estatuto de verdade numa perspectiva arqueogenealógica, bem como nas possibilidades inscritas na micropolítica e nas localizações do sujeito histórico dentro e fora da dobra que nos sutura ao

---

[436] Cf. PIRES, Paulo Roberto. À margem da margem da margem. In: _____. *Torquatália:* obra reunida de Torquato Neto. v. I. Do lado de dentro. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 22.

real. Se Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari e Suely Rolnik ajudaram a conceber um lócus de leitura do sujeito, Michel de Certeau, Walter Benjamin, Sergio Paulo Roaunet e os próprios Deleuze, Guattari e Rolnik deram o escopo para que fossem relidas as noções de lócus espacial no qual pretendíamos concentrar nosso olhar. Esse sujeito, que se insere num tempo elástico, e que caminha por um espaço liquidamente constituído, convivendo de maneira promíscua com as descontinuidades por eles colocadas, perpassa a linha tênue que atravessa a realidade, e aporta em um caminho urdido por ele e para ele. Assim se pode localizar Torquato Neto e seus contemporâneos, como sujeitos que se deram a ler sob as bases que eles mesmos construíram, cabendo ao historiador problematizá-los, pensá-los, desconstruí-los, e, a partir disso, propor um novo olhar a respeito deles. Tudo isso visto a partir não de uma lógica institucional, mas de uma perspectiva bastante própria. Nesse mesmo sentido, a História, forjada sob a noção de *invenção*,[437] se percebe em um fluxo descontínuo, em que não há a linearidade proposta pelos metódicos, mas sim um refluxo de acontecimentos diluídos e fragmentados no tempo e no espaço:

> [...] A História não é apenas um fluxo, processo, evento: é também cristalização, estrutura, sedimentação, é, acima de tudo, relação entre fluxo e cristalização, entre estrutura, processo e evento. No rio, como na História, diferentemente do que pensavam os modernos, nem sempre tudo passa, nem sempre tudo se transporta para frente, nem tudo se arrasta para um télos oceânico. Há redemoinhos, há espirais, há retornos, há águas paradas, há águas desconectadas em poças apodrecidas, há águas que desencaminham, que saem do curso, que se bifurcam ou se esquivam em furos, igarapés, riachos, pequenos braços de rio que vão dar em nada ou em lugar nenhum. No rio, como na História, há multiplicidade, pois um rio é composto de muitos outros e de muitas águas, embora pareça superficialmente homogêneo. [...][438]

Superficialidade e homogeneidade, são elas as ilusões e armadilhas que a linguagem impõe ao leitor e ao pesquisador de um grupo múltiplo e hibridamente concebido no tempo e espaço. À guisa de uma conclusão, é possível percebê-los para além dos dizeres tradicionais, inscritos em uma "história a contrapelo",[439] mas é possível, também, vê-los como personagens de uma nota incidental na prática de historiadores os mais transgressores. São personagens históricos que nos ajudam a fugir de padrões, de paradigmas, de formatos, de "caixinhas" onde se guardam os métodos. Compõem um corpo contextual que nos obriga a tentar, sob outros

---

[437] Para uma discussão mais ampla sobre o conceito de invenção, ver: WEHLING, Arno. *A invenção da História:* estudos sobre o historicismo. Rio de Janeiro: Gama Filho, 2001.

[438] ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Introdução: Da terceira margem eu so(u)rrio: sobre história e invenção. In: _____. *História:* a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história. Bauru: Edusc, 2007. p. 31.

[439] BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232.

formatos, traduzir as interrogações do presente, (não) andar em linha reta, procurando o "sei lá" que existe no horizonte do futuro. Coage-nos a localizar, no limite entre os mundos "do bem" e "do mal", buscando não ser, exatamente, presente, passado ou futuro, mas atravessamentos líquidos e fugidios. Partilhar desse mundo, onde os sentidos são outros, e gestam um ser em outros padrões é, como diria Edmar Oliveira, "ir pra curtir".[440]

[440] OLIVEIRA, Edmar. Venha pra curtir. *O Estado Interessante*, Teresina, p. 02, 26 mar. 1972.

