



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ - UESPI  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

RÔMULO MARIANO LUSTOSA

**A ESCRITURA POÉTICO-CANCIONISTA DE TORQUATO NETO**

TERESINA  
2023

RÔMULO MARIANO LUSTOSA

**A ESCRITURA POÉTICO-CANCIONISTA DE TORQUATO NETO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual do Piauí – UESPI, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Cultura na linha de pesquisa: Literatura e Outros Sistemas Semióticos.

Orientador: Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho

TERESINA  
2023

L968e      Lustosa, Rômulo Mariano.  
              A escritura poético-cancionista de Torquato Neto / Rômulo Mariano  
Lustosa. – 2023.  
              101 p.

              Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Piauí –  
UESPI, Programa de Mestrado Acadêmico em Letras, *Campus*  
Poeta Torquato Neto, Teresina-PI, 2023.

              “Orientador Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho.”

              “Linha de Pesquisa: Literatura e Outros Sistemas Semióticos.”

              1. Escritura Poética. 2. Canção Popular. 3. Torquato Neto.  
I. Título.

CDD: 801.95



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

## TERMO DE APROVAÇÃO

### A ESCRITURA POÉTICO-CANCIONISTA DE TORQUATO NETO

RÔMULO MARIANO LUSTOSA

Esta dissertação foi defendida às 15h, do dia 30 de março de 2023, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí. O candidato apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho **Aprovado**.

(Aprovado, não aprovado).

---

Professor Dr. Feliciano José Bezerra Filho – UESPI  
Orientador

---

Professora Dra. Elijames Moraes dos Santos – UEMA  
Membro externo

---

Professor Dr. Daniel Castello Branco Ciarlini – UESPI  
Membro interno

---

Professor Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho – UESPI

Visto da Coordenação:

---

Dr. Franklin Oliveira Silva (Matrícula: 286.154-2)  
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UESPI

A todos que bem me querem e que torcem por mim.

## AGRADECIMENTOS

Em nossa projeção, em nossa visão humana e limitada, acontecem alguns eventos que não estão previstos. E por mais tortuoso que seja o projeto, por mais torto que seja o anjo, Deus, em sua projeção, sempre enxerga a obra na eternidade. Por isso, agradeço a Ele, pois “Reconheço que tudo podes e que nenhum dos teus desígnios fica frustrado (Jó 42.2).”.

Antes de estender os agradecimentos às pessoas que bem me querem, devo agradecer aos professores que acompanharam minha trajetória ao longo da graduação, contribuindo e incentivando-me a seguir edificando conhecimentos: Shirlei Marly, Rosângela Pereira, Wanderson Lima, Nívea de Assis e Bárbara Olímpia.

Sou grato a todos os docentes que compõem o Programa de Pós-Graduação em Letras da UESPI (PPGL), aos quais tive o privilégio de ser aprendiz: Diógenes Buenos Aires, Raimunda Celestina, Ruan Nunes e Silvana Pantoja. Grato, ainda, ao professor Jonas Moraes pelas recomendações e sugestões, ao professor Daniel Ciarlini pelo cuidado e à professora Elijames dos Santos pela generosidade. De modo particular, agradeço ao meu professor e orientador Feliciano José Bezerra Filho por sua paciência, caridade e gentileza.

Falando em gentileza, o mundo muitas vezes não é um lugar gentil. Por isso, agradeço todos os dias pela dádiva de conviver ao lado de pessoas gentis, que, mesmo nos eventos e momentos mais graves, conseguem arrancar um riso do canto dos lábios: meu pai Ribamar, que a distância vibra com cada uma de minhas conquistas; minha mãe Augusta pela dedicação e apoio de sempre.

Aos meus irmãos Célia, Roberto, Caroline e Rodrigo, por tornarem cada reunião de finais de semana mais alegre, pela graça de ouvir suas gargalhadas. Sem suas presenças, o silêncio do lar ecoa.

Aos meus sobrinhos Guilherme, Luiz, Jonathan e Clarice (afilhada), por me ajudarem a perceber que nosso maior dom é a vida e que nossa maior riqueza é a saúde, por me ajudarem a valorizar cada um de seus pequenos gestos.

Aos meus avós paternos Pedro Feitosa e Antônia Pinheiro (in memoriam). Aos meus avós maternos Olímpio Guilherme Lustosa Batista (in memoriam) e Isabel Flor da Primavera Lustosa (in memoriam).

A todos os meus tios, tias, primos, primas, padrinhos e madrinhas, pelos acolhimentos.

Aos meus amigos de longo prazo, que carrego no lado esquerdo do peito, que usam o pretexto de uma simples visita para transformá-la em uma festa: João (Xadrez), Junior (Jucinete), Salvino (Sal), Weverton (Bebin), Helielson (Rato), Felipe (Jabuti), Petrick, Johnathan, Henderson, Cássio, Bruna, Priscilla, Gislene e Jaqueline.

Aos meus amigos de curto prazo, que me aturaram na jornada da graduação, que compartilharam doses de cafeína entre uma e outra teoria: Ivonete, Daniel, Andréa (Os Distraídos), Láyos, Amanda, Alana e Maria (Potterhead).

À CAPES, pelo fomento da pesquisa com bolsa de estudos.

Mudo é quem só se comunica com  
palavras.

Torquato Neto



## RESUMO

Esta pesquisa busca reacender a trilha labiríntica e aventar a discussão sobre a escritura poética de Torquato Neto, sobretudo no que se refere ao seu empreendimento criativo em torno da canção popular brasileira. Além disso, pretende contribuir junto a estudos teóricos e críticos de produções literárias, suas relações com outros sistemas estéticos, midiáticos e culturais, bem como seus processos de decodificação e suas ressonâncias em diversos espaços, apreendendo os modos de interação entre essas linguagens. A pesquisa justifica-se, academicamente, devido à representatividade e relevância da obra de Torquato Neto, enquanto representante da mescla de experimentalismo e marginalidade, de mudança comportamental e renovação artístico-cultural. Tal pesquisa tem como objetivo maior analisar os aspectos da escritura poética nas canções de Torquato Neto em meio a relações semióticas possíveis. Além deste, elaborou-se outros que procuram investigar a escritura poético-cancionista de Torquato Neto; pesquisar o processo composicional de poema-canções de Torquato Neto; e descrever os aspectos poéticos e/ou melódicos presentes nas canções desenvolvidas por Torquato Neto. Para contemplar estes objetivos, recorreu-se a autores que giraram em torno das mediações com o pensamento da contracultura, como Theodore Rosask (1972), Carlos Alberto Pereira (1992), Christopher Dunn (2009), Celso Favaretto (2017), assim como a autores que pensaram a Tropicália e o que representou estilisticamente este movimento, como Celso Favaretto (2000), Pedro Duarte (2018), Caetano Veloso (1997), Carlos Calado (2010). Depois, seguiu-se o percurso em torno de autores que trataram diretamente a obra poética e cancionista de Torquato Neto, como Paulo Andrade (2002), Feliciano Bezerra (2004), assim como teóricos relacionados mais diretamente com o fazer poético, como Iuri Lotman (1978), Erza Pound (1997), Alfredo Bosi (2000), Décio Pignatari (1996) e, por fim, uma elucidação do fenômeno da canção a partir das ideias e métodos de análise proposta pelo ensaísta Luiz Tatit (2002). A pesquisa partiu da premissa de que as canções são compostas por meio de constantes relações semióticas entre letra e melodia. Em hibridização, os componentes verbais e musicais completam e reforçam os sentidos propostos pelas composições, atendendo o objetivo maior desta investigação, amparado pelo método de análise adotado.

**Palavras-chave:** Escritura poética. Canção popular. Torquato Neto.

## ABSTRACT

This research seeks to rekindle the labyrinth trail and raise the discussion about Torquato Neto's poetic writing, especially with regard to his creative venture around the Brazilian popular song. In addition, it intends to contribute to theoretical and critical studies of literary productions, their relationships with other aesthetic, media and cultural systems, as well as their decoding processes and their resonances in different spaces, apprehending the modes of interaction between these languages. The research is justified, academically, due to the representativeness and relevance of Torquato Neto's work, as a representative of the mixture of experimentalism and marginality, of behavioral change and artistic-cultural renewal. This research has as main objective to analyze the aspects of poetic writing in Torquato Neto's songs in the midst of possible semiotic relations. In addition to this one, others were elaborated that seek to investigate the poetic-song writing of Torquato Neto; research the compositional process of poem-songs by Torquato Neto; and describe the poetic and/or melodic aspects present in the songs developed by Torquato Neto. To contemplate these objectives, we resorted to authors who revolved around the intermediations with counterculture thinking, such as Theodore Rosask (1972), Carlos Alberto Pereira (1992), Christopher Dunn (2009), Celso Favaretto (2017), as well as to authors who thought of Tropicália and what stylistically represented this movement, such as Celso Favaretto (2000), Pedro Duarte (2018), Caetano Veloso (1997), Carlos Calado (2010). Then followed the journey around authors who dealt directly with the poetic and songwriting work of Torquato Neto, such as Paulo Andrade (2002), Feliciano Bezerra (2004), as well as theorists more directly related to poetic making, such as Iuri Lotman (1978), Erza Pound (1997), Alfredo Bosi (2000), Décio Pignatari (1996) and, finally, an elucidation of the song phenomenon based on the ideas and methods of analysis proposed by the essayist Luiz Tatit (2002). The research started from the premise that songs are composed through constant semiotic relations between lyrics and melody. In hybridization, the verbal and musical components complete and reinforce the meanings proposed by the compositions, meeting the main objective of this investigation, supported by the adopted analysis method.

**Keywords:** Poetic writing. Popular song. Torquato Neto.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	10
<b>2</b>	<b>TROPICÁLIA E SUAS MANIFESTAÇÕES</b>	14
2.1	Contracultura	17
2.2	Tropicália e poesia marginal	28
<b>3</b>	<b>TORQUATO NETO EM FACE DAS LINGUAGENS</b>	43
3.1	Escritura poético-cancionista de Torquato Neto	46
3.2	Criação poética	55
3.3	Tensão melódica	65
<b>4</b>	<b>RELAÇÕES POSSÍVEIS EM CANÇÕES PÓS-TROPICALISTAS</b>	74
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	91
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	100

## 1 INTRODUÇÃO

Na década de 1960, mais exatamente em 1967, aflorava no Brasil de forma impactante o movimento musical e cultural da Tropicália. Explosão de uma geração de jovens criadores, que marcaram novas arregimentações para o fazer artístico e para o modo de intervenção na cultura do país, assumindo corajosamente o conflito entre arte e cultura, entre subjetividade individual e sujeição histórica. Os artistas assim articulados inventaram o vulto de um movimento que acreditava no poder revolucionário dos acontecimentos, dos gestos, das surpresas e das intensidades, unindo experimentalismo artístico e significação social descentrada, resistente às totalizações, rigor crítico e irreverência comportamental.

Dentre os arautos desse movimento tem-se a figura do poeta piauiense Torquato Neto<sup>1</sup>, um dos vértices do triângulo estético-revolucionário, completado por Caetano Veloso<sup>2</sup> e Gilberto Gil<sup>3</sup>. Enquanto poeta e articulador de ideias, Torquato refletiu seus juízos estéticos e atuou diretamente como letrista de canções símbolos do movimento. Seu momento de performance ali naquela fervura cultural foi rápido e ascensional, assim como o próprio movimento.

Findo a Tropicália, Torquato continuou trabalhando sua poética, com novos parceiros de canções e revigorando seu modo de escritura em campos diversos, como a poesia verbal propriamente dita, o cinema e o jornalismo cultural. É a esta personalidade da cultura brasileira contemporânea, e mais exatamente a sua forma de criação poética e cancionista, que esta pesquisa se insinua analiticamente.

Para tanto, o pretense estudo levanta os seguintes questionamentos: de que modo a escritura poética de Torquato Neto se configura em seu processo composicional em meio à multiplicidade de relações semióticas? Quais elementos estão presentes na forma de canção por ele desenvolvida? Quais são os tons da escritura poética de Torquato Neto em seus poema-canções? O que essa escritura poético-cancionista comunica?

Levando em consideração o tema (a poesia de Torquato Neto) e sua delimitação (a escritura poético-cancionista de Torquato Neto), assim como os

---

<sup>1</sup> Nascimento: 9 de novembro de 1944. Local de nascimento: Teresina, PI. Morte: 10 de novembro de 1972 (28 anos). Local de morte: Rio de Janeiro, GB.

<sup>2</sup> Nascimento: 7 de agosto de 1942 (80 anos). Local de nascimento: Santo Amaro, BA. Residência: Rio de Janeiro, RJ.

<sup>3</sup> Nascimento: 26 de junho de 1942 (80 anos), em Salvador, BA.

questionamentos supracitados, delineou-se o objetivo maior que propõe analisar os aspectos da escritura poética nas canções de Torquato Neto em meio a relações semióticas possíveis. Além deste, elaborou-se outros que buscam investigar a escritura poético-cancionista de Torquato Neto; pesquisar o processo composicional de poema-canções de Torquato Neto; e descrever os aspectos poéticos e/ou melódicos presentes na forma de canção desenvolvida por Torquato Neto.

Há alguns trabalhos que dissertam sobre a escritura poética de Torquato Neto, por exemplo: *Torquato Neto: uma poética de estilhaços*, de Paulo Andrade (2002), que enfatiza a vitalidade, não apenas da obra, mas do processo vital do poeta; *A escritura de Torquato Neto*, de Feliciano Bezerra (2004), que investiga a Tropicália, enquanto movimento estético, apresentando a escritura do poeta como um corpo criador de linguagem. Do mesmo modo, podemos citar os seguintes trabalhos: *Torquato Neto: uma poética da contracultura*, de Rodrigo de Andrade (2008), que procura definir a obra do artista como uma poética da contracultura; *A poética de Torquato Neto: Tradição, Ruptura e Utopia*, de Patrícia Lage (2010), que evidencia a obra do poeta como literatura que propõe uma revisão crítica da diversidade cultural brasileira, analisando poemas publicados na revista *Navilouca*. Já a nossa pesquisa analisa os aspectos poéticos e/ou melódicos presentes nos poema-canções criados por Torquato Neto, levando em consideração determinado contexto de produção – a fase pós-tropicalista (1969-1972).

A opção de escolher a escritura poético-cancionista de Torquato Neto deu-se por causa de meu interesse pessoal. Esse interesse inicialmente despertou, no segundo Salão do Livro do Dirceu – SALICEU, em 2017, por meio da palestra intitulada “A escritura de Torquato Neto”, ministrada pelo músico e professor Dr. Feliciano Bezerra. No ano seguinte, ainda na graduação, tive a oportunidade de cursar a disciplina de Literatura Piauiense, ministrada pelo professor Dr. Wanderson Lima. Nessa disciplina, tive a satisfação de apresentar um seminário que debatia a marginalidade na obra cancionista de Torquato Neto. Foi nessa ocasião que ficou mais forte a curiosidade, o interesse de aprofundar e compreender como a escritura poético-cancionista de Torquato Neto se configura em seu processo composicional.

Este estudo justifica-se, academicamente, devido à representatividade e relevância da obra deste poeta, enquanto representante da mescla de experimentalismo e marginalidade, de mudança comportamental e renovação artístico-cultural. Assim, o estudo reacenderá a trilha labiríntica e aventará a

discussão sobre a escritura poética de Torquato Neto, sobretudo no que se refere ao seu empreendimento criativo em torno da canção brasileira. Além disso, a pesquisa pretende contribuir junto a estudos teóricos e críticos de produções literárias, suas relações com outros sistemas estéticos, midiáticos e culturais, bem como seus processos de decodificação e suas ressonâncias em diversos espaços, apreendendo os modos de interação entre essas linguagens.

Em relação aos dados para as análises, desta pesquisa, será adotado como objeto de estudo poema-canções do poeta Torquato Neto, selecionados do livro *Melhores poemas: Torquato Neto* (2018), assim como do livro *Torquatália: Do Lado de Dentro* (2004). A opção de escolher esses poema-canções como objeto de estudo deu-se devido sua pouca exploração, legitimando assim certo grau de ineditismo. Além disso, a escolha deu-se por causa do interesse pessoal de aprofundar e compreender como a escritura poética de Torquato Neto se configura em seu processo composicional em meio à multiplicidade de relações semióticas.

Quanto à fonte de dados, a pesquisa classifica-se como bibliográfica, visto que será desenvolvida com base em material já publicado. Nesse caso, será realizada a análise de poema-canções, que foram selecionados e retirados da obra *Melhores poemas: Torquato Neto*, organizada por Cláudio Portella e publicada em 2018, assim como poema-canções publicados na obra *Torquatália: Do Lado de Dentro*, organizada por Paulo Roberto Pires e publicada em 2004. A pesquisa bibliográfica possibilita a definição e resolução de problemas, bem como apura problemas ainda não suficientemente explorados.

Quanto ao objetivo, esta pesquisa caracteriza-se como descritiva, uma vez que o objetivo geral é analisar os aspectos da escritura poética na canção de Torquato Neto em meio à multiplicidade de relações semióticas, realizando um levantamento bibliográfico com o propósito de se familiarizar com o problema. Quanto à forma de abordagem do problema, a pesquisa é qualitativa, uma vez que há a necessidade de realizar uma interpretação subjetiva dos dados abordados, considerando o vínculo indissociável entre o mundo objetivo e subjetividade do sujeito.

Em relação aos procedimentos metodológicos da pesquisa, tanto para a obtenção de dados quanto para seleção do autor e suas produções, adotaram-se os seguintes critérios: o primeiro critério considerado fulcral para a seleção foi o da representatividade e legitimidade do autor na esfera literária, contemplando-o no

cenário da literatura nacional – critério de seleção concernente à qualidade literária. A esse critério que não foge do valor de nacionalidade, juntou-se outro, o de selecionar um autor representante da região Nordeste do Brasil, mais especificamente do estado do Piauí. O último critério, não menos importante, foi o de escolher as produções de um determinado período do autor, levando em consideração o contexto de produção.

Como recorte, tomamos a decisão de só incluir nas análises poema-canções pertencentes ao período da produção denominada pós-tropicalista. O pós-tropicalismo, cronológico e historicamente marcado entre 1969 e 1972, foi um período assinalado obviamente logo após a Tropicália, sendo caracterizado por canções de cunho soturno como, a automarginalização, a solidão, a escuridão, a tristeza, o sentimento de derrota e a temática da morte. Nesse período, os cancionistas surgiram com uma postura melancólica, de frustração dos sonhos de resistência e de derrota, assumindo posturas *hippies* ou alternativas.

A pesquisa desenvolvida aqui avilta sobre aspectos da escritura poética de Torquato Neto e seu processo de composição, com vistas a compreender como se configura tal procedimento estético. Para pensarmos, analiticamente, a produção poético-cancionista de Torquato Neto, foi necessário realizar um levantamento dialógico com alguns conceitos e posições teóricas capazes de extrair reflexões a favor do que foi pretendido explorar na pesquisa.

Esta pesquisa está dividida em três principais etapas. Inicialmente, as chaves investigativas giraram em torno das intermediações com o pensamento da contracultura referenciado em autores, como Theodore Rosask (1972), Carlos Alberto Pereira (1992), Christopher Dunn (2009), Celso Favaretto (2017), bem como em autores que pensaram a Tropicália e o que representou estilisticamente este movimento, como Celso Favaretto (2000), Pedro Duarte (2018), Caetano Veloso (1997), Carlos Calado (2010). Em seguida, o caminho seguiu em torno de autores que trataram diretamente a obra poética e cancionista de Torquato Neto, como Paulo Andrade (2002), Feliciano Bezerra (2004), bem como teóricos mais relacionados diretamente com reflexo sobre o fazer poético, como Iuri Lotman (1978), Erza Pound (1997), Alfredo Bosi (2000), Décio Pignatari (1996). E finalmente uma percuciente elucidação do fenômeno da canção a partir das ideias e métodos de análise proposta pelo ensaísta Luiz Tatit (2002).

## 2 TROPICÁLIA E SUAS MANIFESTAÇÕES

Neste capítulo, dialogamos com autores referenciados em torno das intermediações com o pensamento da contracultura, assim como com autores que pensaram a Tropicália e o que representou estilisticamente este movimento.

Theodore Roszak (1972) retrata a contracultura a partir da perspectiva de um movimento social que rejeita as práticas revolucionárias e políticas, explicando que, na década de 1930, os Estados Unidos viviam um fenômeno significativo conhecido como tecnocracia, que buscava eficiência, ordem e controle racional com base em habilidades técnicas, visando eliminar lacunas ultrapassadas na sociedade industrial. O autor argumenta que o controle tecnocrático constantemente cria tensão entre as gerações, com os adultos defendendo o sistema tecnocrático, enquanto os jovens incorporam o inconformismo radical e a inovação cultural. Roszak (1972) adverte que a luta contra esse inimigo, denominado tecnocracia, é mais aterradora e menos visível do que a resistência política convencional, reconhecendo a necessidade do ativismo político, especialmente em questões como injustiça racial e pobreza, para combater a forma avançada de organização social representada pela tecnocracia.