REFERÊNCIAS

1. FONTES

1.1. Fontes hemerográficas

1.1.1. Jornais de circulação regional e nacional

1.1.1.1. Jornal do Piauí

ANO de 1970. *Jornal do Piauí*, Teresina, p. 01, 21 mar. 1970.

AOS pais de família. *Jornal do Piauí*, Teresina, p. 03, 20 mar. 1971.

ATUALIDADES cinematográficas. *Jornal do Piauí*, Teresina, p. 06, 15 jan. 1970.

BASÍLICA proíbe mini-saia. *Jornal do Piauí*, Teresina, p. 03, 29 abr. 1970.

BRITO, Bugyja. O Piauí ataca na música, no Rio. *Jornal do Piauí*, Teresina, p. 04, 30 maio. 1971.

COCA-COLA: seu próximo lançamento. *Jornal do Piauí*, Teresina, p. 05, 30 mar. 1971.

COCA-COLA terá fábrica em Teresina. *Jornal do Piauí*, Teresina, p. 01, 26 nov. 1970.

CRAVEIRO, Paulo Fernando. A chegada. *Jornal do Piauí*, Teresina, p. 04, 13 jan. 1970.

D. ANDRADE. A respeito da família. *Jornal do Piauí*, Teresina, p. 05, 05 dez. 1970.

HIPPIE! O que é isso? *Jornal do Piauí*, Teresina, p. 08, 29 maio 1971.

JÁ funcionando a Beta Discos. *Jornal do Piauí*, Teresina, p. 08, 07 set. 1971.

LOBÃO, Paulo. Opinião de Moda. *Jornal do Piauí*, Teresina, 22 maio 1970. Coluna Reflexos da Vida, p. 05.

PIAUÍ inteiro vai ver televisão. *Jornal do Piauí*, Teresina, p.01, 21 mar. 1970.

OS ideais da juventude. *Jornal do Piauí*, Teresina, p. 06, 10 out. 1970.

1.1.1.2. Jornal O Dia

BORGES, Donardo. “Navinova” aterrissa no Piauí. *O Dia*, Teresina, p. 17, 27 ago. 1998.

COSTA, Marcelo. Integrantes do Navinova baixam no Parque Piauí. *O Dia*, Teresina, p. 17, 01 set. 1998.

GALLAS, Ana Kelma. Patrícia Mello assume insight pop. *O Dia*, Teresina, p. 17, 07 jan. 1998.

TORQUATO NETO. Arte e cultura popular – Parte 1. *Jornal O Dia*. Teresina, Piauí, 02 de fevereiro de 1964. p. 04.

1.1.1.3. Jornal O Estado

CASAMENTO? Prefiro usar e mandar embora! *O Estado*, Teresina, p. 06, 21 jan. 1973.

HIPPIE diz que teresinense é quadrado. *O Estado*, Teresina, p. 07, 10 ago. 1972.

HIPPIES iam levar moças de Teresina. *O Estado*, Teresina, p. 08, 27 out. 1972.

II JORNADA Universitária. *O Estado*, Teresina, p. 05, 30 set. 1973.

JOAN Baez se diz bissexual. *O Estado*, Teresina, p. 06, 16 mar. 1973.

JODISA apresenta. *O Estado*, Teresina, p. 01, 13 jul. 1972.

NÃO fale "droga", fale "medicamento". *O Estado*, Teresina, p. 06, 28 jan. 1973.

LENNA Rios, a nova voz da noite no Pujol. *O Estado*, Teresina, p. 13, 02 ago. 1972.

MORAES, Herculano. Vamos fazer um festival de música popular no Piauí? *O Estado*, Teresina, 23 maio 1973. Coluna Jornal do Índio, p. 07.