Carlos Alberto Pereira (1992) aborda o surgimento e crescimento da contracultura nos Estados Unidos nas décadas de 1950 e 1960. Esse movimento foi caracterizado por elementos superficiais como roupas não convencionais, cabelos longos e uso recreativo de drogas, desafiando as normas sociais. No entanto, a contracultura também representou uma nova forma de pensar, perceber e se relacionar com o mundo, criando um novo universo de valores e significados. Foi um movimento libertador e rebelde que atraiu a juventude de classe média, questionando os valores centrais da cultura ocidental, particularmente aspectos da racionalidade. Apesar de ser um movimento social único, a contracultura ganhou popularidade e estabeleceu uma nova cultura *underground*. O termo *contracultura* foi cunhado pela imprensa americana para descrever a manifestação cultural que se opunha à cultura oficial promovida pelas instituições primárias nas sociedades ocidentais. A contracultura era uma cultura marginalizada, independente do reconhecimento oficial e dos padrões acadêmicos. O movimento foi além das discussões da mídia e gerou uma poderosa resistência que desafiou a cultura dominante e o *Establishment*.



Christopher Dunn (2009) trata o movimento da Tropicália como um fenômeno que estabeleceu a contracultura brasileira ao reavaliar os fracassos dos projetos políticos e culturais da época, buscando uma nação igualitária, democrática e economicamente poderosa. A Tropicália foi um exemplo de hibridização cultural que rompeu com as dicotomias formais entre alta e baixa cultura, tradição e vanguarda, nacional e internacional. As manifestações musicais da Tropicália foram releituras da tradicional música popular brasileira por meio dos princípios da experimentação vanguardista e da música *pop* internacional. O movimento criticava o suposto desenvolvimento e modernidade do Brasil da época e contestava as produções culturais vigentes na época. A Tropicália tornou-se objeto de uma crescente discussão literária sobre a cultura brasileira contemporânea, e seus principais participantes continuam produzindo em seus respectivos campos, solidificando um modelo dominante de música popular no Brasil.

Celso Favaretto (2017) examina a contracultura sob a ótica da Tropicália, destacando a emergência de uma nova sensibilidade e marginalidade relacionada ao sistema sociopolítico e artístico-cultural. As manifestações culturais alternativas desenvolveram-se paralelamente às iniciativas culturais oficiais, mobilizando diversas manifestações culturais, artísticas e comportamentais. Entre o final dos anos 1960 e meados dos anos 1970, essas manifestações culturais alternativas, particularmente a tendência contracultural, representaram uma atitude altamente vibrante, afirmando modos alternativos de assimilação, incluindo o ativismo político. As produções culturais da época oscilavam entre comportamentos neorromânticos e uma nova sensibilidade contracultural para a experimentação artística.

Celso Favaretto (2000) explica que o movimento Tropicália, aflorado no Brasil em 1967, caracterizou-se por uma nova linguagem musical que mesclava elementos de diferentes expressões artísticas, levantando contradições históricas, ideológicas e artísticas para passar por uma operação desmistificadora. As canções “Alegria, Alegria” de Caetano Veloso e “Domingo no Parque” de Gilberto Gil foram apresentadas no III Festival de Música Popular Brasileira, marcando o auge do movimento. Os tropicalistas preferiam uma abordagem mais artística, cosmopolita e menos ideologizada, discutindo todos os aspectos da vida, desde a esfera política até a cultural. A Tropicália propôs uma reformulação dos critérios de apreciação musical, sintetizando música e poesia, e privilegiou a justaposição de diversos elementos culturais como um de seus principais recursos.

Pedro Duarte (2018) discute o impacto do movimento da Tropicália na música popular brasileira nos anos de 1960 e como tal movimento influenciou outras formas de arte. Embora inicialmente tenha sido mal recebido, o movimento agora é reconhecido em museus e é uma referência para músicos internacionais. A Tropicália combinava experimentação linguística e desafios formais com a popularidade da música, gerando uma tensão única em sua expressão. O movimento proporcionou um modo de refletir sobre o Brasil, considerando sua singularidade cultural e histórica, sem restringi-la a uma identidade única. Para explorar a multiplicidade de sentidos, os tropicalistas adotaram a técnica de justapor imagens, em vez de integrá-las em uma concepção geral e uniforme. Isso resultou em canções tropicais fragmentadas e abertas ao mundo, rejeitando qualquer projeto de futuro fechado, influenciando a cultura brasileira como um todo.

Caetano Veloso (1997) relata que a Tropicália foi um movimento criativo na música popular brasileira no final dos anos de 1960, liderado por ele, Gilberto Gil e Torquato Neto. O objetivo do movimento era reconciliar as tensões entre o Brasil como um universo paralelo e sua posição periférica em relação ao Império Americano. Foi utilizado o termo *Tropicália* em vez de *Tropicalismo* para evitar confusão com outra corrente cultural. O movimento buscava ser um símbolo de superação dos conflitos entre a cultura ocidental e a influência da mídia dos Estados Unidos. Muito embora não houvesse um estilo musical unificado, eles utilizaram elementos reconhecíveis da música comercial, criando uma fusão de estilos. Ainda que Caetano Veloso tenha considerado Torquato Neto um colaborador importante, aquele acreditava que faltava a este a dedicação necessária para se tornar um grande poeta.

Carlos Calado (2010) discorre sobre Torquato Pereira de Araújo Neto, um poeta e letrista brasileiro que teve uma parceria significativa com Gilberto Gil e Caetano Veloso durante o movimento da Tropicália. Torquato teve uma ligação especial com a Bahia, desde os 15 anos, quando foi expulso do colégio em sua cidade natal, Teresina, por razões políticas. Apesar de ser do Piauí, Torquato convivia com amigos baianos há certo tempo e em parte considerava-se baiano. Desde a época do colégio, Torquato Neto escrevia poemas e reflexões compulsivamente em cadernos, mas era muito tímido para cantar suas próprias músicas. A parceria intelectual e musical com Gil e Caetano começou em 1966 e, na segunda metade de 1967, eles planejaram um ato subversivo que ficou marcado

como um gesto importante na renovação da música popular brasileira. O plano envolvia Maria Bethânia cantando “Querem Acabar Comigo” ao lado de Roberto Carlos em um programa de TV.

Glauco Mattoso (1982) expõe a poesia marginal como um movimento artístico que surgiu durante a transição da fase tropicalista para a fase pós-tropicalista. O termo *marginal* foi adotado das ciências sociais e era usado para descrever indivíduos em conflito entre duas culturas ou que, ao se libertarem de uma cultura, não se encaixavam completamente em outra, permanecendo à margem de ambas. Na arte, qualquer autor que não se enquadre nos padrões convencionais de produção, exposição e/ou circulação também é considerado marginal. A poesia marginal quebra a aura de seriedade da poesia clássica, transformando-a em um objeto de jogo e brincadeira. Ao contrário dos movimentos modernistas e concretos, a poesia marginal não possui uma prática ou teoria homogênea. Não se trata de um único movimento, mas sim de um objeto de estudo específico. Na dimensão literária, o termo *marginal* abrange toda poesia que se afasta dos paradigmas reconhecidos pelos críticos, pelo público leitor e, conseqüentemente, pelos editores.

## 2.1 Contracultura

Neste tópico, discutimos o termo *contracultura* de pontos de vista distintos. Não obstante, o certo é que, de um modo ou de outro, nesta ou naquela perspectiva, o termo *contracultura* faz alusão a uma realidade cuja essência radical e contestadora indica, de fato, que estamos diante de algo posicionado fora da ou contra a cultura dominante.

Theodore Roszak (1972) discute a questão da contracultura pelo ponto de vista de um movimento social comprometido em abster-se de todas as práticas revolucionárias e políticas. O historiador narra que surgiu nos Estados Unidos um movimento organizado e baseado em competências técnicas, um fenômeno que delineou e marcou fortemente a sociedade norte-americana da década de 1930: a tecnocracia. Esse fenômeno refere-se ao movimento social em que uma sociedade industrial alcança o auge de sua integração organizacional, eliminando as aberturas reacionárias da sociedade.

O autor explica que a tecnocracia buscava, em sentido amplo, a eficiência, a ordem e o controle racional e social, como se observa no trecho a seguir:

Quando falo em tecnocracia, refiro-me àquela forma social na qual uma sociedade industrial atinge o ápice de sua integração organizacional. É o ideal que geralmente as pessoas têm em mente quando falam de modernização, atualização, racionalização, planejamento. Com base em imperativos incontestáveis como a procura de eficiência, a segurança social, a coordenação em grande escala de homens e recursos, níveis cada vez maiores de opulência e manifestações crescentes de força humana coletiva, a tecnocracia age no sentido de eliminar as brechas e fissuras anacrônicas da sociedade industrial. A meticulosa sistematização que Adam Smith louvou em sua famosa fábrica de alfinetes estende-se hoje a todas as áreas da vida, proporcionando-nos uma organização humana que compete em precisão com nossa organização mecânica. Chegamos assim à era da engenharia social, na qual o talento empresarial amplia sua esfera de ação para orquestrar todo o contexto humano que cerca o complexo industrial. A política, a educação, o lazer, o entretenimento, a cultura como um todo, os impulsos inconscientes e até mesmo, como veremos, o protesto contra a tecnocracia – tudo se torna objeto de exame e de manipulação puramente técnicos. O que se procura criar é um novo organismo social cuja saúde dependa de sua capacidade para manter o coração tecnológico batendo regularmente. (ROSZAK, 1972, p. 12).

Desse modo, configurando-se como um imponente imperativo cultural, incontestável, indiscutível, reduzindo a vida humana ao padrão de “normalidade” adequado à gestão da especialização técnica. Esse controle racional e social, esse totalitarismo tecnocrático acabava constantemente deixando em tensão as gerações da sociedade.

Sabemos que o conflito entre gerações é uma das constantes nítidas da vida humana. No entanto, é preciso dar crédito para uma das mais importantes fontes contemporâneas de inconformismo radical e de inovação cultural: a juventude. Quer queira, quer não, a maior parte do que atualmente acontece de novo, atraente e desafiante – seja na política, na educação, nas artes e nas relações sociais – é criação de jovens que se mostram demasiadamente alienados da geração de seus pais.

De um lado, estavam os adultos, defensores do sistema tecnocrático e representantes da burguesia, que em certos momentos “renunciaram à sua responsabilidade de tomar decisões de valor, de gerar ideais, de controlar a autoridade pública, de salvaguardar a sociedade contra os rapinantes.” (ROSZAK, 1972, p. 21). Do outro, os jovens, representantes do inconformismo radical e da inovação cultural, que à sua maneira “deram efeito prático às teorias rebeldes dos adultos. Arrancaram-nas de livros e revistas escritos por uma geração mais velha de rebeldes, e as transformaram num estilo de vida.” (ROSZAK, 1972, p. 23).

A geração de jovens assume grande destaque porque atua contra um pano de fundo de passividade quase mórbida por parte da geração adulta, sobretudo

porque os adultos abriram mão de sua maturidade. À sua maneira, os jovens converteram as teorias de adultos descontentes em experiências, embora relutando amiúde em admitir que, às vezes, uma experiência resulte em fracasso.

Os jovens compreenderam com mais lucidez que a injustiça racial e a pobreza, por exemplo, exigem uma posição de ativismo político. Todavia, o autor alerta que a luta é contra um inimigo muito mais temível e muito menos visível, que se denomina tecnocracia, uma forma social mais desenvolvida nos Estados Unidos do que em qualquer outra sociedade. E sem demora, a juventude norte-americana percebeu que na luta contra esse inimigo as estratégias convencionais de resistência política ocupam posição marginal, em boa parte reduzida a crises imediatas de vida ou morte.

Na sociedade tecnocrática tudo tende a ser puramente técnico, tudo tende a tornar-se objeto de interesse profissional. Conseqüentemente, a tecnocracia é o regime dos especialistas ou daqueles que podem empregar os especialistas.

Na tecnocracia, tudo deixou de ser pequeno, simples ou fácil de entender para o homem não-técnico. Pelo contrário, a escala e a complexidade de todas as atividades humanas — no campo político, econômico e cultural — transcende a competência do cidadão amadorista e exige inexoravelmente a atenção de peritos possuidores de treinamento especial. Além disso, em torno deste núcleo central de peritos que tratam das necessidades públicas em grande escala desenvolve-se um círculo de subperitos que, nutrindo-se do generalizado prestígio social proporcionado pela especialização técnica, investem-se de influência normativa até mesmo sobre os aspectos supostamente pessoais da vida: comportamento sexual, educação de filhos, saúde mental, recreação, etc. (ROSZAK, 1972, p. 13).

Em tal sociedade, o indivíduo, envolto por uma grande complexidade, sente a necessidade de transferir todos os seus problemas a especialistas técnicos. Em verdade, o autor explica que agir de outro modo seria uma transgressão da razão, visto que, segundo o consenso geral, o propósito vital da sociedade consiste em manter a máquina produtiva funcionando eficientemente. Caso contrário, na ausência da especialização técnica, as engrenagens da máquina produtiva seguramente travariam, deixando a sociedade em meio ao caos e à miséria.

Compreendida como o produto do progresso tecnológico e do *ethos* científico, Roszak (1972) elucida que, nesses termos, a tecnocracia escapa a todas as categorias políticas tradicionais. E uma de suas principais características consiste em tornar-se ideologicamente invisível. Suas conjecturas com relação à realidade e

seus valores tendem a ser bastante difusas, como se comprova no trecho em destaque:

Enquanto prossegue o debate político cotidiano dentro e entre as sociedades capitalistas e coletivistas do mundo, a tecnocracia expande-se e consolida seu poder em ambas, como um fenômeno transpolítico que obedece às diretrizes de eficiência industrial, de racionalidade e de necessidade. Em todas essas controvérsias, a tecnocracia assume uma posição semelhante à do árbitro inteiramente neutro numa disputa atlética. O árbitro é normalmente a figura menos ostensiva entre os participantes do espetáculo. Por quê? Porque concentramos a atenção e a lealdade apaixonada nas equipes, que competem dentro de certas regras; inclinamo-nos a ignorar o homem que se coloca acima da disputa e que simplesmente interpreta e faz cumprir as regras. Entretanto, num certo sentido, o árbitro é a figura mais importante do jogo, uma vez que somente ele fixa os limites e as metas da competição e julga os contendores. (ROSZAK, 1972, p. 13).

As querelas entre conservadores e liberais, radicais e reacionários, atingem tudo menos a tecnocracia, já que nas sociedades industriais desenvolvidas a tecnocracia não é vista normalmente como um fenômeno político. Antes de tudo, ela, como já mencionamos, configura-se como um imponente imperativo cultural, incontestável e indiscutível. Nesse caso, o totalitarismo da tecnocracia mascara-se de um modo mais sutil, pois suas técnicas tornam-se cada vez mais subliminares.

Assim sendo, o estratagema principal da tecnocracia é restringir a vida dos indivíduos ao padrão de “normalidade” adequado ao controle da especialização técnica, reivindicando dos participantes da sociedade uma elevada competência, proporcionando ademais um conhecimento de meios técnicos que oscila entre a produção de abundância frívola e a produção de munições genocidas.

Saltando para a década de 1950, aflorava-se, nesse período, um novo estilo de mobilização e contestação social, bastante diferente da prática política da esquerda tradicional. Firmava-se cada vez com maior força, pegando a crítica e o próprio Sistema de surpresa e transformando igualmente a juventude, enquanto grupo, em um novo foco de contestação radical. Falava-se no surgimento de uma nova consciência, de uma nova era, enfim, de novos tempos. Aos poucos, os meios de comunicação de massa começavam a veicular um termo novo: *contracultura*.

Carlos Alberto Pereira (1992) relata que já se evidenciava nos Estados Unidos, desde a década de 1950, um espírito libertador e contestador da lógica ocidental, um novo fenômeno que marcaria fortemente a década de 1960: a contracultura. *A priori*, esse fenômeno é caracterizado por suas marcas mais superficiais, por exemplo: roupas extravagantes, cabelos longos, determinado tipo

de música, certo misticismo, uso recreativo de drogas etc., ou seja, uma série de manifestações que significava, no mínimo, um absurdo, uma heresia aos olhos da sociedade vigente.

No entanto, essa série de manifestações não se limitava a estas marcas superficiais. Ao invés disso, também significava novos modos de pensar, novos jeitos de enxergar e de se relacionar com as pessoas e com o mundo. Nesse sentido, a contracultura configurava “um outro universo de significados e valores, com suas regras próprias” (PEREIRA, 1992, p. 8). Assim, começavam a se delinear os contornos de um movimento social de caráter essencialmente libertário, com forte apelo junto a uma juventude de classes médias e com uma atitude e uma ideologia que punham em xeque alguns valores centrais da cultura ocidental, sobretudo aspectos fundamentais da racionalidade veiculada e privilegiada por essa mesma cultura.

Apesar de destoar bastante dos tradicionais movimentos de contestação social, tanto pelas bandeiras que levantava quanto pelo modo como as direcionava, o fenômeno da contracultura se afirmava, diante do Sistema (*Establishment*), como um movimento eminentemente contestador e catalisador, inaugurando em importantes setores da sociedade, sobretudo nos Estados Unidos, um estilo de vida e uma cultura *underground*, uma cultura marginal.

Esse espírito libertário e questionador da racionalidade ocidental, que viria a marcar tão fortemente isto que ficou conhecido como a contracultura, já se anunciava nos Estados Unidos, desde os anos 50, com uma geração de poetas – a *beat generation* – que produziu um verdadeiro símbolo do fenômeno com o poema “Howl” (Allen Ginsberg, 1956), que, traduzido, significa uivo ou berro. Nesta mesma época, com seu apogeu por volta dos anos 1956-1968, surge o *rock-'n-roll*, sintetizado na figura provocativa de Elvis Presley, aglutinando um público jovem que começava a fazer deste tipo de música a expressão de seu descontentamento e rebeldia, tornando inseparáveis a música (ou a arte) e o comportamento. (PEREIRA, 1992, p. 9).

Em relação à composição de um cenário capaz de transmitir, de modo atual e orgânico, um pouco da atmosfera do movimento de contracultura daquela época, buscando uma aproximação mais direta desse fenômeno, o autor reporta-se a Luís Carlos Maciel para descrever e explicar, em poucas palavras, que

O termo “contracultura” foi inventado pela imprensa norte-americana, nos anos 60, para designar um conjunto de manifestações culturais novas que floresceram, não só nos Estados Unidos, como em vários outros países,

especialmente na Europa e, embora com menor intensidade e repercussão, na América Latina. Na verdade, é um termo adequado porque uma das características básicas do fenômeno é o fato de se opor, de diferentes maneiras, à cultura vigente e oficializada pelas principais instituições das sociedades do Ocidente.

Contracultura é a cultura marginal, independente do reconhecimento oficial. No sentido universitário do termo é uma anticultura. Obedece a instintos desclassificados nos quadros acadêmicos. (PEREIRA, 1992, p. 13).

Cunhado *a priori* pela imprensa, o termo *contracultura* foi conquistando um espaço de circulação cada vez mais amplo. E isso acontecia principalmente na medida em que o fenômeno a que ele se referia seguia igualmente se expandindo e se revelando, aos olhos de uma quantidade crescente de pessoas, como um tema urgente de discussão. É óbvio que não se pode esquecer ou deixar de considerar a força, o poder da imprensa, sobretudo da grande imprensa, no sentido de lançar rótulos ou modismos. Todavia, isso, por si só, não parece ser suficiente para explicar a rápida e ampla difusão do termo *contracultura*.

Trata-se, segundo Pereira (1992), de um contundente movimento de contestação que punha em xeque a cultura dominante, estimada e amparada pelo *Establishment*. Assim, perante a essa cultura oficial, a contracultura posicionava-se imediatamente do outro lado das trincheiras: “A afirmação e a sobrevivência de uma parecia significar a negação e a morte da outra.” (PEREIRA, 1992, p. 19). Sem demora, amplificada e difundida pelos meios de comunicação de massa, a atitude contestadora da juventude de classe média roubava a cena com muita ênfase e assumia a postura de uma verdadeira contracultura.

Além disso, o termo *contracultura* pode ser compreendido por duas coisas até certo ângulo diferentes, ainda que bastante atreladas entre si. E, quando alguém utiliza esse termo, é bem possível que esteja se referindo a uma ou a ambas as coisas.