PRECISO de um homem e não de um marido! *O Estado*, Teresina, p. 09, 07 jan. 1973.

SAID, Carlos. Ainda Torquato Neto. *O Estado*, Teresina, p. 05, 23 nov. 1972.

SHERLOCK, Ary. Bilhete a Torquato. Bilhete a Torquato. *O Estado*, Teresina, p. 04, 12 nov. 1972.

TANGA causa controvérsia. *O Estado*, Teresina, p. 04, 17 set. 1972.

1.1.1.4. Jornal Meio Norte

FILHO, Durvalino. Nave nova uma nova. *Meio Norte*, Teresina, p. 05, 14 jul. 1997.

1.1.1.5. Jornal do Brasil

HOLANDA, Heloisa Buarque de. Poetas rendem chefe de redação (II). *Jornal do Brasil*, Coluna B. Rio de Janeiro, 12 fev. 1983.

1.1.2. Jornais alternativos

1.1.2.1. Opinião

COUTO FILHO, Durvalino. Aviso aos Navegantes. *Opinião*, Teresina, 24 jan. 1971. Comunicação, p. 06.

CUNHA, Paulo José. Brasília, Silêncio. *Opinião*, Teresina, 24 jan. 1971. Comunicação, p. 06.

ENTREVISTA com Torquato Neto. *Opinião*, Teresina, 31 jan. 1971. Comunicação, p. 03.

OLIVEIRA, Edmar. Bronca. *Opinião*, Teresina, 24 jan. 1971. Comunicação, p. 06.

1.1.2.2. Gramma

CUNHA, Paulo José. Prata lindástica facada. *Gramma*, Teresina, p. 18-19, [s. d.].

EXPEDIENTE. *Gramma*, Teresina, n. 1, p. 02, [s. d].

OLIVEIRA, Edmar. O diabo existe. *Gramma*, Teresina, n. 1, p. 06, [1972].

1.1.2.3. O Estado Interessante

OLIVEIRA, Edmar. Venha para curtir. *O Estado Interessante*, Teresina, p. 02, 26 mar. 1972.

TORQUATO Neto – Prefiro ver um filme de Zé do Caixão do que um de Glauber Rocha. *O Estado Interessante*, p. 05, 18 jun. 1972.

1.1.2.4. A Hora Fatal

TORQUATO NETO. Não mais que de Repente. *A Hora Fatal*, Teresina, 16 jul. 1972.

1.1.2.5. Boquitas Rouge

OLIVEIRA, Edmar. Le Chat Que Rit. *Boquitas Rouge*, [Teresina], p. 03, [1973].

1.1.2.6. Toco Cru Pegando Fogo

AS coisas. *Toco Cru Pegando Fogo*, Teresina, p. 08, n. 03, ago 1973.

1.1.2.7. Distanteresina

SANTOS, Cinéas. Mudaram as regras do jogo. *Distanteresina*, Teresina, p. 02, ago. 1977.

1.1.3. Revistas de circulação nacional

1.1.3.1. Veja

ENTREVISTA – Os anos 70: a transformação. *Veja*, São Paulo, p, 03, 7 jan 1970.

1.1.3.2. Manchete

O DIA mais triste da juventude: a morte trágica de um estudante. *Manchete*, Rio de Janeiro, ano XV, n. 834, 13 abr. 1968. p. 04-13.

O MUNDO em Manchete. *Manchete*, Rio de Janeiro, ano XIV, n. 778, 18 mar. 1967. p. 149.

1.1.3.3. Cruzeiro

O CRUZEIRO – EXTRA. Edição histórica da revolução. São Paulo, 10 abr. 1964.

1.1.3.4. Revista de Cultura Vozes

CASTRO, Ernesto Manuel de Melo. A revolução da linguagem e a linguagem da revolução. *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, ano 68, n. 06, ago. 1964.

REVISTA DE CULTURA VOZES. Vanguarda brasileira: caminhos e situações. Petrópolis, jan-fev, 1970.

1.1.4. Revista de circulação regional

1.1.4.1. Cadernos de Teresina

MIRANDA, Ana. Aquecendo as turbinas. *Cadernos de Teresina*, ano X, n. 26, maio/ago 1997, p. 79-80.

1.2. Filmografia

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

CORAÇÃO MATERNO. Direção: Haroldo Barradas. Teresina, 1973, son., color., 14 min.

DAVI VAI GUIAR. Direção: Durvalino Couto Filho. Teresina, 1972, son., color., 18,5 min.

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

MISS DORA. Direção: Edmar Oliveira. Teresina, 1974, son., color., 13 min.

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

O TERROR DA VERMELHA. Direção: Torquato Neto. Teresina, 1972, son., color., 28 min.

PORENQUANTO. Direção: Carlos Galvão. Rio de Janeiro: 1973. 26 min., son., color.

SEM PALAVRAS. Direção: Bernardo Aurélio, Aristides Oliveira e Meire Fernandes. Teresina: Coletivo Diagonal e Núcleo de Quadrinhos do Piauí, 2010, son., color., 86 min.

TUPI NIQUIM. Direção: Xico Pereira. Rio de Janeiro: 1974. 17 min., son., color.

UM INVENTÁRIO EM SUPER-8. Direção: Isabel Barbosa e Reinaldo Leal. Teresina: Associação Brasileira de Documentaristas (Sessão Piauí), 2005, son., color., 11 min.

1.3. Discografia

COOPER, Alice. *Killer.* United States: Warner Bros. Records, p1971. 1 disco sonoro.

COSTA, Gal. *Gal Costa.* Barueri: Phonogram/Philips, p1969. 1 disco sonoro. Lado B.

FAGNER, Raimundo; BALEIRO, Zeca. *Raimundo Fagner & Zeca Baleiro*. Rio de Janeiro: Indie Records, p2003. 1 CD.

PINK FLOYD. *The Dark Side of the Moon.* United Kingdom: Harvest Records; United States: Capitol Records, p1973. 1 disco sonoro.

TITÃS. *A melhor banda de todos os tempos da última semana.* São Paulo: Abril Music, p2001. 1 CD.

VÁRIOS ARTISTAS. *Tropicalia ou Panis et Circensis.* São Paulo: RGE, p1968. 1 disco sonoro.

VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso.* São Paulo: Philips, p1969. 1 disco sonoro.

VELOSO, Caetano; COSTA, Gal. *Domingo.* Barueri: Phillips, p1967. 1 disco sonoro.

ZÉ, Tom. *Tropicália Lixo Lógico.* Independente/Natural Musical, p2012. 1 CD.

1.4. Entrevistas

BRITO, Francisco Augusto de Oliveira. Entrevista concedida a Fábio Leonardo Castelo Branco Brito. Teresina: 05 jun. 2011.

LUZ, Glauco Cavalcanti Araújo. Entrevista concedida a Fábio Leonardo Castelo Branco Brito e Paulo Ricardo Muniz Silva. Teresina, 03 jul. 2012.

2. BIBLIOGRAFIA

2.1. Monografias, dissertações e teses

BRANDÃO JÚNIOR, Ernani José. *Headbanger:* a produção histórica de uma subjetividade extrema. 2007. 77 p. Monografia (Licenciatura Plena em História) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Estadual do Piauí.

_____. *Um formigueiro sobre a grama:* a produção histórica da subjetividade *underground* em Teresina-PI na década de 1970. 2011. 188 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí.

BUENO, André. *Pássaro de fogo no terceiro milênio:* o poeta Torquato Neto, modernidade romântica, revolução tropical e linguagem da margem. 1987. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

CAVALCANTE JÚNIOR, Idelmar Gomes. *Juventude em movimento:* um estudo sobre a constituição do *Movimento Estudantil* como uma categoria histórica. 2007. 137 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí.