Por um ângulo, conforme Pereira (1992), o termo *contracultura* pode se referir à série de movimentos de rebeldia da juventude que marcaram a década de 1960, por exemplo: o movimento *hippie*, o rock, os movimentos nas universidades etc., tudo isso ligado intimamente ao sentimento de insatisfação, de contestação e de busca de outro estilo de vida, tratando-se, assim, de um fenômeno cronológico e historicamente marcado.

Por outro ângulo, o termo também pode se referir a algo mais amplo, mais abstrato, uma filosofia, um modo de oposição, de cunho eminentemente radical e



incomum à cultura oficializada pelas tradições da sociedade, um tipo de anarquia que, de certo modo, quebra as regras do jogo, assumindo a postura ou posição de crítica radical em face da cultura convencional. Assim concebida, essa contracultura ressurgiu “de tempos em tempos, em diferentes épocas e situações, e costuma ter um papel fortemente revigorador da crítica social” (PEREIRA, 1992, p. 22).

Tanto de um quanto de outro lado, o termo *contracultura* aponta para uma realidade cujo caráter fortemente radical, questionador, e bastante diferente se comparada às formas mais tradicionais de oposição ao *status quo*, sugere a ideia de que estamos de fato diante de algo posicionado *fora* da ou *contra* a cultura tradicional. E isso fica cada vez mais evidente na medida em que esta nova realidade se apoia sobre a renúncia, explícita ou implícita, de alguns dos valores mais caros e sagrados para aquela cultura.

Descrente do futuro e desencantada com o presente — uma sociedade e uma cultura que, segundo o consenso da época, estavam simplesmente “doentes” —, o que tentava criar era um mundo alternativo, *underground*, situado nos interstícios daquele mundo desacreditado, ou no que se acreditava ser o outro lado de suas muralhas. Rompia-se com praticamente todos os hábitos consagrados de pensamento e comportamento da cultura dominante, realizando-se uma espécie de “crítica selvagem” a esta mesma cultura e sociedade ocidentais. (PEREIRA, 1992, p. 22-23).

A juventude das classes altas e médias dos grandes centros urbanos que, tendo pleno acesso aos privilégios da cultura oficial, por suas melhores oportunidades de ingresso no sistema de ensino e no mercado de trabalho, recusava essa mesma cultura do lado de dentro. Igualmente, rejeitavam-se não somente os valores estabelecidos, mas principalmente a estrutura de pensamento que imperava nas sociedades ocidentais. Renunciava-se e criticava-se, por exemplo, a primazia da racionalidade técnica e científica, em uma tentativa de redefinir a realidade por meio do desenvolvimento de formas sensoriais de percepção.

Segundo Pereira (1992), é a renúncia desses valores consagrados que parece emprestar ao termo *contracultura* seu forte significado, justificando assim sua fácil aceitação de ambos os lados das trincheiras. Tanto da parte daqueles que se posicionavam ao lado do novo fenômeno, quanto da parte daqueles que lhe faziam oposição, o que se percebia era uma ruptura, no sentido mais preciso da palavra,

com a ordem dominante. É talvez, nessa percepção, que esteja o sentido essencial da radicalidade da contracultura.

Sinteticamente, o que se pode perceber por toda parte é uma tentativa de renovação e atualização do arcabouço teórico de análise da crítica social mais progressista, no sentido de dar conta das novas realidades que se apresentavam àqueles que se dedicavam a um projeto e a uma prática de transformação social nas novas condições de desenvolvimento industrial que caracterizavam, sobretudo, as sociedades europeias ocidentais e a norte-americana.

Já Christopher Dunn (2009) aborda o movimento da Tropicália enquanto fenômeno instaurador da contracultura brasileira. Segundo o autor, a Tropicália foi ironicamente tanto uma crítica dos defeitos quanto um elogio da cultura brasileira e suas constantes mudanças: “Os tropicalistas propositadamente evocavam imagens estereotipadas do Brasil como um paraíso tropical só para subvertê-las com referências incisivas à violência política e à miséria social.” (DUNN, 2009, p. 19). Assim, as classes artística e intelectual iniciaram a reavaliação dos insucessos de projetos políticos e culturais da época e pretendiam transformar o Brasil em uma nação equânime, democrática e economicamente poderosa.

Em sentido amplo, a Tropicália foi um exemplo de hibridismo cultural que rompeu com as dicotomias responsáveis por separações formais entre a produção da alta e baixa cultura, tradição e vanguarda, nacional e internacional. Na dimensão da música, por exemplo, as manifestações da Tropicália não sugeriam um novo gênero ou estilo. “A música tropicalista envolvia, em vez disso, uma colagem de diversos estilos: novos e antigos, nacionais e internacionais.” (DUNN, 2009, p. 19). Nesse sentido, as manifestações musicais da Tropicália podem ser compreendidas como releituras da música popular brasileira tradicional segundo os princípios da experimentação de vanguarda e da música pop internacional.

Os tropicalistas sugeriam ainda profusa crítica ao suposto desenvolvimento, à suposta modernidade brasileira da época, contestando as produções reinantes da cultura nacional. Assim, em vez de celebrar o povo, enquanto agente de uma renovação insurgente, as manifestações musicais tendiam a focalizar nos desejos e frustrações cotidianos dos sujeitos que viviam nos espaços urbanos. “Em última instância, os tropicalistas dariam ímpeto a atitudes, estilos e discursos da contracultura emergente no que se referia à raça, sexo, sexualidade e liberdade pessoal.” (DUNN, 2009, p. 20). Essas manifestações cada vez mais ganhavam força

em movimentos de contracultura, sobretudo nos Estados Unidos e na Europa, mas no Brasil ocorreram de forma diferente durante o período da ditadura militar.

Como em qualquer projeto ou prática cultura de contestação e inconformismo, o poder da Tropicália não está depositado unicamente nos artistas, pois a produção de valor e significado da arte depende de uma ampla variedade de agentes, incluindo artistas, produtores, críticos e consumidores. A Tropicália passou a ser tema de uma crescente discussão literária sobre a cultura brasileira contemporânea. Desde o início, por exemplo, vários jornalistas declararam apoio ao movimento, apesar de outros críticos expressarem angústia em relação ao entusiasmo da Tropicália pela instrumentação elétrica, pelo rock anglo-americano e pela exposição na comunicação de massa.

Não obstante, vários brasileiros não viam problema em associar o rock dos Estados Unidos à produção cultural e defendiam a Música Popular Brasileira (MPB) como a mais adequada manifestação musical da vanguarda brasileira.

Os jovens baianos eram devotos de João Gilberto, o inovador musical da bossa-nova, mas se sentiam cada vez mais frustrados com uma comunidade artística que defendia as prioridades estéticas segundo as necessidades do nacionalismo cultural. Por isso, Gil e Caetano desenvolveram o que chamaram de “som universal”, apresentado pela primeira vez durante um festival de música transmitido pela televisão em 1967. (DUNN, 2009, p. 24).

Esse festival é convencionalmente considerado o evento-marco da Tropicália paralelamente às suas manifestações nas artes visuais (*Tropicália*, de Hélio Oiticica), na literatura (*Panamérica*, de José Agrippino de Paula), no cinema (*Terra em transe*, de Glauber Rocha) e no teatro (*O Rei da Vela*, de José Celso).

Décadas após o florescer da Tropicália, a maioria de seus principais participantes continua produzindo em suas respectivas áreas. Os compositores tropicalistas são particularmente ativos e influentes, consolidando o que se considera, em vários aspectos, um modelo dominante da música popular no Brasil. Em verdade, não seria fácil encontrar músicos populares de outros contextos nacionais com uma influência tão duradoura. O valor da obra dos tropicalistas se estende além do campo da canção popular, provocando também um impacto em outras esferas da produção artística.

Uma das características mais notáveis do movimento da Tropicália foi seu diálogo sucessivo com diversas tendências da produção literária e cultural brasileira

do século XX. Nesse contexto, um grupo de jovens cantores e compositores e seus interlocutores nas artes visuais, cinema, teatro e literatura reagiu a antigas querelas em relação à modernidade e à nacionalidade, bem como a discussões específicas da produção cultural ante o regime militar.

Segundo Dunn (2009), a Tropicália manifestou-se em vários debates concernentes à cultura popular e à identidade nacional que constituem uma “tradição moderna” em evolução no Brasil. E o ponto de referência mais alto dessa tradição moderna é o Modernismo – um movimento literário e cultural heterogêneo surgido na década de 1920. O autor comenta que o Modernismo reuniu artistas em maior parte comprometidos com a renovação estética das artes e letras brasileiras e com a articulação de uma cultura nacional ao mesmo tempo original, enraizada nas culturas populares brasileiras, e “moderna”, com base nas tendências literárias contemporâneas internacionais.

A síntese da originalidade nativa e da técnica cosmopolita criaria, como propôs Oswald de Andrade, uma “poesia de exportação”, capaz de causar impacto internacional. O Brasil deixaria de apenas importar e passivamente consumir a cultura dos países dominantes; passaria a ser um exportador de cultura. Na década de 1930, o espírito de rebelião irreverente contra as convenções literárias tinha se acalmado à proporção que o Modernismo era institucionalizado sob a égide de um regime político emergente nacionalista e populista. Durante esse período, artistas e intelectuais proeminentes buscaram explicar a originalidade da civilização brasileira por meio de seu hibridismo racial e cultural, estabelecendo, dessa forma, um paradigma para uma identidade nacional mestiça.

No decorrer do século XX, a música popular brasileira tem sido o veículo mais importante de afirmação dessa identidade nacional mestiça, tanto no país quanto no exterior. Já em meados da década de 1920, vários artistas e intelectuais modernistas consideravam a música popular um dos principais expoentes da autêntica expressão nacional e uma fonte de inspiração para a música artística.

Entusiasmadas pela difusão do rádio nos centros urbanos, músicas de origem africana – com destaque particular para o samba – se popularizavam entre brasileiros de todas as etnias e classes. Assim, o samba receberia o título de “música nacional” do Brasil e exerceria um papel fundamental na projeção da cultura brasileira no exterior. Na década de 1950, o samba também serviria de base para a instauração da bossa-nova, um estilo novo que expressava as aspirações cosmopolitas da elite cultural brasileira durante a fase de modernização democrática e desenvolvimento industrial.

Assim como Dunn (2009), Celso Favaretto (2017) trata a questão da contracultura pela perspectiva da Tropicália, relatando que desde o período tropicalista verificaram-se manifestações culturais singulares, alternativas, que se prolongaram aos anos 1970. Desse modo, marginalidade, curtição, desbunde e contracultura foram algumas denominações que pretenderam dar conta de uma produção diversa e esparsa, ainda que componha uma urdidura feita de alguns tópicos afins – diferenciando-se da maioria dos projetos anteriores, sobretudo pelo foco dado a posturas comportamentais, ao surgimento do corpo enquanto espaço de agenciamento das atividades.

Segundo o autor, a proposição de uma nova sensibilidade, constituída por uma concepção de marginalidade relacionada ao sistema sócio-político e artístico-cultural, emergia como a motivação fulcral daquelas manifestações. Essa nova sensibilidade e marginalidade constantemente articularam-se ao experimentalismo nas atividades artísticas e na atividade crítica.

Esta atividade multifacetada convivia com o fato de que o sistema da arte estava em pleno desenvolvimento, em consonância com o expressivo incremento da indústria cultural – em parte articulada às iniciativas da política oficial de cultura, que, por meio de um programa de ação cultural e da proposição de uma política nacional de cultura, centradas na perspectiva de modernização conservadora, visava tanto a um relacionamento com os meios artísticos e intelectuais como ao aproveitamento das novas possibilidades técnicas para a efetivação das ideias de cultura nacional e identidade cultural. (FAVARETTO, 2017, p. 184).

Agora, a complexa e multifacetada produção artística inclui sem discriminação os pressupostos, as técnicas e as regras da indústria cultural, atendendo às novas condições da sociedade, particularmente ao alinhamento do país à lógica cultural da sociedade de consumo, enquanto parte integrante de experimentações, de teorizações e da crítica. Assim, foi ao lado das iniciativas culturais oficiais, mobilizadoras de um agenciamento das atividades, “que se desenvolveram as manifestações culturais alternativas, particularmente as contraculturais, da curtição, ou desbunde.” (FAVARETTO, 2017, p. 184).

Essas denominações revestiam um extenso conjunto de manifestações culturais, artísticas e comportamentais; modos diversos de produção singular nas artes, no jornalismo e nos movimentos sociais. Assim, tem lugar de destaque, a produção de pensadores e artistas que criaram uma atmosfera de reinvenção, posicionando-se à margem do sistema artístico e social, desenvolvendo atividades

culturais e experimentações vindas de décadas passadas, “seja tentando ressignificar as ações políticas, seja explorando as possibilidades técnicas dos novos meios e linguagens, às vezes novamente tentando articular transformações das linguagens e resistência política.” (FAVARETTO, 2017, p. 184).

Entre o final da década de 1960 e meados da década de 1970, as manifestações culturais alternativas, mais especificamente a tendência contracultural, configuraram uma atitude de muita fervura, afirmando outros modos de assimilação, inclusive de militância política. Para ter uma ideia do que é necessário pensar quanto às estratégias advindas da intersecção da esfera estética com a política, basta recordar as produções mais notáveis que surgiram no ano de 1967, que se prolongaram ao seguinte e que originaram diversas outras tendências.

*Terra em transe* de Glauber Rocha, a encenação de *O Rei da Vela* pelo Teatro Oficina de José Celso, de *Arena conta Tiradentes* no Teatro de Arena de Augusto Boal, o “Tropicalismo” do grupo baiano, a exposição Nova objetividade brasileira, onde aparece *Tropicália*, a emblemática manifestação ambiental de Hélio Oiticica, os livros *Panamérica* de José Agrippino de Paula, *Quarup* de Antonio Callado, *Pessach: a travessia* de Carlos Heitor Cony. (FAVARETTO, 2017, p. 186).

Nessas produções, desenrolavam-se proposições que articulavam os signos que estavam sendo lançados nas tematizações e que firmavam pontos de vista emblemáticos, isto é, a assimilação de todo tipo de modelos e processos da indústria cultural, a retomada das culturas populares. Essas manifestações contraculturais eram ambivalentes, oscilavam entre os comportamentos neo-românticos e os que articulavam uma nova sensibilidade contracultural ao experimentalismo artístico.

## **2.2 Tropicália e poesia marginal**

Em 1967, o III Festival de Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record, de São Paulo, apresenta “Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso e “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil, canções que colapsaram a estrutura e o público do festival, marcando o desabrochar do movimento da Tropicália. Essas duas canções trazem manifestações estéticas inovadoras e transportam para a canção linguagens de outras manifestações artísticas.

Celso Favaretto (2000, p. 21) relata que a canção “Alegria, Alegria” apresenta uma das marcas que iriam definir a atividade criadora dos tropicalistas: “uma relação entre fruição estética e crítica social, em que esta se desloca do tema para os processos construtivos.”. Nessa primeira canção tropicalista, vislumbram-se traços precisos do processo de desconstrução, em uma operação de mistura e de colagem, a que o movimento da Tropicália submeterá a tradição musical, a ideologia desenvolvimentista e o nacionalismo.

O movimento da Tropicália aceita a missão de encarar os embates culturais, diferenciando-se, no entanto, das concepções adotadas por outras forças político-culturais atuantes naquele momento. Os tropicalistas preferiam uma atuação mais artística, mais cosmopolita e menos ideologizada, articulando os temas da participação, do consumo e do nacionalismo, desfigurando os grandes discursos de engajamento político e estético comumente empregados.

A exemplo de “Alegria, Alegria”, a produção musical de Gilberto Gil também utiliza uma operação de mistura associada à prática antropofágica de Oswald de Andrade, própria da linguagem carnavalesca, radicalizada. A Tropicália resultou dessa carnavalização, dessa radicalização, sendo, “talvez, o movimento que melhor exprimiu os impasses da *intelligentsia* brasileira.” (FAVARETTO, 2000, p. 25). Assim, os cancionistas passaram a discutir todos os aspectos da vida, indo da esfera política à cultural, tornando-se formadores de opinião. O novo estatuto atingindo pela canção contribuiu para que o compositor assumisse a postura de intelectual em um sentido mais amplo do termo. O cancionista passou a atuar criticamente no processo de composição, usando a metalinguagem, a intertextualidade e outros procedimentos que se referem a diferentes formas de citação, por exemplo, o pastiche e a paródia. Nesse sentido, as canções tropicalistas são críticas por excelência, executando essa atividade não somente através da combinação letra e melodia, como também recorrendo a arranjos, capas de discos e performances.

A Tropicália surgiu como moda, delineando uma nova sensibilidade, crítica, debochada e aparentemente não engajada. Propondo a articulação de uma nova linguagem da canção, a partir da tradição da música popular brasileira e dos recursos da modernização, o trabalho dos tropicalistas se configurou como uma desarticulação das ideologias dominantes que, “nas diversas áreas artísticas, visavam a interpretar a realidade nacional, sendo objeto de análises variadas – musical, literária, sociológica, política.” (FAVARETTO, 2000, p. 25). O autor comenta

que essa nova linguagem tem a justaposição de elementos como um de seus principais recursos.

Quando justapõe elementos diversos da cultura, obtém uma suma cultural de caráter antropofágico, em que contradições históricas, ideológicas e artísticas são levantadas para sofrer uma operação desmistificadora. Esta operação, segundo a teorização oswaldiana, efetua-se através da mistura dos elementos contraditórios – enquadráveis basicamente nas oposições arcaico-moderno, local-universal – e que, ao inventariá-las, as devora. Este procedimento do tropicalismo privilegia o efeito crítico que deriva da justaposição desses elementos. (FAVARETTO, 2000, p. 26).

Os tropicalistas criaram uma nova linguagem da canção, sugerindo uma reformulação dos critérios de sua apreciação. Segundo Favaretto (2000), a Tropicália efetuou a síntese de música e poesia, relação que vinha se fazendo desde o modernismo, embora sem muito sucesso, pois a ênfase recaía ora sobre a letra ora sobre a melodia. A canção remete a diferentes códigos e, simultaneamente, apresenta uma unidade que os excede. Por isso, a letra não pode ser analisada por si só, deixando de lado a melodia – “se isso for feito, pode-se ter, quando muito, uma análise temática” (FAVARETTO, 2000, p. 32). Já a melodia não obedece a uma análise linguística, já que não ostenta unidades significativas, semânticas.

Além disso, “a canção comporta o arranjo, o ritmo e a interpretação vocal, que se inserem em gêneros, estilos e modas” (FAVARETTO, 2000, p. 33), particularidades que dificultam ainda mais uma definição de unidade. O autor diz, ainda, que a canção tropicalista se particulariza também por incorporar em sua forma e apresentação elementos não musicais: “basicamente a *mise en scène* e efeitos eletrônicos (microfone, alta-fidelidade, diversidade de canais de gravação, sonoridades estranhas) que ampliavam as possibilidades do arranjo, vocalização e apresentação.” (FAVARETTO, 2000, p. 33-34). Assim, letra e melodia, corpo e roupa, voz e performance verteram-se em códigos, na canção tropicalista, tornando-se um modelo de criação para os compositores subsequentes.

Foi na fusão entre poesia e música, ou melhor, entre letra e melodia que a Tropicália realizou a revisão da tradição musical brasileira: “O resultado deste trabalho antropofágico levou a um redimensionamento da estrutura da canção, não podendo ser entendido como simples influência ou adaptação de códigos ou estilos.” (FAVARETTO, 2000, p. 36). Assim, os tropicalistas realizaram a conexão entre letra e melodia, explorando a dimensão da entoação, “o deslizar do corpo na linguagem,



a materialidade do canto e da fala, operados na conexão da língua e sua dicção, ligados ao infracódigo dos sons que subjazem a manifestação expressiva.” (FAVARETTO, 2000, p. 37).

O autor comenta, ainda, que a Tropicália também integrou elementos da música *pop*, então moda mundial:

A integração se deu devido à preocupação com o consumo e, acima de tudo, devido às possibilidades apresentadas pelo *pop* de, combinando-se com outros elementos, produzir efeitos artísticos de crítica à música brasileira. Assim, não é adequada a idéia de que o *pop* foi integrado apenas por decorrência de sua irradiação internacional. Esta questão não escapou aos tropicalistas, que discutiram os vários aspectos da importação cultural e sentiram a necessidade de se defender dela. Para além das determinações do mercado, sua discussão tinha outro objetivo: evidenciar os “muros do confinamento cultural brasileiro”. (FAVARETTO, 2000, p. 46).

Essa integração dos elementos da música *pop* colaborou para salientar a visão cosmopolita, urbana e comercial da Tropicália e, simultaneamente, discutir o aspecto arcaico na tradição musical brasileira.