COSTA FILHO, Alcebíades. *A gestão de Crispim:* um estudo sobre a constituição histórica da piauiensidade. 2010. 194 p. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense.

LIMA, Frederico Osanan Amorim. *Curto-circuitos na sociedade disciplinar:* super-8 e contestação juvenil em Teresina (1972-1985). 2007. 121 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí.

_____. *É que Glauber acha feio o que não é espelho:* a invenção do *Cinema Brasileiro Moderno* e a configuração do debate sobre o *ser* do cinema nacional. 2012. 238 p. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia.

LUZ, Glauco Cavalcanti de Araújo. *O jornalismo de Torquato Neto*: aspectos formais e de conteúdo. 1995. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social) – Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal do Piauí.

MEDEIROS, Hermano Carvalho. *Da fuga ao mito:* a construção do mito cultural Torquato Neto. 2009. 56 p. Monografia (Licenciatura Plena em História) – Campus Clóvis Moura, Universidade Estadual do Piauí.

NERY, Emília Saraiva. *Devires da música popular brasileira:* as aventuras de Raul Seixas e as tensões culturais no Brasil dos anos 1970. 2008. 183 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasi) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina.

NOGUEIRA, Cícero de Brito. *Sem palavras:* humor e cotidiano nas histórias em quadrinhos de Arnaldo Albuquerque. 2010. 320 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí.

RABELO, Elson de Assis. *A história entre tempos e contratempos:* Fontes Ibiapina e a obscura invenção do Piauí. 2008. 200 p. Dissertação (Mestrado em História e Espaços) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

SANTANA, Márcia Castelo Branco. *Discursos, desejos e tramas:* o comportamento feminino em Teresina nos anos 70 do século XX. 2008. 152 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina.

SANTOS, Gezenilde Francisco. *Contestadores:* revolucionários e libertários em Teresina nas décadas de 60 e 70. 2003. 244 p. Monografia (Licenciatura Plena em História) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí.

TÔRRES, Gislane Cristiane Machado. *O poder e as letras:* políticas culturais e disputas literárias em Teresina nas décadas de 1960 e 1970. 2010. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí.

VILHENA FILHO, Paulo Henrique Gonçalves de. *A experiência alternativa d'O Estado Interessante no contexto marginal da década de 70.* 1999. 125 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

2.2. Artigos de periódicos, anais de eventos e/ou obtidos via Internet

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Quem é frouxo não se mete: violência e masculinidade como elementos constitutivos da imagem do nordestino. Disponível em: <http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/docentes/durval/artigos/segunda_remessa/froxo_nao_se_mete.pdf> Acesso em: 03 jan. 2011.

_____. As sombras do tempo: a saudade como maneira de viver e pensar o tempo e a história. Disponível em: <http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/docentes/durval/artigos/segunda_remessa/sombras_do_temo.pdf> Acesso em: 24 fev. 2012.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. A cidade que me guarda: um estudo histórico sobre Tristeresina, a cidade subjetiva de Torquato Neto. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, São Paulo, v. 3, ano I, n. 1, jan/fev/mar 2006. p. 01-12.

_____. Ele é o homem, eu sou apenas uma mulher: corpo, gênero e sexualidade entre as vanguardas tropicalistas. In: *Anais do VII Seminário Fazendo Gênero.* ST 16 – Sexualidades, corporalidades e transgêneros: narrativas fora da ordem. 28, 29 e 30 ago. 2006.

_____. Toda palavra guarda uma cilada: Torquato Neto entre a vertigem e a viagem. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, v. 04, ano 04, n. 02, ab p.

_____. Táticas caminhantes: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n. 53, jan-jun 2007. p.

_____. Travessuras em superoito milímetros: o cinema em liberdade de Torquato Neto. *Fronteiras:* Revista Catarinense de História [on-line], Florianópolis, n. 18, 2010 (Edição em 2011), p.