A atividade criadora dos tropicalistas filiou-se à antropofagia oswaldiana pela crítica e por eles próprios, como proposta artística e modo de integrar procedimentos de vanguarda. Nesse sentido, o que a Tropicália reserva da atitude antropofágica é mais a concepção sincrética, “o aspecto de pesquisa de técnicas de expressão, o humor corrosivo, a atitude anárquica com relação aos valores burgueses, do que a sua dimensão etnográfica e a tendência em conciliar as culturas em conflito.” (FAVARETTO, 2000, p. 57), provocando o surgimento de uma perspectiva estranha e confusa das manifestações artísticas, propondo a renovação da sensibilidade e dos modos de compreensão.

Sabemos que “Geléia Geral” é a canção-manifesto do movimento da Tropicália que apresenta uma confusão de manifestações artísticas, uma fusão de ritmos e linguagens, um delírio literário que se esforçou para deglutir e digerir o Brasil de sua época, tornando a escritura de Torquato Neto um instrumento indispensável para o conhecimento da história da produção cultural brasileira do final dos anos de 1960 e início dos anos de 1970. No entanto, Favaretto (2000) afirma que “Tropicália” é uma canção inaugural, compõe o modelo estético do movimento. Essa canção conjectura uma proposta de intervenção artística e um modo de criação que são de fragmentação, de ruptura.

Em linguagem transparente, configura um painel histórico que resulta em metaforização do Brasil. Desenha uma situação contraditória, um contexto em desarticulação, presentificando as indefinições do país, em que indiferenciadamente convivem os traços mais arcaicos e os mais modernos. Com uma operação de bricolagem, o Brasil emerge da montagem sincrônica de fatos, eventos, citações, jargões e emblemas, resíduos, fragmentos. (FAVARETTO, 2000, p. 63).

A canção “Tropicália” realiza uma operação de desarticulação da festa de carnaval, ostentando refrãos sinistro-irônicos, em uma espécie de humor corrosivo e dessacralizador que critica a festa carnavalesca e faz o inventário das relíquias do Brasil, por meio dos contrapontos do arranjo e do discurso metonímico. O autor comenta que a enunciação passa da designação para a significação e desta para aquela: “sistema de circularidades, de trocas, já alegorizante, de que a própria construção sintática do texto é um diagrama em que aquilo que se diz se subordina ao modo pelo qual é dito.” (FAVARETTO, 2000, p. 69).

O procedimento fundamental dos tropicalistas consiste em submeter os arcaísmos à luz do ultramoderno, apresentando o resultado como uma alegoria do Brasil. Conseqüentemente, “a mistura e a dramatização das relíquias do Brasil evidenciam a aberração resultante da justaposição dos anacronismos e da modernização.” (FAVARETTO, 2000, p. 114). Nesse sentido, as canções tropicalistas compõem-se de um desenrolar de imagens, nascidas da justaposição de objetos e desejos coisificados.

A alegoria tropicalista, na operação de suas imagens, concentra-se nos elementos fragmentários ao discutir as perspectivas de uma realidade. A canção tropicalista, por exemplo, explora a dinamização, descentralizando qualquer concepção ou ideia de totalidade. As imagens alegóricas tropicalistas partem de dados particulares, cruzam elementos que se opõem, posicionam em um mesmo patamar as contradições da cultura brasileira, em uma profusão de fragmentos justapostos em que não há anterior nem posterior, tudo é aglutinado, descontínuo, como o sonho ou fantasia.

A operação alegórica põe em cheque a realidade e a linguagem. Logo, a alegoria opera o duplo movimento de condensação e deslocamento, processando ao mesmo tempo a metáfora e a metonímia, executando um duplo sentido: o literal e o figurado. Esses dois sentidos estão incorporados em um texto, mas, quando se realiza a alegoria, o sentido literal desaparece.

Partindo das manifestações paródicas, Favaretto (2000) alega que as relíquias do Brasil são desatualizadas pela descentração constante de suas versões usuais, tendo como resultado a alegoria do país. Essa alegoria faz uma figuração do significante primeiro, produzida pelo duplo movimento de deslocamento e condensação. É uma produção de duplo sentido que expressa o outro de si mesma.

Instala-se a dissonância: os contrários coabitam, se superpõem, se identificam, gerando sincretismo e indiferenciação – metamorfose pura, o reino da diferença. Nesta permutabilidade contínua no heteróclito, fluxo constante e descontínuo de imagens, é excluída toda idéia de totalidade ou de totalização. Daí o caráter ativo e subversivo da alegoria tropicalista, pois, ao libertar o desejo da totalidade, lança-o no fragmentário puro. O fragmento é agressivo porque ironiza o todo, desapropriado pela operação parodística: é neste sentido que se pode dizer que o tropicalismo é interpretação de interpretação. (FAVARETTO, 2000, p. 128).

Assim, a paródia opera a cultura, corroendo-a; funcionando como um importante mecanismo de ruptura com o passado. Na dimensão da música, Favaretto (2000, p. 86) elucida que a audição é duplamente orientada: “capta a fala de um sujeito representado que se dirige a um outro (o ouvinte), que, por sua vez, é requisitado para decodificar as referências.”. A fala tropicalista revela-se no disfarce e no deboche, tensionando a audição. Por isso, quanto mais o ouvinte participa mais percebe o diálogo de letra, melodia, arranjo e interpretação, verificando a integração de diversos níveis, como: o da música, o dos textos parodiados e o do contexto.

A paródia tropicalista ajusta-se com o ímpeto de deslocar o que estava posto como uma espécie de cânone artístico-musical brasileiro. Traz para o presente uma referência poética ou musical da tradição, em uma parodização, causando um efeito de desconstrução do objeto referido, descentralizando a significação desse objeto. Desse modo, atinge-se o propósito de crítica desmistificadora, mas ao mesmo tempo põe em evidência o objeto ora criticado. Paradoxalmente, a paródia tem esse efeito: na mesma proporção em que procura atingir os elementos reconhecidos e comungados por todos, ela também reconhece o valor desses elementos, pois na elaboração de versões reforça-se a fonte.

De modo geral, nas canções tropicalistas, focalizando-se a modernidade dos procedimentos tropicalistas, o procedimento fundamental da Tropicália é a justaposição do arcaico e do moderno. A particularidade da Tropicália advém do fato de ela ser alegórica.

Vaiada nos festivais de música popular da década de 1960, Pedro Duarte (2018) recorda que o movimento da Tropicália influenciou outras dimensões da arte e que hoje é prestigiado em museus do Brasil, tornando-se indispensável na música popular que outrora violara, chegando a suplantar outras tendências artísticas. Prestigiado no mundo, “o movimento é objeto de exposições, além de assumido como referência por músicos como Kurt Cobain, David Byrne, Beck e Devendra Banhart.” (DUARTE, 2018, p. 11).

No entanto, Duarte (2018) explica que não era tão nítido assim que, como ocorreu na Tropicália, a música tivesse, além da parte popular, uma ambição vanguardista. Isso conferiu uma tensão própria à poética tropicalista. Como assinala o autor.

De um lado, havia o impulso para experiências de linguagem e desafios formais, assim como os movimentos estéticos que varreram a primeira metade do século XX. De outro lado, o impulso, neste caso, era associado à força popular da canção já de saída, o que lhe vedava proteção diante das exigências do público, ou seja, aquele recuo para construção de obras – não raro difíceis – que muitos artistas de vanguarda tiveram. Os tropicalistas estavam lançados na sociedade – e no mercado – pela natureza histórica da arte que eles praticavam no Brasil, a canção, mas queriam fazer dela uma experiência vanguardista. Daí a conjugação, no movimento, entre tradição e modernidade. (DUARTE, 2018, p. 12).

O autor alega, ainda, que é razoável refletir como a Tropicália se manifesta no Brasil, assim como o país se manifesta na Tropicália, “pois sua novidade residia em um retrato do país” (DUARTE, 2018, p. 12). Nesse sentido, a Tropicália organizou na música popular uma forma de reflexão sobre o Brasil, levando em consideração tanto o subdesenvolvimento frente aos benefícios civilizatórios europeus como a afirmação culturalmente singular na compreensão da vida: “Nem o ufanismo ingênuo nem a autodepreciação colonizada, a Tropicália produzia uma crítica alegre ou uma alegria crítica do Brasil.” (DUARTE, 2018, p. 13). Ao invés de limitar a diversidade do país a uma identidade única, os tropicalistas exploravam a potência de sua multiplicidade histórica.

Para conseguir explorar a potência dessa multiplicidade, os tropicalistas adotaram o procedimento de justaposição das imagens, e não de integração delas em uma concepção geral e única. O autor elucida que, nesse aspecto,

a poética tropicalista distinguia-se do método através do qual a tradição intelectual brasileira costumou fixar a identidade nacional em um retrato

estático do país. O retrato tropicalista se faz em movimento. O ser está no devir. Por isso, sua história do Brasil é aberta. O Tropicalismo é sincrético, e não sintético. [...] O sincretismo do movimento ia da concepção geral de cultura (como heterogeneidade amalgamada) à prática musical (que incluía um pouco de tudo, configurando mais um estilo e menos um gênero tecnicamente definido). (DUARTE, 2018, p. 13-14).

Isso atesta que, ao invés de uma criação totalizante, a canção tropicalista é estilizada e aberta ao mundo. E os tropicalistas, interpretando a experiência da cidade moderna e a imagem do país, “buscavam não um símbolo clássico que o representaria perfeitamente, e sim as alegorias barrocas que significariam seus contrastes” (DUARTE, 2018, p. 16). Nesse sentido, os tropicalistas foram considerados rebeldes, uma vez que sua crítica recusava qualquer projeto fechado de futuro. Por isso, a canção popular foi para a Tropicália a esfera a partir da qual suas ações disseminariam não apenas na estética, mas em toda a cultura brasileira.

Com a intenção de narrar e interpretar a façanha de um movimento criativo aflorado no interior da música popular brasileira, na segunda metade da década de 1960, Caetano Veloso (1997, p. 14) relata que “depois da revolução da bossa nova, e em grande parte por causa dela, surgiu esse movimento que tentava equacionar as tensões entre o Brasil-Universo Paralelo e o país periférico ao Império Americano.”. Tal movimento pretendia antepor-se como um símbolo de superação do conflito entre o pensamento de que a interpretação do projeto Ocidental oferecida pela cultura popular e de massas dos Estados Unidos era iminentemente libertadora.

O movimento que, na década de 1960, virou a tradição da música popular brasileira de ponta-cabeça foi crismado de Tropicália, como aponta o autor.

O nome (inventado pelo artista plástico Hélio Oiticica e posto como título em uma canção minha pelo homem do Cinema Novo Luís Carlos Barreto) Tropicália, de que o derivaram, me soa não apenas mais bonito: ele me é preferível por não se confundir com o “luso-tropicalismo” de Gilberto Freyre (algo muito mais respeitável) ou com o mero estudo das doenças tropicais, além de estar livre desse sufixo ismo, o qual, justamente por ser redutor, facilita a divulgação com status de movimento do ideário e do repertório criados. (VELOSO, 1997, p. 15).

O termo *Tropicália* foi bem mais aceito por seus fundadores, em um esforço de divulgação internacional do movimento, assumindo uma atitude de protesto em relação ao termo *Tropicalismo*. Apesar disso, é sabido que há muito tempo já se admitiu o termo *Tropicalismo* como funcionalmente eficaz.

Caetano Veloso, Gilberto Gil e Torquato Neto foram os principais idealizadores e executores do projeto da Tropicália. Veloso (1997) conta que Torquato parecia compreender instantaneamente o que os arautos do movimento tropicalista queriam dizer, mas o anjo torto da Tropicália estava sempre disposto a discutir: “Conversar com ele não representava para mim nenhuma tensão. Tínhamos uma identificação fácil e as discussões eram amigáveis.” (VELOSO, 1997, p. 100). O autor diz, ainda, que o poeta piauiense estava sempre com um caderno repleto de poemas que um dia se tornaria uma antologia poética.

Torquato adorava Drummond e suas poesias eram francamente drummondianas. Todas me pareciam bonitas, elegantes, soavam bem, sensíveis e sóbrias, delicadas e longas - e não tinham a ingenuidade política de Capinan. Mas a minha opinião sobre seus poemas não era diferente da sua própria: era como se ele ainda não tivesse feito o primeiro. E a ele faltava aquele comprometimento que fazia de Capinan um poeta, talvez bom poeta, talvez não tão bom, mas um poeta. Torquato não errava, mas não estudava o bastante, não se sentia gravemente responsável pela poesia. Embora seu ouvido para os ritmos e para as rimas fosse muito mais espontaneamente sensível do que o de Capinan, e a delicadeza de sua imaginação sempre parecesse mais fluente. (VELOSO, 1997, p. 100).

Seja em verso ou em prosa, Torquato escrevia compulsivo e espontaneamente. E a comunicação entre ele e Caetano, apesar da atitude contestadora do poeta, era fluida e jocosa, compartilhando as mesmas opiniões, vivendo no mesmo universo.

Veloso (1997, p. 104) expõe que, nas reuniões organizadas por Gilberto Gil, Torquato imediatamente havia assumido o conjunto de ideias inovadoras da Tropicália: “os Beatles, Roberto Carlos, o programa do Chacrinha, o contato direto com as formas cruas da expressão rural do Nordeste”. Isso tudo Torquato já havia anabolizado e metabolizado com bastante naturalidade, a ponto de deixar vislumbrar sua compreensão da totalidade do conjunto de ideias que o grupo defendia.

Ao invés de trabalhar em conjunto no sentido de encontrar um som homogêneo que delineasse o novo estilo musical, Veloso (1997) diz que o grupo preferia utilizar uma ou outra sonoridade reconhecível da música comercial.

De certa forma, o que queríamos fazer equivalia a “samplear” retalhos musicais, e tomávamos os arranjos como *ready-mades*. Isso nos livrou de criar uma *fusion* qualquer, uma maionese musical vulgarmente palatável, mas também retardou (e isso é deplorável sobretudo no caso de Gil, um grande músico) uma possível pesquisa nossa no terreno dos arranjos e da própria execução. Eu tinha consciência de que estávamos sendo mais fiéis à bossa nova fazendo algo que lhe era oposto. De fato, nas gravações

tropicalistas podem-se encontrar elementos da bossa nova dispostos entre outros de natureza diferente, mas nunca uma tentativa de forjar uma nova síntese ou mesmo um desenvolvimento da síntese extraordinariamente bem-sucedida que a bossa nova tinha sido. (VELOSO, 1997, p. 123-124).

Havia a ideia de fazer do arranjo uma unidade independente que deslindasse a canção e que, ao mesmo tempo, se colidisse com ela. Havia um esforço no sentido de definir um novo estilo musical, mas não um trabalho no sentido de inventar um som homogêneo, uma nova síntese, afastando-se de toda e qualquer ideia totalizante.

Carlos Calado (2010) diz que a ligação de Torquato Pereira de Araújo Neto com a Bahia teve início em 1960, aos 15 anos de idade, após ter sido expulso do colégio de sua cidade natal, por doutrinação política. Muito embora Torquato Neto tivesse nascido em Teresina, no Piauí, Calado (2010, p. 78) relata que o poeta e letrista já convivia há seis anos com amigos e colegas da Bahia e, por isso, considerava-se em parte baiano; “até mesmo a namorada, Ana Maria Silva, que ele conheceu no Rio de Janeiro, era baiana, nascida na cidade de Ilhéus”. O autor comenta, ainda, que,

além de gostar muito de cinema, Torquato já escrevia compulsivamente desde os tempos do colégio. Costumava preencher dezenas de cadernos com poemas e reflexões. Já suas letras de música só começaram a sair do papel em 65, quando nasceram as primeiras parcerias com Gil e Caetano. Porém, ao contrário de seus parceiros, não tinha a mínima pretensão de interpretar as canções que escrevia. (CALADO, 2010, p. 79).

O fato de que era muito tímido e calado impedia Torquato de interpretar as canções que escrevia. Não bastasse essa timidez desmedida – “nesse aspecto, só perdia para Gal, mais calada ainda do que ele; os dois empatavam até na mania de roer as unhas” (CALADO, 2010, p. 79) – Torquato não era capaz de cantarolar duas frases musicais sem desafinar o coro dos contentes. Não obstante, no início de 1966, a parceria intelectual e musical de Torquato com Gil decolou de vez.

O autor expõe, ainda, que Gilberto Gil, com certa dose de ingenuidade, “acreditou que poderia convencer os colegas e amigos a aderirem ao projeto de um movimento para renovar a música popular brasileira, para torná-la mais universal” (CALADO, 2010, p. 98). O cantor e compositor sentia que estava no tempo de todos se juntarem para engendrar um movimento que renovasse a música brasileira.

Nesse sentido, na segunda metade de 1967, elaboraram um plano que ficaria marcado como o primeiro ato subversivo do grupo baiano.

Escalado como apresentador do quarto programa da série *Frente única*, que seria gravado em 24 de julho, Gil indicara Caetano e Torquato para escreverem o roteiro. Os dois parceiros não deixaram por menos: convenceram Gil de que esse programa seria uma boa oportunidade para que ele se redimisse do constrangedor episódio da passeata contra a música estrangeira, uma semana antes. Chegara a hora do primeiro ato subversivo do grupo baiano. (CALADO, 2010, p. 110).

O plano resumia-se em um quadro, que teria como protagonista Maria Bethânia apresentando uma incitadora homenagem a Roberto Carlos. Essa apresentação seria uma espécie de *happening*, introduzido por Gil. De acordo com o roteiro, “Bethânia deveria entrar no palco de minissaia e botinhas, empunhando uma guitarra elétrica. Acompanhada por um conjunto de iê-iê-iê, ela cantaria ‘Querem Acabar Comigo’, junto com ninguém menos que o homenageado, Roberto Carlos.” (CALADO, 2010, p. 110-111).

O autor relata, ainda, que pouco menos de um mês depois dessa apresentação, em uma entrevista concedida a Zuza Homem de Mello, em de agosto de 1967, Caetano Veloso já demonstrava o desejo de renovar o cenário da música popular brasileira.

Acho que a música brasileira, depois da bossa nova, ficou discutindo tudo que a bossa nova propôs, mas não saiu dessa esfera, não aconteceu nada maior. Eu, pessoalmente, sinto necessidade de violência. Acho que não dá pé pra gente ficar se acariciando. Me sinto mal já de estar ouvindo a gente sempre dizer que o samba é bonito e sempre refaz o nosso espírito. Me sinto meio triste com essas coisas e tenho vontade de violentar isso de alguma maneira. É a única coisa que me permite suportar e aceitar a ideia de manter uma carreira musical, porque uma coisa é inegável: a música é a arte mais viva em todo o mundo. O que acho é que a música tem sido utilizada muito pra gente se manter enganado e eu não quero mais. Quero que a gente saiba mesmo, que a gente engula e veja que a gente está num país que não pode nem falar de si mesmo. A gente tem que passar a vergonha toda pra poder arrebentar as coisas. (CALADO, 2010, p. 117).

Após esses atos subversivos, a explosão já estava bem próxima. Sem demora, instaurou-se no Brasil um movimento permeado de manifestações musicais singulares e alternativas, que marcou a década de 1960, realizando releituras da música popular brasileira tradicional, por meio do procedimento de colagem de estilos, misturando o novo e o antigo, o internacional e o nacional: a Tropicália.



Na dimensão da Tropicália, as ideias do modernista contribuíram bastante para enriquecer como novos argumentos o inconformismo de seus idealizadores diante da seriedade e estagnação da bossa nova e suas derivações mais politizadas. Contribuíram particularmente o Manifesto Antropófago (1928) e o livro de Oswald – uma coletânea de poesias e textos comentados por Haroldo de Campos, que incluía o Manifesto da Poesia Pau-Brasil (1924).

A ideia era celebrar algo que ninguém sabia ainda explicar muito bem, mas já estava acontecendo. Algo de novo estava ocorrendo na cultura brasileira e, na falta de outro nome, entre risadas e várias rodadas de chope, esse acontecimento foi chamada de Tropicalismo.

Em 5 de fevereiro de 1968, Segundo Calado (2010), Nelson Motta dedicou toda uma coluna a um só assunto, reforçando a ideia de que algo extraordinário estava ocorrendo na produção cultural do país. A introdução da notícia, meio em forma de rocambole e destacado em letras maiores, anunciava um novo e ambicioso movimento cultural.

O filme *Bonnie and Clyde* faz atualmente um tremendo sucesso na Europa e sua influência estendeu-se à moda, à música, à decoração, às comidas, aos hábitos. Os anos 30 revivem em força total. Baseados neste sucesso e também no atual universo *pop*, com o psicodelismo morrendo e novas tendências surgindo, um grupo de cineastas, jornalistas, músicos e intelectuais revolveu fundar um movimento brasileiro mas com possibilidades de se transformar em escala mundial: o Tropicalismo. Assumir completamente tudo que a vida dos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mau gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra, ainda desconhecido. (CALADO, 2010, p. 175).

Sério ou não, o movimento contundente de caráter contestador estava definitivamente lançado. Todavia, é sabido que a Tropicália não teve vida longa durando um pouco mais de um ano. Não obstante, depois da bossa nova, a Tropicália foi o movimento musical mais original e influente do Brasil, que entoa e ecoa inclusive nas produções musicais atuais, manifestando as marcas de resignificação e renovação da música popular brasileira elaborada pelos compositores contemporâneos.

Em verdade, a Tropicália não deixou herdeiros diretos ou escolhidos. Assim como as inovações musicais inseridas pela bossa nova no final dos anos de 1950, as atitudes estéticas dos tropicalistas foram herdadas e usufruídas, em maior ou menor medida, por quase todos os artistas que se dedicaram à música popular

brasileira durante as últimas três décadas. A produção artística que coincide com o fim da Tropicália é a poesia marginal.

A poesia marginal marca o período de transição da fase tropicalista à fase pós-tropicalista. Glauco Mattoso (1982) explica que o termo *marginal*, isolado ou retirado de um contexto qualquer, não elucida muita coisa. Esse vocábulo foi tomado de empréstimo das ciências sociais, em que era apenas um termo técnico usado para caracterizar o indivíduo que vivia em conflito entre duas culturas, ou que, libertando-se de uma cultura, não se incluía por completo em outra, ficando à margem das duas culturas.

O autor elucida, ainda, que o termo *cultura* não significa grau de conhecimento, mas padrão de comportamento social. E foi o sentido de indivíduo não incluído, de marginal, que passou das ciências sociais para a linguagem comum: um criminoso, um desvalido e também qualquer representante de uma minoria discriminada foram denominados *marginais*. Desse modo, tudo que não se encaixa no padrão estabelecido é encarado como *marginal*: “cabelo comprido, sexo livre, gíbi, gíria, *rock*, droga e outras bandeiras recentes que tipificam um fenômeno de rebeldia das novas gerações ocidentais denominado justamente *contracultura*.” (MATTOSO, 1982, p. 8).

Na dimensão da arte, conforme Mattoso (1982), toda obra e todo autor que não se encaixam nos padrões habituais de produção, exposição e/ou circulação também são considerados *marginais*, inclusive a poesia e o poeta. Em verdade, o termo *marginal* é apenas o atributo mais utilizado e comum para conceituar a obra de artistas denominados *alternativos* ou *independentes*. Assim, afirmar que um poeta é marginal significa denominá-lo *sórdido* e *maldito*, contudo, “esses adjetivos soam mais como elogio porque viraram sinônimos de alternativo e independente” (MATTOSO, 1982, p. 8), dito de outra forma, tais adjetivos perderam o sentido pejorativo e se inverteram a favor dos artistas que recebem o rótulo. Assim, essa inversão de sentidos ou de valores pode servir como ponto de partida para se compreender o que pode ser denominado poesia marginal, quem pode ser denominado poeta marginal e por que nem todos aceitam essa denominação.

A poesia marginal quebra a aura de seriedade da poesia clássica. Fazer poesia não é mais uma coisa séria. Nesse sentido, o próprio vocábulo *poesia* deixa de ser intocável para se transformar em objeto de jogo e brincadeira. Isso só foi

possível, no universo da poesia marginal dos anos de 1970, devido a momentos de ruptura radical como os movimentos modernista e concreto.

Ao contrário da última corrente de vanguarda (o poema-processo) e de seus antecedentes concretos fundamentais, segundo Mattoso (1982), a poesia marginal não apresenta qualquer homogeneidade, seja prática ou teórica. Não há um trabalho coletivo orientado e posicionado contra ou a favor de determinadas concepções.

Se existem traços comuns à maioria dos autores da década, são eles a desorganização, a desorientação e a desinformação. E mais: a despreocupação com o próprio conceito de poesia e o descompromisso com qualquer diretriz estética resultaram numa espécie de displicência, de certo modo saudável como se verá mais adiante, e, como consequência, tal conceito ou tais diretrizes podem ser indiferentemente observados ou não, consciente ou inconscientemente, na obra poética desses autores. (MATTOSO, 1982, p. 29).

Por isso, não dá para falar em *movimento*, como alguns estudiosos encaram a poesia marginal. Outros não falam em movimento, mas especificam seu objeto de estudo: a poesia marginal seria só a da *geração-mimeógrafo* – assim denominada porque esse dispositivo foi o que mais se difundiu –, ou só a geração dos poetas engajados, ou só a de alguns grupos do Rio de Janeiro etc.

Na dimensão literária, segundo Mattoso (1982), marginal seria toda a poesia que se afasta de todos os paradigmas reconhecidos pelos críticos, pelo público leitor e, conseqüentemente, pelos editores. Nesse sentido, o experimentalismo das vanguardas seria a mais marginal de todas as propostas, e a poesia marginal deixaria de ser um fenômeno típico da década de 1970 para remontar aos anos de 1950 e ao Concretismo. No entanto, os pesquisadores que estudam a marginalidade poética desconsideram não apenas o Concretismo, mas todas as propostas de vanguarda, argumentando que elas não são marginais e sim elitistas.

Para pesquisadores como Heloísa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto Pereira, a poesia marginal, do ponto de vista literário, compõe-se do estilo coloquial identificado em boa parte dos autores da *geração-mimeógrafo*, caracterizado pela utilização de um vocabulário apoiado na gíria e no chulo, e de uma sintaxe livre de regras gramaticais, tal como na linguagem falada.

Tal gênero de poesia seria marginal justamente por representar uma recusa de todos os modelos estéticos rigorosos, sejam eles tradicionais ou de vanguarda, isto é, por ser uma atitude antiintelectual e portanto antiliterária. Heloísa, que qualificou esse estilo como uma “retomada” do modernismo de

22, acrescenta que a diferença está na postura, que em 22 teria sido intencional, premeditada, e na poesia marginal seria espontânea e inconsciente. (MATTOSO, 1982, p. 33).

Contudo, antes de ser uma recusa, essa postura significa certo desconhecimento dos modelos literários, por simples falta de informação. Nesse caso, a poesia da *geração-mimeógrafo* se diferencia efetivamente da poesia de vanguarda, embora ambas sejam marginais em relação aos modelos literários. A vanguarda é particularmente informada, ou seja, estuda novos recursos poéticos porque conhece todos os antigos.

Do ponto de vista poético, a produção marginal da *geração-mimeógrafo* corresponderia, com algumas ressalvas, à literatura *underground* norte-americana. A poesia contracultural ou *underground* é conhecida nos Estados Unidos graças à chamada *beat generation*, representada por poetas famosos, como Allen Ginsberg e Lawrence Ferlinghetti. No entanto, os arautos desse movimento estão na Europa do século passado, entre os poetas malditos franceses, como Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, e particularmente Rimbaud.

Retomando a aplicação do rótulo marginal, ideológico ou material, ele não pode ser utilizado para definir qualquer tipo de poesia. Já em relação aos autores, não há dúvida que os de vanguarda sempre foram e continuam sendo marginais. E os demais autores são temporária e provisoriamente marginais, assumindo ou não esse rótulo.

### 3 TORQUATO NETO EM FACE DAS LINGUAGENS

Neste capítulo, o caminho seguiu em torno de autores que trataram diretamente a obra poética e cancionista de Torquato Neto, bem como de teóricos mais relacionados diretamente com reflexo sobre o fazer poético.

Paulo Andrade (2002) pesquisa a contribuição poética e cultural de Torquato Neto, um poeta, jornalista e cineasta brasileiro que desempenhou um papel importante no movimento Tropicália nas décadas de 1960 e 1970. O autor explora a complexidade da obra do poeta piauiense, que abrange uma diversidade de temas, vozes e estilos. Andrade (2002) sugere que a obra de Torquato Neto reflete a tensão entre a subjetividade do poeta e a cultura de seu tempo, capturando a realidade fragmentada desse período. O autor também destaca a prática artística multifacetada de Torquato, que englobava poesia, música, jornalismo e cinema, e sua radicalização na escrita, que expunha a identidade do poeta em crise. Torquato Neto é considerado um símbolo da interseção entre experimentalismo e marginalidade, renovação artística e cultural, e mudança comportamental. Sua obra incorpora uma estética de resistência, que se recusa a se submeter à totalização e abraça o poder revolucionário de gestos, eventos e intensidades.

Feliciano Bezerra (2004) examina a escrita poética de Torquato Neto, enfatizando sua pluralidade e a mistura de diferentes formas artísticas. Para o músico e professor, Torquato Neto era um artista versátil que atuou em diversas áreas, incluindo poesia, composição de letras de músicas, jornalismo e cinema experimental. O autor comenta que a escrita do poeta piauiense é fragmentada, incompleta e densa, com versos que são reaproveitados em diferentes obras, resultando em um discurso poético intenso e complexo. Bezerra (2004) comenta, ainda, que a linguagem de Torquato Neto é corpórea e está em constante experimentação, tendo a poesia como sua base fundamental.

Patrícia Lage (2010) trata a obra de Torquato Neto, como um poeta que desafiou a linguagem de seu tempo ao utilizar diversos recursos artísticos e múltiplos códigos em sua escrita. Para a autora, o poeta piauiense estabeleceu um novo sentido entre a palavra e o som, desconstruindo convenções e desafiando as opiniões estabelecidas. A escritura de Torquato Neto é um espaço físico construído por uma linguagem em constante movimento, combinando o lirismo de suas influências com imagens e pensamentos formalizados, resultando em poemas que

misturam diálogos do cotidiano com elementos visuais e ideias estruturadas. Sua obra reflete as angústias de sua geração, revelando uma tensão trágica entre o eu lírico e os padrões culturais da época. Lage (2010) explica que apesar da aparente independência dos escritos de Torquato, eles formam uma obra única, com intervalos nos quais opostos se interligam e se complementam.

Iuri Lotman (1978) aborda a relação entre arte e linguagem, destacando como a arte funciona como um modo particular de comunicação organizada. Segundo Lotman (1978), as obras de arte podem ser consideradas textos, pois transmitem informações artísticas específicas que são criadas e percebidas pelo ser humano. A arte é um meio de comunicação que estabelece uma correspondência entre um emissor e um receptor. Qualquer sistema que cumpra os requisitos da comunicação entre duas ou mais pessoas pode ser considerado uma linguagem, incluindo as linguagens criadas pela arte em suas diversas formas. Assim, a arte está intrinsecamente ligada aos processos de comunicação e desempenha um papel importante na transmissão e preservação de informações particulares e significativas para a sociedade humana.

Ezra Pound (1997) analisa os elementos essenciais para ampliar a linguagem e o significado na poesia e na literatura. O autor destaca a importância da projeção do objeto na imaginação visual, da criação de correlações emocionais por meio do som e do ritmo da fala, e da produção de efeitos que estimulem associações intelectuais ou emocionais. Pound (1997) defende a abordagem adequada para estudar poesia e literatura, que envolve examinar cuidadosamente a matéria e fazer comparações contínuas entre diferentes obras. O autor enfatiza a importância da música na poesia, utilizando-a como medida de avaliação para qualquer compositor. Além disso, ele discute a necessidade de compreender as relações temporais e as diversas qualidades sonoras para tornar a poesia atraente. Por fim, Pound (1997) destaca que não há regras específicas para a escrita com palavras, pois a maioria das artes combina elementos fixos e variáveis.

Alfredo Bosi (1977) trata a relação entre imagem e percepção visual, enfatizando que a imagem reflete o modo como os seres humanos percebem formas e cores por meio dos olhos. Segundo o autor, a imagem é uma representação da realidade e sua forma está associada à função da percepção. O autor também discute a natureza construída da representação e a diferença entre as formas imagéticas e linguísticas de acesso à realidade. Bosi (1977) ressalta a importância

de compreender as distinções entre essas formas para compreender o discurso poético.

Décio Pignatari (2005) debate a criação poética e a relação entre os signos, com base na distinção de Charles Morris entre signos-*para* e signos-*de*. O autor argumenta que o poeta trabalha com o signo verbal, criando e recriando a linguagem para expressar e reproduzir sentimentos, estabelecendo conexões entre os signos e desenvolvendo formas de sensibilidade. Pignatari (2005) explica que os processos de associação ou organização das coisas ocorrem por meio da contiguidade ou proximidade e da similaridade ou semelhança, formando os eixos paradigmático e sintagmático. Nesse sentido, a metáfora estabelece uma relação de semelhança entre duas coisas, enquanto a metonímia usa uma parte para representar o todo. O autor destaca, ainda, a importância do ritmo na criação poética e sua relação com a divisão e distribuição de elementos no tempo e no espaço.

Algirdas Julien Greimas (1975) discute a importância da construção de sentidos na compreensão de coisas em algum nível. Segundo Greimas (1975), os sentidos são extraídos dos objetos significantes e todas as interpretações são possíveis. A significação é vista como uma transposição entre diferentes níveis de linguagem, e o sentido é identificado como um processo direcionado de atualização. Assim, a estrutura semântica é a forma geral de organização dos universos semânticos individuais e sociais. Nesse sentido, a linguagem é concebida como uma combinação de dois elementos distintos, o plano da expressão e o plano do conteúdo, que são articulados em formas semióticas diferentes e transcodificados por meio da mediação da forma linguística. Para o autor, as categorias formais são utilizadas para delimitar o processo de comunicação, e a compreensão do sentido só é possível quando categorias formais como identidade versus alteridade ou conjunção versus disjunção são pressupostas.

Luiz Tatit (2002) utiliza as concepções greimasianas para elaborar seu método de análise em canções, comparando o compositor de canções a um malabarista que equilibra a letra e a melodia. O autor enfatiza a importância das tensões harmônicas e locais, que são geradas pela gestualidade oral do compositor e manipuladas por ele para criar continuidade ou segmentação. Tatit (2002) apresenta duas modalizações musicais principais, a *passionalização* e a *tematização*, que contribuem para a atribuição de sentidos propostos pelos compositores. Nesse sentido, a canção é considerada uma forma de arte singular,

na qual a letra carrega a melodia, e o processo de *figurativização* é usado para materializar a experiência representada como substância sonora. Para Tatit (2002), o segredo de um compositor está em transformar a continuidade e a articulação em um único projeto de sentido.

### 3.1 Escritura poético-cancionista de Torquato Neto

Paulo Andrade (2002) comenta que há um desafio para quem busca trilhar os caminhos de Torquato Neto: localizar um fio condutor, já que sua obra está permeada de uma pluralidade de temas, de vozes e de estilos. Nesse sentido, o autor elucida que Torquato Neto constitui a filiação dos românticos malditos: “Sua poética singular apresenta uma tensão trágica entre o eu lírico e a cultura de seu tempo, os anos 60/70.” (ANDRADE, 2002, p. 19).

Em sentido amplo, conforme Andrade (2002), Torquato Neto assentou os sabores e dissabores de uma época, deixando sua marca inventiva na poesia, na música, na produção cultural, no jornalismo e no cinema, muito embora seja mais famoso como poeta da palavra escrita e cantada, legitimando a relevância de sua atuação na canção popular brasileira. Assim, essa atuação multifacetada permite delinear a poética que orienta a criação de Torquato Neto, como uma *estética da resistência*. Nesse sentido, a produção do poeta, enquanto obra de resistência, contém uma densa conexão interna, dando unidade a seus textos.

Percebe-se nos textos de Torquato Neto uma forte ligação entre a subjetividade do eu lírico e a identidade do poeta, enquanto sujeito histórico, inserido em certo contexto sociocultural. Nesse sentido, arte e vida se misturam em sua poética, sobretudo evidenciando a crise do sujeito descentralizado e fragmentado, mediante a realidade estilhaçada, de um período marcado pelo descontentamento e caracterizado por movimentos de contestação.

Os versos do poeta piauiense Torquato Neto dão a medida precisa da genialidade e complexidade de seus escritos poéticos: “Um escorpião encravado / na sua própria ferida / não escapa” (ANDRADE, 2002, p. 13). Assim, pela trilha labiríntica da escritura de Torquato Neto, que se manifestou como poeta na medida do impossível, podemos entrever, tanto em linguagem verbal quanto em linguagem não-verbal, as experiências vividas por este arauto do movimento da Tropicália. Na dimensão artística e cultural da escritura “escorpiônica” do poeta piauiense,



identifica-se um modo particular de ver e sentir o mundo, como efeito do estilhaçamento de um eu lírico melancólico que expressa sua dor e dificuldade em estar no mundo.

A leitura dos poemas escritos por Torquato Neto, entre 1969 e 1972, oferecem elementos para avaliar a radicalização de sua escritura nesse período, manifestando uma experiência de escrita denominada maldita que, ao misturar rigor construtivo com dilaceramento do corpo e da alma do poeta, fragiliza os limites entre arte e vida, expondo a identidade de um “eu” em situação-limite. Essa radicalização e a pluralidade de atividades de escrita delineiam a fase pós-tropicalista de sua arte.

Logo, transformar as imagens da arte em processos vitais foi o grande lance dos artistas que, nas décadas 1960 e 1970, reinventaram as relações entre arte e vida, tensionando os modos de sua inscrição histórica e de expressão da subjetividade.

No Brasil, a intersecção de tropicalismo e contracultura originaram atividades variadas, complexas, que explicitaram brilhantemente o conflito entre arte e cultura, entre subjetividade individual e sujeito histórico. Aliando experimentalismo artístico e significação social descentrada, resistente às totalizações, rigor crítico e irreverência comportamental, os artistas assim articulados geraram o vulto de uma atividade que acreditava na potência revolucionária dos gestos, dos acontecimentos, das intensidades e surpresas. (ANDRADE, 2002, p. 17).

Torquato é o exemplo e o símbolo maior dessas atividades – da mistura de experimentalismo e marginalidade, de renovação artístico-cultural e mudança comportamental: “Os diversos tipos de atividades que exerceu revelam uma voz que se posiciona como se estivesse em permanente estado de transição, envolvendo-se com as coisas e deixando-se envolver por elas.” (ANDRADE, 2002, p. 19). Em Torquato Neto, arte e vida, política e cultura, razão e loucura, militância e crise existencial compõem uma só personalidade que, ao encarar o desafio de harmonizar esses opostos e dispendo-se a desafinar o coro dos contentes, esticou o fio de sua existência até rompê-lo.

As complexas questões internas, vivenciadas pelo poeta em meio à crise existencial, foram se traduzindo por uma visão particular da vida, sobretudo por um crescente desencanto com o mundo, que aumentava à medida que crescia o sentimento de solidão e o niilismo, ambos relacionados com o contexto histórico do país, marcado pela ditadura militar.

Artista que traça caminhos plurais e experimenta diversas linguagens, Torquato Neto filia-se às vozes inconformistas que têm início com os românticos entre o final do século XVIII e meados do XIX. Incapazes de se adequar às normas estabelecidas pelo sistema, estes poetas transgridem as fronteiras da “normalidade” e caminham rumo à loucura e à autodestruição. (ANDRADE, 2002, p. 25).

Traduzindo um pouco desse sentimento de autodestruição, Andrade (2002) recorre a um comentário do cineasta Ivan Cardoso, o qual diz que “Torquato Neto é de escorpião, signo dos que não temem a morte”. Desse modo, o poeta piauiense não só não teme a morte, como flerta e vai meticulosamente ao seu encontro, como corroboram as cinco tentativas de suicídio.

Para a maioria das pessoas, o ato de viver é continuamente regido pelo medo da morte. No entanto, essa regência não se aplicava a Torquato Neto, pois ele não tinha medo de viver a vida, assim como não temia a morte. O poeta piauiense não tinha tempo de temer a morte e não teve paciência para prolongar a vida. Mas, em verdade, o anjo torto da Tropicália venceu a morte, transcendendo-a. Sua matéria foi autodestruída, mas seu espírito radical e feroz ainda vive; seu legado está presente principalmente na reinvenção e renovação da canção popular brasileira.

Um dos traços que se manifesta de forma marcante na obra e na vida do anjo torto é a ambivalência e podemos vislumbrar esse traço na poética da Tropicália: “A estética tropicalista, que se constrói com base na pluralidade de vozes e discursos, mesmo que seja para subverter tais discursos, alimenta-se da variedade de idéias, de informações, de pontos-de-vista e de suportes tecnológicos.” (ANDRADE, 2002, p. 41). A estética do movimento é composta por uma combinação de informações e estilos diversos, optando pelo apagamento das fronteiras e atuando em um espaço intersemiótico da criação, em que coabitam simultaneamente linguagens distintas: poesia e música, canto e fala, música e gesto, poesia e dança, corpo e voz, gesto e roupa.