FONSECA, Tânia Mara Galli [e cols]. Pesquisa e acontecimento: o toque no impensado. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 11, n. 3, set./dez. 2006.

MONTEIRO, André. Torquato Neto entre nós ou a pequena música para atravessar um rosto. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 8, n. 1-2, jan-jun e jul-dez 2004, p. 175-186.

NASCIMENTO, Francisco Alcides do. Cajuína e cristalina: as transformações espaciais vistas pelos cronistas que atuaram nos jornais de Teresina entre 1950 e 1970. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n. 53, jan-jun 2007. p.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro. v. 2, n. 3, 1989, p. 03-15.

RAGO, Margareth. As marcas da pantera: Foucault para historiadores. *Revista Resgate*, p. 22-32.

REIS, Paulo Roberto de O. O corpo político na arte brasileira – anos 60-70. *Anais III Congresso Internacional de artes, ciencia y humanidades:* el cuerpo descifrado. Ciudad de México, 2007.

ROCHA, Rosa Edite Silveira da. Narrativas Audiovisuais no Piauí: Influências marginais, Torquato Neto e a Tropicália. *Anais do II Encontro Nordeste de História da Mídia*, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 21 e 22 jun. 2012. p. 01-15.

ROUANET, Sergio Paulo. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? História material em Walter Benjamin – "Trabalho das passagens". *Revista USP*, São Paulo, v. 1, n. 15, set-nov, 1990, p. 49-75.

SILVA, Paulo Ricardo Muniz. Entre arames e fuzis: a música de protesto piauiense (1975-1985). *Anais do VIII Encontro de História Oral do Nordeste:* Memórias, Saberes e Sociabilidades. Teresina: ABHO, 10 a 13 de maio de 2011. p.

VAZ, Lilian Fessler. Do cortiço às favelas e aos edifícios de apartamentos – a modernização da moradia no Rio de Janeiro. *Análise Social*, v. 29, n. 127, 1994, p.

2.3. Livros e capítulos de livros

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento:* fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *História:* a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história. Bauru: Edusc, 2007.

_____. *A invenção do Nordeste e outras artes.* São Paulo: Cortez, 2011.

ALMEIDA, Laura Beatriz Fonseca de. *Um poeta na medida do impossível:* trajetória de Torquato Neto. Araraquara: FCL/UNESP, 2000.

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

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Charles Baudelaire:* um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas. v. 3. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BEZERRA, José Pereira. *Anos 70:* Por que esta lâmina nas palavras? (Antiestética marginal & geração mimeógrafo no Piauí). Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1993.

BHABA, Homi K. *O local da cultura.* Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BORTOT, Ivanir José; GUIMARAENS, Rafael. *Abaixo a Repressão!* Movimento estudantil e as Liberdades Democráticas. Porto Alegre: Libretos, 2008.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). *Usos e abusos da história oral.* São Paulo: FGV, 2005. p. 183-191.

BRANDIM, Ana Cristina Meneses de Sousa; ADAD, Shara Jane Holanda Costa. Entre Manoel de Barros e Mia Couto: produção de uma escuta sensível para a pesquisa em história. In: NASCIMENTO, Francisco Alcides do (Org.). *Sentimentos e ressentimentos em cidades brasileiras.* Teresina: EDUFPI; Imperatriz: Ética, 2010 p. 13-40.

BRITTO, Jomard Muniz de. *Do Modernismo à Bossa Nova.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

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

CANEVACCI, Massimo. *Culturas eXtremas:* mutações juvenis nos corpos das metrópoles. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Org.). *Domínios da história:* ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997. p. 401-417.