Dentre as contribuições inventivas trazidas pelos compositores tropicalistas destacam-se a fusão entre letra e melodia, o domínio da entoação, o deslizar do corpo na linguagem, a materialidade do canto e da fala, criando conexões entre a dicção, o modo de cantar e a sonoridade. Alguns textos de Torquato Neto, por exemplo, não foram produzidos para serem lidos, mas para serem cantados.

Andrade (2002) retoma um relato de Gilberto Gil, o qual conta que Torquato Neto, “apesar de cantar muito mal, não ter afinação e não tocar nenhum instrumento

era muito musical.” (ANDRADE, 2002, p. 48). O cuidado em associar o ritmo ao plano do conteúdo, bem como trabalhando o plano da expressão poética, com o intuito de alertar o leitor para uma realidade extrínseca, é visível em parte dos textos disponíveis na obra *Os últimos dias de Paupéria*. Muitas criações poéticas de Torquato Neto possuem elementos que extrapolam o texto literário.

Um dos recursos poéticos mais elaborados nas letras de Torquato é o ritmo. Entre os recursos mais utilizados está a repetição de palavras e, às vezes, de versos inteiros, o que torna o poema perceptível, antes de tudo, ao ouvido.

O registro coloquial e espontâneo das letras reitera a idéia de que, em sua escrita poética, Torquato retoma uma tradição advinda da oralidade, e também do conhecimento dos recursos técnicos da literatura de cordel, da qual o poeta era leitor e colecionador. (ANDRADE, 2002, p. 50).

O poeta piauiense utilizava formas populares tanto no ritmo dos versos quanto na linguagem, repleta de frases feitas, em uma referência à literatura de cordel nordestina. A musicalidade apresenta-se como um dos aspectos poéticos mais importantes da escritura de Torquato. Assim sendo, seus textos se assemelham bastante às atuais estruturas de letras de rap, mesclando o ritmo da fala com o canto.

Para ser entendida em seus múltiplos aspectos, a escritura de Torquato deve ser analisada por uma perspectiva que valoriza tanto a força da invenção e da criatividade quanto a sua relação com a cultura da época, com o contexto de produção. Isso porque, a pluralidade de temas e de estilos constitui uma das marcas da escritura de Torquato Neto. A obra de Torquato sintetiza a pluralidade de manifestações artísticas de sua época. O poeta capta e absorve a complexidade do universo multifacetado que caracteriza a cultura contemporânea.

Todavia, seja qual for o modo como se manifesta, a poesia de Torquato apresenta a mesma marca, a mesma intencionalidade – a de utilizar a criação como ato de resistência. Sua obra, analisada em conjunto, revela uma densa conexão interna que dá unidade aos textos.

Para Feliciano Bezerra (2004), a escritura poética de Torquato Neto destaca-se por operar as linguagens artísticas em seus cruzamentos. A passagem por códigos distintos marcou sua trajetória, em que desenvolveu uma escritura marcadamente plural e com atuação direta em diversos campos.

Torquato Neto é um criador interessado em interfaces artísticas. Seu ato poético, marcadamente intersemiótico, requisita múltiplos códigos, justapondo-os ou cruzando-os, e dessa forma expande a linguagem. Assim, sua escritura evidencia a busca de um fazer artístico cujas relações internas não se predam a unidades isoladas. As proposições partem de diversos campos de linguagem, os materiais recolhidos são desalojados de seus recipientes e abrem-se à experimentação. Sua percepção artística multifacetada o levou a produzir obras em diversas linguagens, em que signos distintos permanecem em constante cotejamento entre si. (BEZERRA, 2004, p. 9).

Com um espírito desbravador e criativo, Torquato foi um operador cultural que soube muito bem se apropriar de espaços de atuação. Enxergando um aproveitamento efetivo de todas as ações, encarou o desafio de atuar em diversas frentes: produção de poesia, composição de letras de canções, coluna jornalística, cinema experimental etc. Torquato foi um artista multimeios, transitando por todos esses ambientes, nos quais atuou com maior ou menor intensidade, mas sempre buscando uma base poética às linguagens exploradas.

O autor comenta que Torquato Neto mantinha uma atitude “estético-vivencial”, considerando também o corpo como um modo de expressão, de escritura. Como vemos, no trecho em destaque.

A tradução do sentido e a busca da realização do sujeito em Torquato Neto estão no próprio ato de escrever. Suas operações identitárias partem da linguagem e, como “não há linguagem sem corpo”, sua escritura poética é ele mesmo corporificado. Com enorme potência estética, a escritura constitui um corpo criador de linguagem. Uma linguagem que dinamiza fragmentos (partes desse corpo), mobiliza e tensiona estilhaços, carrega cada partícula de significação expressiva. Essa tensão decorre dos valores artísticos assumidos pelo poeta, que se coloca à prova pelo exercício da constante experimentação de meios e linguagens. Porém, não importa o meio utilizado, sua força sempre provém da poesia. “O poeta é a mãe das artes e manhas em geral”, pontificou. Torquato buscava um estado de sensibilidade poética aguçada permanente por onde pudesse conduzir-se. A poesia está na gênese, é o grito primal gerador de todas as “artes e manhas”. (BEZERRA, 2004, p. 11).

A escritura de Torquato Neto apresenta uma natureza fragmentária, incompleta, que estabelece um tipo de cosmovisão. No entanto, essa suposta incompletude da escritura possui a capacidade de libertar a expressão poética, afastando-se de qualquer proposta de obra totalizante por si só. Longe disso, Torquato Neto procura potencializar cada efeito poético, alcançando uma conexão interna em sua obra.

O autor afirma que a escritura poética de Torquato Neto é uma obra densa, que não se reparte de modo igualitário, não se aglomera em nichos. Desse modo, o

mesmo verso criado em uma obra pode ser reencontrado mais adiante em outra, utilizando relações experimentais com o intuito de instaurar um discurso de tons poéticos.

Trata-se de uma produção densa, que não se distribui igualmente, não se enfeixa em compartimentos delimitados. Em lances escriturais assistemáticos, não segue nenhuma ordem clara e é muitas vezes tautológico, numa ânsia pelo reiterativo, desejo de potencializar o discurso pela repetição de células poéticas. Vemos um verso construído aqui e logo o reencontramos mais adiante, noutra obra: uma citação num poema pode ser revista numa canção ou numa crônica. Seja em prosa, seja em verso, utiliza sínteses experimentais a fim de estabelecer um discurso, num cruzamento de partículas, de notas poéticas. (BEZERRA, 2004, p. 12).

Por isso, o retoque temático e textual, o retorno sucessivo às mesmas expressões. Torquato transita pelas múltiplas linguagens, intercala ações escriturais entre formas artísticas diversificadas. Desse modo, a compilação de poemas esparsos e experimentais, crônicas, diários sanatoriais, cartas, letras de canções, permite-nos averiguar uma multiplicidade de interesses.

Singular e fulcral, segundo Bezerra (2004), a escritura poética de Torquato Neto ainda vive e nunca deixou de aflorar – seja pelo interesse histórico-cultural resultante de sua atuação na Tropicália, seja pela força de presença simbólica – no interior de uma concepção artística e poética que se empenhou em confrontar as raízes da cultura brasileira, atuando de modo inventivo. Sua escritura é um território possível de continuidade, muitas vezes, não alcançada.

Outra característica bastante presente na criação, na escritura de Torquato Neto, é a marginalidade. Muitos de seus escritos levam a marca da marginalidade.

A marginalidade em Torquato está intrinsecamente vinculada à sua produção poética, é assumida, ele reivindica um “estar à margem” a fim de ficar à vontade com sua poesia. À vontade, o poeta pode centrar-se no seu íntimo e no momento presente, no aqui e agora, despreocupado com o futuro. A metáfora do “poeta kamikaze” (Waly Salomão) se aplica bem a Torquato: a poesia é tudo o que lhe resta, está acima de qualquer outra coisa, confunde-se com sua própria vida. Tudo o que o poeta propõe provoca uma intervenção no plano da vivência corporal, não há distanciamento entre corpo e palavra. As ações têm sempre um caráter de urgência e uma finalidade em si mesmas. A realização de um ato já é o seu próprio fim. (BEZERRA, 2004, p. 20).

Nesse sentido, o poeta direciona-se de modo inevitável para um lirismo interessado somente no sujeito em si, cujo objeto de referência é o próprio poeta e

sua condição existencial, revelando um comprometimento que justapõe a poesia e a vida de modo inseparável.

Torquato Neto considera a arte uma função da consciência, vê as obras como frações da totalidade existencial do artista. Por isso, o poeta piauiense não nega a arte, não nega a poesia, contrariando o que parece comum em artistas modernos de vanguarda. Muitos artistas de vanguarda partem sempre de uma negação da arte para criar outra coisa, a que, não podendo dar outro nome, também denominam arte, causando assim o insolúvel problema do sepultamento da arte seguido de um renascer constante.

Bezerra (2004) comenta, ainda, que Torquato Neto sustenta sua crença na possibilidade da arte, na força da poesia. Como se observa, no trecho a seguir.

Para Torquato, a arte necessita mesmo de brutalidade para ser autêntica. Precisa ser feita sem medo, encarada como um desafio acima das concessões. [...] É preciso algo mais para ser poeta do que apenas escrever versos. [...] Torquato reivindica um lirismo inserido no cotidiano, que participa da vida, não distanciado, pronto para assumir possíveis tarefas no momento presente. (BEZERRA, 2004, p. 24).

Nesses termos, Torquato Neto expressa uma conduta poética que valoriza o uso da linguagem em favor da vida, sempre se esforçando para conciliar essas duas dimensões. Tudo passa pela palavra, desde a busca do desvendamento dos mistérios até a averiguação da própria palavra, enquanto conteúdo de poesia. “A sabedoria de qualquer poeta está em perceber a potência que existe na palavra, só ela pode alcançar possibilidades virtualmente infinitas para o registro da expressão, algo tão caro ao poeta em sua necessidade de diálogo com o mundo.” (BEZERRA, 2004, p. 25). Assim, o poeta se apresenta como um ser de linguagem e, conseqüentemente, a linguagem poética possui a mesma extensão expressiva de seus sentidos.

Torquato Neto conhecia bem a forma da canção e sua relação com a música era muito intensa. Esse fato, segundo Bezerra (2004), facilitava a elaboração de poemas já totalmente permeados de musicalidade, restando a seus parceiros apenas encontrar as soluções melódicas e harmônicas. Essa facilidade em lidar com a musicalidade, Torquato a adquiriu do exercício poético e desenvolveu essa habilidade praticando os jogos sonoros próprios da poesia. Em suas letras, “percebe-se o tratamento equilibrado dado à distribuição dos sons, aos intervalos e

aos espaços de duração e acentuação, isto é, ao ritmo, esse condutor imprescindível da música e da poesia.” (BEZERRA, 2004, p. 47-48).

Em verdade, em sentido mais amplo, o que se institui é que na música popular, na palavra cantada, Torquato encontrou suporte para sua expressão poética, dentro e fora da Tropicália. Por isso, a escritura poético-cancionista de Torquato Neto permanece exercendo influências e despertando interesses nas gerações subsequentes. Torquato continua sendo requisitado por cantores e compositores, recentemente, por exemplo, a cantora e compositora Joyce Moreno musicou o poema “O Poeta Nasce Feito”.

Outro recurso facilmente encontrado na escritura de Torquato Neto é a intertextualidade. Encontra-se em sua produção diversas citações retiradas do universo de suas referências poéticas, trechos de outros autores aplicados em seus próprios textos, que ao serem transportados servem como células para sua atividade poética. Trata-se, na dimensão da poesia, do uso de técnicas de colagem, de intercomunicação com outros textos, com outras poéticas agrupadas em cumplicidade. “Aplica-se, nessa operação, um grande agenciamento de idéias, uma apropriação dos dados encontrados em outros ambientes escriturais. (BEZERRA, 2004, p. 53)”.

Esse transporte textual tem a ver com as afinidades de Torquato Neto. Desse modo, as escolhas reincidentem sobre formas estéticas de sua preferência e de interesse para os seus mecanismos de criação. No entanto, essa reincidentia alcança características de uma espécie de “atualização”, pois repõe em movimento eventos poéticos que estavam fixos em determinada tradição, trazendo-os para o presente, em uma investida em prol de novas possibilidades estético-criativas.

No entanto, vale ressaltar que essas escolhas não resultam propriamente de simples influências, mas de apropriações de outras experiências estéticas, que são recontextualizadas, restituídas em comunhão com a própria inspiração artística do poeta Torquato Neto. Assim, o que há de importante na criatividade de elementos artísticos anteriores pode ser reunido e, por isso, prolongar-se muito além de seu tempo.

Por isso, em Torquato Neto, a ideia de invenção no fazer artístico não está isenta da utilização e apropriações de elementos anteriores. O que condiciona o valor de invenção às referências e influências apanhadas fora do lugar onde se encontra o poeta é a capacidade que este tem de atualizá-las, retirá-las de sua

condição e limites históricos, oferecendo a esses elementos uma nova leitura que permita reinventá-los.

Em sua escritura, Torquato Neto uniu recursos artísticos diversos; soube também apropriar-se de espaços e atuar neles. Em sua obra, encontram-se múltiplos códigos justapostos e/ou cruzados, dando espaço para a expansão da linguagem poética; sua experiência não se firma em uma unidade, mas em diversos campos de linguagem.

Patrícia Lage (2010) comenta que, ao aceitar desconstruir a linguagem de seu tempo, Torquato Neto seguiu cantando a palavra como um acorde dissonante. O poeta piauiense fundou o sentido de sua linguagem entre a palavra e o som e, nesse espaço intermediário entre o verbalizável e o não verbalizável, circulou às avessas, desafinando o coro dos contentes. Torquato percebia a transparência da linguagem como o lugar de mascaramento do caráter material do sentido das palavras e dos enunciados. Ao mesmo tempo, percebia serem as palavras “poliedros de faces infinitas”, que sempre se permitiriam ser utilizados no sentido da subversão de significados.

Torquato Neto é o poeta do intervalo, do trânsito, da passagem. A sua poesia é o espaço físico construído por uma linguagem em trânsito, incorporando e renovando o lirismo de suas influências; é o lugar de inscrição e instalação de idéias e imagens. (LAGE, 2010, p. 90).

Os textos de Torquato Neto, assim como a poesia produzida em sua época, configuram-se em poemas que combinam falas cotidianas com imagens e pensamentos formalizados. Essas combinações resultam na sensação de espontaneísmo e, assim, na dúvida sobre se são falas retiradas diretamente da vida sem passar pelo filtro estético.

Torquato Neto presenciou e absorveu as angústias do seu tempo e de sua geração, deixando sua marca por todos os veículos por onde passou – sejam artísticos ou não. Essas passagens revelam o constante estado de transição de sua voz que se envolvia com tudo. Torquato era considerado mais um romântico maldito e a singularidade de sua escritura atesta uma tensão trágica entre o eu lírico e os padrões culturais da época.

Sua obra reúne um lirismo sensível e intimista, enveredando por uma linguagem cada vez mais radical. A multiplicidade de sua obra leva o leitor à crença de que são escritos independentes, quando, em verdade, é uma obra única



constituída de intervalos em que opostos fundamentais se implicam e se complementam.

### 3.2 Criação poética

No decorrer de toda a história da existência humana, a arte foi parceira de viagem do homem, ele sempre arranhou tempo para a criação artística, pois sentiu e ainda sente a necessidade dessa atividade criadora. Iuri Lotman (1978, p. 25) diz que as concepções estéticas correntes revelam o que não representa essa necessidade da arte: “Ela não representa uma parte da produção e a sua existência não é condicionada pela exigência do homem de renovar incessantemente os meios de satisfazer as suas necessidades materiais.”. Apesar disso, não sendo imposta nem do ângulo das necessidades básicas imediatas, nem do ângulo das relações sociais indispensáveis, a arte, ao longo de toda sua história, apresenta sua necessidade fulcral.

Entretanto, o que nos interessa aqui não é discutir a questão da necessidade ou não da arte, mas compreender em que medida ela está vinculada à organização interna do texto artístico e ao seu efeito social, haja vista que

A vida de todo o ser representa uma interação complexa com o meio que o rodeia. Um organismo, incapaz de reagir às influências externas, nem de aí se adaptar, pereceria inevitavelmente. Podemos representar a interação com o meio exterior como a recepção e o deciframento duma informação determinada. O homem é inevitavelmente arrastado num processo intensivo: ele está rodeado por uma vaga de informações, a vida envia-lhe os seus sinais. (LOTMAN, 1978, p. 29).

Todavia, se esses sinais não são captados, a informação não é apreendida e deixam-se escapar oportunidades significativas na luta pela sobrevivência; se o homem não consegue decifrar essa profusão de sinais, perde-se a possibilidade de convertê-la em signos que viabilizam a comunicação na sociedade humana. Além disso, o autor sugere que é necessário aumentar não apenas a quantidade das diversas comunicações existentes nas línguas, bem como a quantidade de linguagens nas quais é possível traduzir a grande quantidade de informação circundante, constituindo assim um bem particular dos homens.

O semioticista vai mais longe e explica que se a arte é uma linguagem organizada de modo particular, um meio de comunicação particular, inserindo na

acepção de linguagem o amplo conteúdo que é admitido em semiótica – “todo o sistema organizado que serve de meio de comunicação e que utiliza signos” (LOTMAN, 1978, p. 32) – então, as obras de arte, isto é, as comunicações nessa determinada linguagem, podem ser consideradas textos.

Criando e percebendo as obras de arte, o homem transmite, recebe e conserva uma informação *artística* particular, inseparável das particularidades estruturais dos textos artísticos, da mesma forma que o pensamento é inseparável da estrutura material do cérebro. (LOTMAN, 1978, p. 32).

Certos aspectos da informação podem ser conservados e transmitidos com o amparo de linguagens organizadas, sejam de que áreas do conhecimento forem, que requerem suas próprias linguagens e que precisam ser adaptadas a um tipo de comunicação e de modelização. Por isso, o frequente confronto entre a arte e a linguagem demonstra que a sua associação aos processos de comunicação, de modo consciente ou não, constitui o próprio fundamento da atividade criadora, da criação artística.

A arte é um dos meios de comunicação, ela opera uma correspondência entre um emissor e um receptor e “o facto de em certos casos poderem unir-se os dois numa só pessoa não modifica nada, porque um indivíduo que fala consigo mesmo reúne nele o locutor e o auditor” (LOTMAN, 1978, p. 33). Nesse caso, da autocomunicação, fica subentendido que um indivíduo representa dois. Desse modo, todo sistema que atende as exigências da comunicação entre dois ou mais indivíduos pode ser estabelecido como uma linguagem.

Neste sentido, podemos falar de língua não só a propósito do russo, do francês, do hindi e de outras, não só a propósito dos sistemas criados artificialmente pelas diversas ciências utilizadas para descrever grupos determinados de fenômenos (chamam-lhes línguas “artificiais” ou metalinguagens das ciências dadas), mas também a propósito dos costumes, dos rituais, do comércio, das ideias religiosas. Neste mesmo sentido, pode-se falar da “linguagem” do teatro, do cinema, da pintura, da música e da arte no seu conjunto como de uma linguagem organizada de modo particular. (LOTMAN, 1978, p. 34).

Após a definição de arte como uma linguagem, enunciam-se algumas ideias quanto à sua organização. De modo particular, qualquer linguagem faz uso de signos, que compõem seu próprio dicionário; qualquer linguagem detém suas próprias regras de combinação desses signos; qualquer linguagem configura uma

determinada estrutura, e essa estrutura rege sua própria hierarquia. Assim, compreende-se por linguagem todo sistema de comunicação que usa signos organizados ou estruturados de modo particular.

O semioticista afirma que a arte é um sistema modelizante secundário e, assim como todos os sistemas semióticos, esses sistemas modelizantes secundários elaboram-se sobre o modelo de linguagem, contudo, isso não quer dizer que representam todos os aspectos das línguas naturais. A música, por exemplo, difere das línguas naturais pela ausência de ligações semânticas fulcrais. Todavia, a descrição de um texto musical enquanto composição sintagmática é perfeitamente plausível, pois “Como a consciência do homem é uma consciência linguística todos os aspectos dos modelos sobrepostos à consciência, inclusive a arte, podem ser definidos como sistemas modelizantes secundários.” (LOTMAN, 1978, p. 37).