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

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Desfamiliarizar o presente e solapar sua certeza: receitas de Michel Foucault para uma escrita subversiva da História. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; NASCIMENTO, Francisco Alcides do; PINHEIRO, Áurea Paz (Org.). *História:* cultura, sociedade, cidades. Recife: Bagaço, 2005. p. 25-41.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; MONTEIRO, Jaislan Honório. Fotogramas táticos: o cinema marginal e suas táticas frente às formas dominantes de pensamento. In:

NASCIMENTO, Alcides; VAINFAS, Ronaldo (Org.). *História e Historiografia.* Recife: Bagaço, 2006. p.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. Vivendo em Paupéria: o Brasil de Torquato Neto e seus contemporâneos. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; MONTEIRO, Jaislan Honório (Org.). *História, arte e invenção:* narrativas da história. Teresina: EDUFPI; São Paulo: Intermeios, 2012. p.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano:* 1 – Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural:* entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 2002.

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

COUTO FILHO, Durvalino. *Os caçadores de prosódias.* Teresina: Projeto Petrônio Portella, 1994.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo:* comentários sobre a sociedade do espetáculo. São Paulo: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Cinema:* 1 – A imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *A dobra:* Leibniz e o barroco. São Paulo: Papirus, 2000.

_____. *Conversações.* São Paulo: Editora 34, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka:* por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____. Félix. *Mil platôs:* capitalismo e esquizofrenia. v. 4. São Paulo: Ed. 54, 1997.

_____. *O Anti-Édipo:* capitalismo e esquizofrenia. v. 1. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

DIAS, Claudete Maria Miranda. O Piauí que o Brasil não vê: história, arte e cultura. In: SANTANA, R. N. Monteiro de (Org.). *Apontamentos para a história cultural do Piauí.* Teresina: FUNDAPI, 2003. p. 215-231.

DIDIER, Eribon. *Michel Foucault e seus contemporâneos.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

DIDIER, Maria Thereza. *Emblemas da sagração armorial:* Ariano Suassuna e o movimento armorial, 1970-76. Recife: UFPE, 2000.

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.

ELISWORTH, Elizabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Nunca fomos humanos:* nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p

FAUSTINO, Mário. *O homem e sua hora e outros poemas.* Pesquisa e organização: Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

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

FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção.* São Paulo: Max Limonad, 1986.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica.* São Paulo: Perspectiva, 1978.

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

_____. *Microfísica do poder.* Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. *A ordem do discurso:* aula inaugural no Colège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loyola, 1996.

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

_____. *Vigiar e punir:* nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 2008.

HARA, Tony. Os (des)caminhos da nau foucaultiana: o pensamento e a experimentação. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Org.). *Figuras de Foucault.* Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 271-279.

GALVÃO, Demetrios Gomes. Ressonâncias no meio do caminho e/ou no caminho do meio: a estética infame dos fanzines. In: MUNIZ, Cellina Rodrigues (Org.). *Fanzines:* autoria, subjetividade e invenção de si. Fortaleza: Edições UFC, 2010.

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

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica:* cartografias do desejo. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HARA, Tony. Os (des)caminhos da nau foucaultiana: o pensamento e a experimentação. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Org.). *Figuras de Foucault.* Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 271-279.

HINTON, Susan. *Vidas sem rumo:* The Outsiders. São Paulo: Saraiva, 2011.

HOLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem:* CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

JENKINS, Keith. *A história repensada.* São Paulo: Contexto, 2011.

KEROUAC, Jack. *On the Road:* Pé na Estrada. Porto Alegre: L&PM, 2004.

KRUEL, Kenard. *Torquato Neto ou A Carne Seca é Servida.* 2. ed. Teresina: Zodíaco, 2008.

LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana:* danças, piruetas e mascaradas. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

LIMA, Frederico Osanan Amorim. O *outro* sou eu mesmo: Glauber Rocha e a invenção do *Cinema Brasileiro Moderno*. In: LIMA, Frederico Osanan Amorim; ARAÚJO, Johny Santana de (Org.). *História:* entre fontes, metodologias e pesquisa. Teresina: EDUFPI; Imperatriz: Ética, 2011. p. 55-67.