Para Lotman (1978), no alicerce das estruturas semióticas, a complexidade da estrutura encontra-se em uma dependência diretamente proporcional à complexidade da informação transmitida. Desse modo, a complexificação dos elementos da informação induz a complexificação do sistema semiótico empregado para transmitir determinada informação. O discurso poético, por exemplo,

[...] representa uma estrutura de uma grande complexidade. Em relação à língua natural, ele é consideravelmente mais complexo. E se o conjunto da informação contida no discurso poético (verso ou prosa, neste caso, isso não tem importância) e no discurso usual fosse semelhante, o discurso artístico perderia todo o direito à existência e desapareceria sem dúvida nenhuma. Mas o caso não é o mesmo quando uma estrutura artística complexificada, elaborada a partir do material da linguagem, permite transmitir um conjunto de informações, cuja transmissão é impossível com os meios de uma estrutura elementar propriamente linguística. Daí resulta que uma dada informação (um conteúdo) não pode nem existir nem ser transmitida fora de uma dada estrutura. Produzindo um poema no discurso usual, destruímos a estrutura e, por consequência, não transmitimos de modo nenhum àquele que o escuta o conjunto da informação que nele estava contido. (LOTMAN, 1978, p. 39).

A linguagem dispõe-se como um código, com o amparo do qual o receptor decifra o conteúdo da comunicação que o interessa. Então, para que o receptor compreenda o emissor da informação, faz-se necessária a existência de um elemento mediador (o código). O processo de compreensão necessita que uma dada comunicação verbal se identifique ao seu invariante linguístico na consciência do receptor, deduzindo-se assim que “cada linguagem é não só um sistema de

comunicação, mas ainda um sistema modelizante, ou melhor dizendo, essas duas funções estão indissolúvelmente ligadas.” (LOTMAN, 1978, p. 44).

Sem dúvida que essa ou aquela função pode manifestar-se de forma mais intensa ou quase não ser percebida nessa ou naquela aplicação social existente, todavia, as duas funções virtualmente existem. Portanto, cada sistema de comunicação pode operar uma função modelizante e cada sistema modelizante pode realizar uma função de comunicação.

Como já foi dito, a linguagem é um meio de comunicação. Ezra Pound (1997, p. 63) diz que para ampliar a linguagem até o nível máximo possível de significado, dispomos de três artifícios fundamentais: “projetar o objeto (fixo ou em movimento) na imaginação visual; produzir correlações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala; produzir ambos os efeitos estimulando as associações (intelectuais ou emocionais)”, que subsistem na consciência do receptor no que se refere às palavras ou grupos de palavras efetivamente aplicados. Nesse sentido, há uma linguagem falada e uma linguagem escrita. E há dois tipos de linguagem escrita: um baseado no som e outro na imagem.

A linguagem foi nitidamente criada e é, obviamente, utilizada para a comunicação: a literatura, por exemplo, é linguagem carregada de significado. O autor comenta, ainda, que o termo *significado* não deve se restringir a significações estritamente intelectuais ou puramente intelectuais, uma vez que o quanto você quer significar, o como você se sente por significá-lo, também podem ser introduzidos na linguagem. Assim, os bons escritores são aqueles que conservam a linguagem eficiente, ou seja, que preservam a sua precisão, a sua clareza, não importando se o bom escritor quer ser útil. A linguagem de uma civilização está nas mãos de seus escritores, contudo, isso não quer dizer que essa linguagem serve somente para o registro de grandes feitos.

A linguagem é o principal veículo de comunicação humana. Logo, se o sistema nervoso de um indivíduo não transmite sensações e estímulos, esse indivíduo se atrofia. Se a literatura de uma nação, por exemplo, entra em declínio, essa nação, inevitavelmente, se atrofia e decai. Uma determinada quantidade de comunicações que dizem respeito a assuntos particulares é veiculada por meio de fórmulas matemáticas, por meio das artes plásticas, de diagramas, de formas puramente musicais, mas ninguém proporia que tais formas substituíssem a fala comum ou mesmo sugeriria que isso fosse possível ou aconselhável realizar.

A saturação da linguagem se faz principalmente de três maneiras: nós recebemos a linguagem tal como a nossa raça a deixou; as palavras têm significados que “estão na pele da raça”; os alemães dizem, “*wie in den Schnabel gewaschen*”: como que nascidas do seu bico. E o bom escritor escolhe as palavras pelo seu “significado”. Mas o significado não é algo tão definido e predeterminado como o movimento do cavalo ou do peão num tabuleiro de xadrez. Ele surge com raízes, com associações, e depende de como e quando a palavra é comumente usada ou de quando ela tenha sido usada brilhante ou memoravelmente.

O autor comenta que numerais e palavras, que se referem a invenções humanas, possuem significados definidos, rígidos. Isto é, significados que são mais incisivos que os das “associações” de uma palavra. Portanto, não há limite para a soma de qualidades que algumas pessoas são capazes de associar com determinada palavra ou grupos de palavras, e muitas delas variam de indivíduo para indivíduo. E as palavras ainda são carregadas de significado principalmente por três modos: *fanopeia*, *melopeia*, *logopeia*. Desse modo, utilizamos uma palavra para projetar uma imagem visual na imaginação do leitor, ou a impregnamos de um som ou usamos grupos de palavras, para causar ou obter determinado efeito.

Para Pound (1997, p. 23), o método adequado para estudar poesia e literatura é o método adotado por biólogos contemporâneos: “exame cuidadoso e direto da matéria e contínua COMPARAÇÃO de uma lâmina ou espécime com outra.”. Esse método é ideográfico, representando um objeto ou uma ideia e realizando uma crítica via comparação e tradução. Por isso, o autor alerta que se alguém deseja compreender qualquer coisa sobre poesia, por exemplo, deverá fazer uma das duas coisas ou ambas: olhar para ela ou escutá-la. Ou, quiçá, até refletir sobre ela.

É impossível aferir a ação de um produto químico simplesmente acrescentando-lhe um pouco mais do mesmo produto. Para conhecê-lo é preciso conhecer os seus limites, saber o que ele é e o que ele não é. Que substâncias são mais leves ou mais pesadas, mais elásticas ou mais compactas. [...] Impossível medir um produto por si mesmo, diluindo-o apenas com alguma substância neutra. (POUND, 1997, p. 60).

Assim, o método adequado para aprender e apreender mais sobre poesia, sobre a música do verso, é escutá-la, conhecendo e analisando efetivamente alguns dos melhores poemas do que perambulando em volta de uma vasta quantidade deles.

Na dimensão da música, segundo Pound (1997, p. 29), a melodia é a coisa mais artificial, em suas palavras, “é a coisa mais distante de tudo o que um compositor possa encontrar LÁ, pronto, em estado de natureza, precisando apenas

de imitação ou cópia direta. É, portanto, a raiz, o teste, etc.”. O autor comenta, ainda, que “a música começa a se atrofiar quando se afasta muito da dança; que a poesia começa a se atrofiar quando se afasta muito da música; mas isto não quer dizer que toda a boa música deva ser música de dança ou toda a poesia, lírica.” (POUND, 1997, p. 22). Assim, a melodia pode e deve ser utilizada como parâmetro, como medida de aferição para qualquer compositor, pois uma melodia é um ritmo em que a altura de cada componente é definida pelo compositor.

Podemos alegar que o valor da música para o deslindamento do verso provém da concentração direcionada às particularidades, aos detalhes. “Toda canção popular tem pelo menos um verso ou sentença perfeitamente claro. Esse verso SE AJUSTA À MÚSICA. Em geral, foi o que deu origem a música.” (POUND, 1997, p. 125). Nesse sentido, o autor explica que não é a falta de habilidade nas mãos ou nos dedos que impossibilita um homem de tocar um instrumento qualquer, mas a incapacidade de assimilar os fragmentos de um todo e de compreender as relações correspondentes.

O mau poeta é um chato porque é incapaz de perceber o tempo e as relações temporais e não sabe, portanto, delimitá-los de um modo interessante, por meio de sílabas mais longas ou mais curtas, mais pesadas ou mais leves, e das diversas qualidades de som que são inseparáveis das palavras de sua língua. (POUND, 1997, p. 155).

Assim como um poeta, reitera Pound (1997), parte do que um músico precisa saber refere-se à atividade de escrever com palavras. Logo, não há regras ou exceções específicas em relação a essa parte, visto que a maioria das artes alcança os seus efeitos utilizando um componente fixo e um componente variável.

Já foi mencionado que há dois tipos de linguagem escrita: um baseado no som e outro na imagem. Para Alfredo Bosi (1977, p. 13), a experiência da imagem está arraigada no corpo: “A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contacto direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós.” Nesse sentido, a imagem está relacionada à percepção visual, pois o ser humano apreende as formas e as cores a partir do olho.

A Teoria da Forma ensina que a imagem tende (para nós) ao estado de sedimento, de quase-matéria posta no espaço da percepção, idêntica a si mesma. Cremos “fixar” o imaginário de um quadro, de um poema, de um romance. [...] A imagem não decalca o modo de ser do objeto, ainda que de alguma forma o apreenda. Porque o imaginado é, a um só tempo, dado e construído. Dado, enquanto matéria. Mas construído, enquanto forma para

o sujeito. Dado: não depende da nossa vontade receber as sensações de luz e cor que o mundo provoca. Mas construído: a imagem resulta de um complicado processo de organização perceptiva que se desenvolve desde a primeira infância. (BOSI, 1977, p. 15).

A ação de olhar capta não apenas o aspecto exterior de coisas e objetos, mas uma determinada relação entre esse aspecto exterior e o sujeito. O autor comenta, ainda, que há outro caráter da imagem essencial para o desenvolvimento do discurso – o da simultaneidade, que deriva do fato de ser um simulacro do caráter dado, pois “o olho capta o objeto sem tocá-lo, degustá-lo, cheirá-lo, degluti-lo. Intui e compreende sinteticamente, constrói a imagem não por assimilação, mas por similitudes e analogias.” (BOSI, 1977, p. 17). Assim, a forma da imagem está relacionada à função da percepção e sua atividade se realiza em termos de sensações.

O autor declara que a imagem é transformação de forças instintivas; estas, por sua vez, respondem, em última instância, por sua origem. Cabe, ainda, ressaltar que a força e o sentido são alimentados no inconsciente freudiano. Então, se a geometria da imagem se deve ao trabalho da percepção, a sua dinâmica estabelece-se em termos de desejo. No entanto, na superfície ou na profundidade, o imaginário é uma urdidura sensível, sistema em equilíbrio, uma constelação de formas demarcáveis.

Na forma da imagem, Bosi (1977) recorre à leitura que Paul Ricoeur (1965, p. 143-144) fez da obra freudiana, elucidando o caráter feito da representação, visto que, na dimensão da consciência, “a relação entre expressão e pulsão nos aparece sempre como uma relação instituída, sedimentada, *fixada*; seria preciso remontar além do recalçamento primário para atingir uma expressão imediata”. Por isso, se a representação for tomada, como o único ponto acessível de partida, o exercício de apreender as pulsões em si torna-se desanimado. Desse modo, o indivíduo está fadado a enxergar somente a mediatização formal, as aparências, as imagens.

No entanto, Bosi (1977, p. 19) comenta que *a priori* a pulsão não se condensa totalmente na imagem: “Sobra a energia afetiva que acompanha e transpassa musicalmente a representação; e que encontra modos peculiares de aparecer nas passagens de cor e de timbre, na intensidade do gesto, na entonação da voz, no andamento da frase.”. Logo, essas últimas manifestações já não fazem mais parte da imagem, pois esta se distingue de outros tipos de manifestações, por exemplo, a verbal.

Sem a linguagem, os exercícios da recordação e da fantasia são apenas manifestações imediatas. O fenômeno da manifestação verbal é uma conquista na história dos modos de licenciar o intervalo que se interpõe entre corpo e objeto. Atualmente, a Semiótica tem esmiuçado as diferenças entre o ícone e o processo sógnico verbal. Em se tratando de discurso poético, faz-se necessário tirar todas as conclusões e consequências dessas distinções. Uma imagem no poema, por exemplo, já não é obviamente um ícone do objeto que se cristalizou na retina; nem um fantasma produzido no momento do devaneio: é, em primeira instância, uma palavra articulada.

Bosi (1977) afirma que a superfície da palavra é uma sequência sonora. A matéria verbal se combina com a matéria significada por meio de um conjunto de articulações fônicas que compõem um código novo, a linguagem. Segundo o autor, a manifestação verbal é uma realização dos modos de licenciar o espaço de tempo que se interpõe entre sujeito e objeto.

É preciso tirar todas as consequências dessas distinções quando se fala do discurso poético. O que é uma imagem-no-poema? Já não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina; nem um fantasma produzido na hora do devaneio: é uma palavra articulada. A superfície da palavra é uma cadeia sonora. A matéria verbal se enlaça com a matéria significada por meio de uma série de articulações fônicas que compõem um código novo, a linguagem. Desse código pode-se dizer que é um sistema construído para fixar experiências de coisas, pessoas ou situações, ora *in praesentia*, ora *in absentia*. (BOSI, 1977, p. 21).

O importante é compreender a diferença específica das formas imagéticas e linguísticas de acesso ao real. Em relação a isso, a Semiótica tem investigado as diferenças entre o ícone e o signo verbal. Bosi (1977) reporta-se a Charles Peirce (*Collected. Papers.*, 2 228), para quem a ordem fônica articulada não tem o caráter de um simulacro, mas o de um substituto: “Um signo é algo que está para alguém no lugar de alguma outra coisa sob algum aspecto ou capacidade”.

A conquista do signo verbal pode ser encarada como um gesto a mais na gestualidade da diferenciação. Pierce ressalta que todo e qualquer pensamento é sempre um signo, e é essencialmente de natureza linguística. Por isso, a atividade poética, enquanto linguagem, pressupõe a diferença. Desse modo, a linguagem dispõe de um recurso apenas seu para recortar, transpor e socializar as sensações que o indivíduo é capaz de vivenciar.



No entanto, a poesia, ou melhor, toda poesia dita grande, nos transmite a sensação de licenciar veementemente o novo intervalo aberto entre a imagem e o som. A diferença, que é o código verbal, parece transpor-se, no poema, em função da aparência ou parecença. Esse aparecer, *a priori*, é um aparecer construído, em segundo grau; e a “semelhança” de som e imagem resulta sempre de um encadeamento de relações, de modos, no qual já não se reconhece a mimese inicial própria da imagem.

A expressão verbal em si mesma, ainda quando reduzida a blocos nominais, atômicos, é serialidade. Implica sempre um mínimo de expansão, de diferenciação. Se assim não fosse toda linguagem morreria logo depois de proferido o “grito original”, a interjeição, a onomatopéia. Mas a verdade é que mesmo a poesia mais primitiva, do esconjuro à palavra ritual e à narração mítica, já exhibe todas as estruturas diferenciais da série fonológica, da morfologia, da sintaxe (atribuição, predicação...). Falar significa colher e escolher perfis da experiência, recortá-los, transpô-los, e arrumá-los em uma seqüência fono-semântica. (BOSI, 1977, p. 24).

Por isso, o discurso poético tende a recuperar a imagem por meio de um jogo alternado de idas e vindas; seqüências de re-ocorrências. O discurso poético é sempre um arranjo de enunciados que se comportam como processos integradores de níveis diferentes, cujos extremos são o simbólico e o sonoro. Se no fim do percurso a imagem transmite a sensação de ter ultrapassado o discurso, a transcendência se faz igualmente em sentido contrário, pois para levar a imagem à plenitude, faz-se necessário desenlaçar a corrente das palavras.

Já foi comentado que o signo verbal forma um sistema atuante de comunicação. Em termos de criação poética, para Décio Pignatari (2005, p. 10), a questão é simples: “o poeta não trabalha *com* o signo, o poeta trabalha o signo verbal.”. Então, com a intenção de elucidar a relação entre os signos, Pignatari (2005) recorre a Charles Morris, a quem faz uma diferenciação entre os signos. Este diz que

[...] há signos-para e signos-de. Um signo-para conduz a alguma coisa, a uma ação, a um objetivo transverbal ou extraverbal, que está fora dele. É o signo da prosa, moeda corrente que usamos automaticamente todos os dias. Mas quando você foge desse automatismo, quando você começa a ver, sentir, ouvir, pesar, apalpar as palavras, então as palavras começam a se transformar em signos-de. Fazendo um trocadilho, o signo-de pára em si mesmo, é signo de alguma coisa — quer ser essa coisa sem poder sê-lo. Ele tende a ser um *ícone*, uma figura. É o signo da poesia. [...] o signo-para é um signo por contigüidade, enquanto o signo-de é um signo por similaridade. (PIGNATARI, 2005, p. 11).

Por isso, o poema é uma criatura de linguagem e o poeta realiza a linguagem, realizando o poema. O poeta está o tempo todo criando e recriando a linguagem, está o tempo todo virtualmente criando e recriando o mundo. “Para o poeta, mergulhar na vida e mergulhar na linguagem é (quase) a mesma coisa. Ele vive o conflito *signo* vs. *coisa*. Para ele, a linguagem é um ser vivo, [...] ele trabalha as raízes da linguagem.” (PIGNATARI, 2005, p. 11). Assim sendo, o poeta cria e recria a linguagem para incorporar e reproduzir sentimentos, estabelecendo uma relação entre os signos, criando formas de sensibilidade.

É possível perceber que os processos de associação ou organização das coisas são dois: por contiguidade ou proximidade e por similaridade ou semelhança. O autor explica que “esses dois processos formam dois eixos: um é o eixo de seleção (por similaridade), chamado paradigma ou eixo paradigmático; o outro é o eixo de combinação (por contigüidade), chamado sintagma ou eixo sintagmático.” (PIGNATARI, 2005, p. 13). Já Charles Peirce, o criador da Teoria dos Signos, chama os signos processados por contiguidade de *símbolos* e os signos processados por similaridade de *ícones*.

Segundo Pignatari (2005), há duas figuras de retórica que prevalecem na estruturação desses processos: a metonímia e a metáfora. A metonímia executa o processo tomando a parte pelo todo, atuando no eixo sintagmático. Já a metáfora estabelece uma relação de semelhança entre duas coisas determinadas pela palavra ou conjunto de palavras, atuando no eixo paradigmático. Nessa estrutura, reitera o autor, entra em cena também outro processo que atua no eixo paradigmático, que estabelece uma semelhança de sons entre palavras (ou numa mesma palavra) – a paronomásia. Resumindo “a metáfora é uma semelhança de significados, a paronomásia é uma semelhança de significantes.” (PIGNATARI, 2005, p. 17). Assim, a paronomásia, juntamente com a metáfora, possibilita o trocadilho e a poesia.

Descobriu Jakobson que a linguagem apresenta e exerce função poética quando o eixo de similaridade se projeta sobre o eixo de contigüidade. Quando o paradigma se projeta sobre o sintagma. Em termos da semiótica de Peirce, podemos dizer que a função poética da linguagem se marca pela projeção do ícone sobre o símbolo — ou seja, pela projeção de códigos não verbais (musicais, visuais, gestuais, etc.) sobre o código verbal. Fazer poesia é transformar o símbolo (palavra) em ícone (figura). (PIGNATARI, 2005, p. 17).

Um elemento resultante desse processo é o ritmo. Pignatari (2005, p. 21) afirma que o “ritmo é um ícone que resulta da divisão e distribuição no tempo e no espaço – ou no tempo e no espaço – de elementos ou eventos verbocovisuais (= verbais, vocais, visuais).” Nesse sentido, o ritmo é uma pulsão de elementos ou eventos sonoros.

Na prática poética, o autor recomenda o uso dos ouvidos. Para os poemas sem versos, indica também o uso dos olhos. Orienta a leitura de poemas em voz alta, sentindo as pulsações.

O ritmo é uma sucessão ou agrupamento de acentos fracos e fortes, longos e breves. Esses acentos não são absolutos, mas relativos e relacionais — variam de um caso para outro. O ritmo tece uma teia de coesão. O ritmo pressupõe um jogo fundo/figura. No caso do som, o fundo é o silêncio. O contra-acento é a pausa. Trata-se de um silêncio *ativo*, não passivo e neutro. O silêncio é parte integrante da música e da poesia. (PIGNATARI, 2005, p. 22).

Portanto, o significado das palavras interfere diretamente no ritmo, e este pode ser tido como batidas de compasso, cadência, métrica ou verso.

### 3.3 Tensão melódica

Não é pertinente adentrar no assunto da tensão melódica sem antes dedicar algumas palavras para discorrer sobre o sentido ou sentidos, já que é por meio da construção ou atribuição de sentidos que somos capazes de apreender para apreender as coisas em algum nível. Tal construção ou atribuição de sentidos é fulcral para estabelecer um pacto ou contrato de leitura entre o sujeito e o objeto, que é estabelecido pelo processo de compreensão, de interpretação.