LIMA, Luiz Romero. *Presença da literatura piauiense.* Teresina: Halley, 2003.

MONTEIRO, Jaislan Honório. Cinema em transe: cinemanovistas, marginais e a redefinição da sintaxe cinematográfica. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar (Org.). *História, Cinema e outras imagens juvenis.* Teresina: EDUFPI, 2009. p. 51-62.

MOTTA, Nelson. *Noites tropicais:* solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. *Ariano Suassuna:* o cabreiro tresmalhado. São Paulo: Palas Athena, 2002.

PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio:* políticas da subjetividade contemporânea. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 2000.

PIRES, André Monteiro Guimarães Dias. *A ruptura do escorpião:* ensaio sobre Torquato Neto e o mito da marginalidade. São Paulo: Cone Sul, 1999.

PORTER, Roy. História do corpo. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história:* novas perspectivas. São Paulo: Editora da UNESP, 1992. p. 291-326.

QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. *Do singular ao plural.* Recife: Bagaço, 2006.

_____. *Os literatos e a República:* Clodoaldo Freitas, Higino Cunha e as tiranias do tempo. 3. ed. Teresina: EDUFPI, 2011.

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.

REZENDE, Antonio Paulo de Morais. A casa nossa de cada dia: metáforas e histórias da pós-modernidade. In: NASCIMENTO, Alcides; VAINFAS, Ronaldo (Org.). *História e Historiografia.* Recife: Bagaço, 2006. p. 31-51.

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

ROSZAK, Theodore. *A contracultura:* reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Petrópolis: Vozes, 1972.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado:* cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SILVA, Tomaz Tadeu da *et al* (Org.). *Identidade e diferença:* a perspectiva dos estudos culturais. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

SIRINELLI, Jean-François. A geração. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). *Usos & abusos da história oral.* 6. ed. São Paulo: FGV, 2005. p. 131-137.

SOUZA, Paulo Gutemberg de Carvalho. *História e identidade:* as narrativas da piauiensidade. Teresina: EDUFPI, 2010

SPINK, Mary Jane P.; FREZZA, Rose Mary. Práticas discursivas e produção de sentidos: a perspectiva da Psicologia Social. In: SPINK, Mary Jane P. (Org.). *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano:* aproximações teóricas e metodológicas. São Paulo: Cortez, 1999.

SPINK, Mary Jane P.; MEDRADO, Benedito. Produção de sentido no cotidiano: uma abordagem teórico-metodológica para análise das práticas discursivas. In: SPINK, Mary Jane P. (Org.). *Práticas discursivas e produção de sentido no cotidiano:* aproximações teóricas e metodológicas. São Paulo: Cortez, 1999. p.

TAVARES, Zózimo. *Sociedade dos poetas trágicos:* vida e obra de 10 poetas piauienses que morreram jovens. Teresina: Gráfica do Povo, 2004.

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

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

_____. *Torquatália:* obra reunida de Torquato Neto. v. II. Geléia geral. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____. *Juvenílias.* Organização: George Mendes, Durvalino Filho, Dina Falcão Costa, Thiago E. Teresina: UPJ, 2012.

_____. *O fato e a coisa.* Organização: George Mendes, Durvalino Filho, Dina Falcão Costa, Thiago E. Teresina: UPJ, 2012.

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

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical.* São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WEHLING, Arno. *A invenção da História:* estudos sobre o historicismo. Rio de Janeiro: Gama Filho, 2001.

3. Sites da Internet

http://piauinauta.blogspot.com

http://www.biografia.inf.br/torquato-neto-poeta.html

http://revoluciomnibus.com

http://nosferatusnobrasil.blogspot.com

http://www.ufscar.br

http://torquateando.blogspot.com.br