Algirdas Greimas (1975, p. 8) afirma que “o sentido é retirado dos objetos significantes, [...] o sentido não está mais presente, todos os sentidos são possíveis.”. Para ele, o homem reside em um mundo significativo em que a questão do sentido institui-se como uma evidência, como um sentimento de compreensão bastante natural. Desse modo, um poema, por exemplo, é apenas pretexto, e o único sentido que ele tem é aquele que lhe damos. Seguindo sua linha de raciocínio, o autor diz que a significação é apenas a transposição de um nível de linguagem a outro, que passa de uma linguagem a outra linguagem diferente, e o sentido é apenas a possibilidade de transcodificação – uma nova versão da mesma coisa.

O sentido identifica-se com um processo de atualização orientado que é pressuposto por um sistema ou um programa, seja ele real ou virtual. Greimas (1975, p. 16) diz que a interpretação segundo a qual o sentido pode tomar a forma ora de um sistema, ora de um programa, “enriquece com novas possibilidades o campo operacional da semântica”, ressaltando, por exemplo, que

A produção literária se apresenta a partir daí como um caso particular deste processo de atualização do sentido virtual, comparável à produção de viaturas automobilísticas, levando à construção de objetos semióticos ocorrenciais, metonímicos em relação ao projeto virtual do fazer. Com uma pequena diferença, em todo caso: o escritor é privilegiado em relação ao operário da Renault pelo fato de ser ele próprio o sujeito virtual do programa que realiza, enquanto que o operário é apenas um operador qualquer de um fazer dessemantizado. (GREIMAS, 1975, p. 16).

Então, a descrição semiótica da significação é a construção de uma linguagem artificial, que é suscetível de uma nova descrição, pois todo discurso sobre o sentido transforma-se em uma atividade semiótica. Desse modo, apenas uma semiótica de formas pode emergir como a linguagem que possibilita tratar do sentido, uma vez que “a forma semiótica é exatamente o sentido do sentido.” (GREIMAS, 1975, p. 17).

Já que a forma foi mencionada, é oportuno trazer a concepção de estrutura semântica compreendida como a forma geral de organização dos universos semânticos de natureza individual e social. Conforme Greimas (1975, p. 36), o ponto de partida mais adequado para a compreensão da estrutura semântica consiste em dois planos da linguagem (o da expressão e o do conteúdo), “sendo a existência da expressão considerada como a condição da existência do sentido.”. Desse modo, a estrutura semântica apresenta-se como uma conjunção virtual.

Greimas (1975, p. 42) explica que, por meio do processo de transcodificação, “as unidades mínimas, ou mesmo configurações inteiras do plano da expressão são transformadas em unidades e configurações do plano do conteúdo”. Portanto, em um sistema virtual, a transformação da expressão em conteúdo pode ser considerada como uma tentativa de explicação da passagem do referente extralinguístico para o plano do conteúdo linguístico, ou seja, para a estrutura semântica. Logo, a linguagem é concebida como uma combinatória de dois elementos diferentes (plano da expressão e plano do conteúdo) articulados em duas

formas semióticas distintas e transcodificados de dois modos distintos pela mediação da forma linguística.

Assim sendo, “o plano da expressão é obtido pela transcodificação de um *processo* em um *sistema*, o plano do conteúdo é o resultado do estabelecimento de uma correlação entre *dois sistemas*” (GREIMAS, 1975, p. 43). Nesse sentido, é possível notar que as categorias formais são usadas para a delimitação do processo de comunicação, e que tais categorias engendram as categorias gramaticais. Isso significa que a apreensão do sentido só é possível se forem pressupostas categorias formais como *identidade vs alteridade* ou *conjunção vs disjunção*. Portanto, isso quer dizer que nós não apreendemos dois objetos exteriores e distintos, mas apenas a relação entre eles.

Luiz Tatit (2002, p. 9), que ampara seu método de análise nas concepções de Algirdas Greimas, compara o cancionista (cantor-compositor) a um malabarista que tem a habilidade de “equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia”. Desse modo, o ato de cantar é uma “gestualidade oral” que requer um constante equilíbrio entre os elementos melódicos e linguísticos, entre “os parâmetros musicais e a entoação coloquial”. O músico afirma que, nesse sentido, o que caracteriza a arte do cancionista é a junção e a tensão entre sequências melódicas e unidades linguísticas no processo entoativo. E o maior recurso do cancionista é esse processo entoativo que prolonga a fala ao canto, ou melhor, que produz a fala no canto. Logo, a habilidade de um compositor consiste na manipulação dessas forças contraditórias.

Na esfera da canção, um fator importante é a atuação da fala em seu processo instantâneo: a influência do cancionista também está no processo entoativo. A entoação, ao realizar a melodia, aflora novos estratos de significação: as atribuições da fala no desenho melódico da canção correspondem a um registro vocal emitido por meio de uma tensão física. Assim sendo, a presença da fala é a manifestação do timbre vocal, revelando um estilo ou um gesto particular no interior da canção.

Em tal processo, as vogais são responsáveis por manter uma oscilação que produz a entoação – uma gestualidade oral sinuosa engendrada pela melodia. Já no caso das consoantes, há uma intervenção vocal que suspende o percurso sonoro contínuo das notas entoadas, segmentando a sonoridade da entoação. Em síntese, é nas vogais que a melodia se incorpora. Pondo em cena o ouvinte, a apreensão

dos registros que emergem da canção depende, sobretudo, de uma boa audição do “gesto entoativo”. A voz é, especialmente, um elemento performático que pode manifestar vontades, intenções e outro conjunto de imagens significativas.

Nesse dinamismo, estabelece-se uma distinção entre a voz que profere a fala e a voz que profere o canto. Em sua obra *O Cancionista*, Tatit (2002), dentre outras acepções, debruça-se sobre a dicção dos cancionistas, fator que atribui grandeza ao que é dito, ideia-chave de sua pesquisa. Para o estudioso, “a voz que fala interessa-se pelo que é dito. A voz que canta, pela maneira de dizer. Ambas estão adequadas as suas respectivas funções” (TATIT, 2002, p. 15).

Tatit (2002) apresenta dois tipos de tensões: as harmônicas e as locais. As tensões harmônicas imergem as canções no sistema tonal; já as tensões locais diferenciam as canções. O ensaísta dá um lugar de destaque às tensões locais, visto que elas são produzidas pela gestualidade oral do cancionista, que manobra a linearidade contínua dos elementos melódicos e a linearidade articulada dos elementos linguísticos. Assim, uma força de continuidade se contrapõe a uma força de segmentação. Em geral, o compositor aproveita a força dessas duas tendências impulsionando ora a continuidade, ora a segmentação.

Na dimensão da música, Tatit (2002) desenvolve, a partir desses dois tipos de tensões, duas modalizações musicais: a *passionalização* e a *tematização*. A passionalização é o efeito de desacelerar o movimento progressivo da melodia e atenuar os estímulos que conduzem às ações humanas, levando o ouvinte a identificar-se com um estado passional do “ser” – as vogais são mais agudas, têm maior duração, mais amplitude. A tematização é o efeito de encurtamento das vogais e das frequências, que ocasiona uma ênfase na articulação rítmica e temática da melodia pela acentuação e segmentação operada pelas consoantes, em que passa a valer a modalidade da ação ou o “fazer” – as vogais têm menor duração, menos amplitude.

No discurso semântico, a modalização tematizada compõe a construção e concretização dos sentidos propostos pelos enunciadores ao sugerir uma recorrência de valores que passam pelo percurso gerativo de significações. Essa recorrência se dá pelo encadeamento de temas. O procedimento de tematização oferece um percurso para o sentido, o qual perpassa pelo procedimento de figurativização – em que o sentido se concretiza. A modalização passionalizada expressa sensações naturais pelo desenho da melodia, com o advento de alguns

dos parâmetros do som, por exemplo: duração – tempo de permanência do som, que nos confere o poder de distinguir sons curtos e sons longos (típicos da modalização passionalizada). Esses procedimentos não necessariamente se opõem, já que, dotados de uma coerência interna, são acepções que podem operar em conjunto como vias de significação intrínsecas às narrativas.

Na investigação da canção popular, o procedimento de tematização corresponde à reiteração da letra e reiteração da melodia. Assim, os temas podem ser interpretados como conteúdos linguísticos e sonoros que se manifestam nas canções por meio das reincidências da letra e da melodia, facilitando ao ouvinte a memorização e identificação das particularidades de cada canção. Nesse sentido, a qualificação de personagens, de objetos, a celebração ou as atitudes enumeram noções de reiteração tanto da letra quanto da melodia, conferindo uma identidade interna ao “núcleo identitário” da canção.

Na delimitação dos temas, há também, perante a gestualidade oral, o procedimento de passionalização. Por meio do processo de entoação, podemos encontrar algumas de suas características em canções comumente denominadas *românticas*. No procedimento de passionalização, há uma reincidência de sensações naturais pelo desenho melódico com o advento de alguns parâmetros do som, por exemplo: a *duração* – tempo de permanência do som, conferindo a capacidade de diferenciar sons curtos de sons longos (típicos da modalização passionalizada). Na duração, podemos observar ainda o *andamento*, que pode variar entre acelerado ou desacelerado; a *altura* – propriedade relacionada à frequência do som, permitindo a distinção entre sons agudos e graves.

Na dimensão da canção, as marcas de passionalização são instauradas como aspectos subjetivados por um eu lírico que conserva a melodia próxima ao que está sendo expresso na letra. Assim sendo, é possível compreender que a melodia tem a capacidade de expressar modalidades. Logo, a melodia reforça a narrativa que é descrita na letra, com certa precisão, por meio de seus recursos específicos, delineando traços que podem ser lidos ou ouvidos na mesma orientação do texto. Nesse sentido, os traços inerentes à personalidade de um sujeito, por exemplo, figuram no campo de observação da semiótica como intenções capazes de atribuir sentidos a uma linguagem.

Na linguagem musical, as modalizações tematizadas e passionalizadas compatibilizam-se entre os planos da letra e da melodia. Como afirma o músico e professor Francisco Láryos Lima Tôrres (2021):

Melodia e letra nasceram uma para a outra e, à vista disso, podem modalizar sua atividade discursiva. Assim refletem os cancionistas. São pelas amostragens de compatibilidades entre os dois componentes, verbal e musical, que compreendemos a prática do compositor no momento de criação. Também por esse fato, enxergamos a distinção entre *letra de canção* e *poema*, as quais podem ser penetrados pelo teor poético. Esta tem seu destino traçado rumo ao ofício entoativo para então “dizer” o que tem para dizer. Aquela, por sua vez, não necessariamente precisará de um vetor tal qual a musicalidade para transmitir seu conteúdo por completo. No entanto, é lógico que muitos poemas têm sua construção de sentido engendrada por elementos advindos da música, bem como uma enorme quantia deles acabam se transformando em canções, haja vista a proximidade entre as duas “artes irmãs”. (TÔRRES, 2021, p. 35).

O músico comenta, ainda, que essa compatibilização pode ocorrer de modos: a letra exercendo influência na melodia e/ou a melodia exercendo influência na letra. Desse modo, os recortes feitos no plano da melodia influenciam as relações de conjunção e disjunção que, inevitavelmente, estarão presentes no plano da letra. Emoção, paixão, desejo, saciedade, celebração, saudade e um conjunto de outras sensações, por exemplo, são fatores que, uma vez sinalizados na letra, sugerem ou antecipam traços na melodia.

O autor aponta para a preocupação de não prosseguir por uma análise exclusiva dos componentes linguísticos e musicais, desconsiderando a relação entre tais elementos e sem ater aos efeitos que uma linguagem causa na outra. A busca pela atribuição de sentido nas canções circunda várias unidades capazes de gerarem valores significativos, contudo, para a leitura eficiente de uma canção, faz-se necessário entrelaçar todos os elementos que se convergem. Por isso, o cancionista é comparado ao “malabarista”, como bem pontuou Tatit (2002).

Os principais dispositivos que o malabarista, compositor e intérprete de canções, dispõe (letra e melodia) podem ser postas em diferentes percursos de análise. Ou seja, podem-se decompor os aspectos constituintes do plano da letra e do plano da melodia, mas, sempre com a tendência de alocá-las no mesmo eixo, resultando em um todo orgânico capaz de atribuir sentido a partir da simultaneidade. Desse modo, o malabarismo encontra-se também nas mãos de quem realiza as análises.



A partir do equilíbrio entre musicalização, oralização e dos demais processos de produção das músicas, a exemplo dos arranjos e performance instrumental, percebemos uma estabilidade que permite que uma canção seja executada sempre do mesmo modo. Essa estabilidade decorre, comumente, da fixação das notas no plano da melodia. A valorização que a linguagem musical confere à fala transforma-a em um produto plurissignificativo, isto é, enquanto a voz da fala é efêmera e utilitária, a voz do canto, por meio de um valor estético, é duradoura e fixada em uma estrutura que a mantém contínua.

Na busca por tal equilíbrio, o compositor de canção dispõe de letra e melodia como componentes fulcrais de sua produção artística. Não há uma ordem correta ou linear para a criação desses componentes, por exemplo, a letra pode vir antes da melodia e vice-versa. Comumente, ambas nascem juntas. Assim sendo, são atraídas por um pulso que tende a encaixá-las ao mesmo eixo. Algumas melodias já apontam para elementos que supõem o tema pelo qual a escrita do cancionista seguirá. Em outro percurso, o conteúdo das letras, como tema prévio, sugere caminhos melódicos que logo serão entoados. Um caso também comum é o compositor receber uma letra pronta, tendo o trabalho de arranjar e acomodar entoações que estão por trás dos versos.

A *modalização* é outra extensão de concepções da semiótica greimasiana vinculadas às perspectivas de análise de Luiz Tatit. Essa concepção postula que a natureza do enunciado a ser modalizado possibilita a diferenciação de duas categorias maiores de modalização: a do *fazer* e a do *ser*. No entanto, a semiótica reconhece quatro modalidades que se entrelaçam nessa divisão maior: o *querer*, o *dever*, o *poder* e o *saber*. Essas modalizações são capazes de converter as relações entre o sujeito e os valores. O autor explora essas convergências no processo composicional da canção por meio do percurso de geração de sentidos.

Então, a modalidade do *ser* se conecta mais com as canções passionalizadas, visto que o cancionista expressa suas sensações e insinuações ao seu público, atraindo e conduzindo intencionalmente o ouvinte para aquele estado ao qual compôs sua canção. Já a modalidade do *fazer* associa-se mais às canções tematizadas. O que prevalece nessa narrativa são suas atitudes e a performance, por exemplo, em meio ao processo entoativo.

Portanto, para uma interpretação mais acurada, para uma cognição mais plausível, precisamos admitir que a tradução dos estratos de significação que

delineiam a canção requer uma visão e uma audição mais atenta às pequenas estruturas, assim como à operação em conjunto desses componentes partícipes da fusão entre melodia e letra, visto que tais componentes são indissociáveis, pois a existência de um interfere e afeta a do outro.

Para Tatit (2002), o segredo de um compositor, em fazer com que as tendências de articulação linguística e continuidade melódica - *tematização* e *passionalização* - sejam compatíveis ao invés de antagonistas, está no modo com o qual o compositor consegue lançar mão dos recursos usados na fala do dia-a-dia, que combina a musicalidade da entoação vocal com a segmentação do discurso verbal, de modo a chegar a uma “dicção” única e integrada; é fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido. A canção é tratada como uma forma artística única, em que a letra aparece como um veículo que carrega a melodia.

Tatit (2002) incrementa, ainda, o processo de figurativização, em que a entoação vocal materializa e fixa a duração imaginária da experiência representada como substância fônica dentro de um período estruturado pela melodia e passível de infinitas repetições em um presente vivido fisicamente pelo cantor-compositor, que liga o conteúdo da letra a sua entoação coloquial. Desse modo, o ouvinte é capaz de perceber a voz que fala na voz que canta por meio do que é experimentado como cenas enunciativas ou “figuras”.

Retomando a incidência dos procedimentos de passionalização, tematização e figurativização, categorizamos as canções pós-tropicalistas de Torquato Neto que foram analisadas, neste trabalho, à luz, sobretudo, da proposta de análise do semiótico Luiz Tatit. A partir dessa categorização de tensões, ampliam-se as possibilidades interpretativas. Consequentemente, reforçamos que as canções tematizadas apresentaram um percurso melódico mais segmentado, tessitura concentrada, em convergência a andamentos acelerados e, no plano da letra, frequentes sentimentos de satisfação e celebração de algo já conquistado. Por sua vez, nas canções de tensões passionalizadas, deparamo-nos com desenhos melódicos mais extensos e contínuos, efetuados pela valorização da sonoridade das vogais e com andamentos mais desacelerados.

Cientes de que não há uma predominância de procedimentos figurativos no *corpus* desta pesquisa – processos que operam pela valorização dos elementos provenientes da oralidade, na qual a fala desempenha sempre um papel central no gesto entoativo, como ocorre nas canções figurativizadas. Em relação a isso, Tatit

(2002, p. 21) sintetiza que “a tendência à figurativização pode ser avaliada pela exacerbação do vínculo simbiótico entre o texto e melodia. O pólo extremo desse processo é a própria linguagem oral, na qual as entoações agem sobre o sentido geral da mensagem”. Desse modo, podem incidir na mesma canção mais de uma desses procedimentos, contudo, um dos processos acaba prevalecendo. É prudente também levar em consideração que a classificação das canções, nessas três categorias, acrescenta possibilidades de explanação e auxilia a compreender como se dá a atribuição de sentido em cada uma delas, no entanto, não esgotam as perspectivas de leitura crítica.

#### 4 RELAÇÕES POSSÍVEIS EM CANÇÕES PÓS-TROPICALISTAS

Na fase denominada *pós-tropicalista*, os principais parceiros de Torquato Neto são os músicos e compositores Carlos Pinto e Jards Macalé. Nesse período, Torquato se mostra mais introspectivo e suas canções têm um tom menos festivo, mas bastante experimental e intimista. Em relação à época da Tropicália, os intérpretes das canções pós-tropicalistas também mudaram para artistas de performance mais contida. Cabe lembrar, de antemão, que o momento-limite dessa época marcada por depressão, internações e tentativas de suicídio pesava bastante nas produções artísticas do poeta piauiense.

Nessa fase, Torquato mostrava-se menos ligado aos propósitos políticos e estéticos do movimento da Tropicália, abrindo espaço para um tom mais intimista de sua obra. Nesta época, esses aspectos podem ser facilmente percebidos na escritura de Torquato Neto. Algumas canções pós-tropicalistas carregam um tom mais experimentalista, enquanto outras possuem um tom mais intimista, mas todas procuram evitar o óbvio, seja no plano da letra, seja no plano da melodia.

As canções pós-tropicalistas apresentam-se, algumas vezes, em formas assimétricas, com pouca utilização de refrãos. Estes, quando aparecem nas canções, não são utilizados como recurso estético, complementando apenas a métrica da canção, mas somente quando necessário dentro do desenvolvimento da letra. As canções da fase pós-tropicalista diferenciam-se das da fase tropicalista, sobretudo, porque estas são compostas de colagens, mosaicos antropofágicos, em um uso recorrente de imagens como forma de intercâmbio com as artes visuais e as artes plásticas.

Nas canções pós-tropicalistas, os arranjos e as letras mais melancólicas se complementam em tons mais intimistas, introspectivos e viscerais, com menos uso de instrumentos de sopro, de baterias e guitarras – que era típico nas canções da fase tropicalista. É dada uma valorização maior ao uso do violão e a acompanhamentos de voz mais suaves. Curiosamente, os diferentes intérpretes e parceiros também sugerem interpretações. Demonstrem, por um lado histórico, que Torquato Neto aproximou-se de alguns artistas quando seu momento era mais festivo (principalmente Gilberto Gil) e que teve parcerias que originaram canções de tons mais reflexivas e melancólicas (como Edu Lobo).

Na fase pós-tropicalista, segundo Vitor de Oliveira (2011), Torquato revelava-se mais distante dos propósitos estéticos e políticos da Tropicália, abrindo espaço para um tom mais intimista de sua obra. Nessa fase, as canções dão um maior destaque ao uso do violão e a acompanhamentos de voz mais suaves. O cotidiano ainda continua sendo um ponto de cogitação do poeta, “mas passa de uma fase alegre das primeiras músicas, a um tom triste e reflexivo nas últimas.” (OLIVEIRA, 2011, p. 117). Esse tom triste e reflexivo pode ser percebido, por exemplo, na canção “O Poeta Nasce Feito”, uma das canções que foram analisadas, que apresentamos na íntegra, a seguir:

*O Poeta Nasce Feito*

o poeta nasce feito  
assim como dois mais dois;  
se por aqui me deleito  
é por questão de depois

a glória canta na cama  
faz poemas, enche a cara  
mas é com quem mais se ama  
que a gente mais se depara

ou seja:

quarenta e sete quilates  
sessenta e nove tragadas  
vinte e sete sonhos, noites  
calmas, desperdiçadas.

saiba, ronaldo, acontece  
uma vez em qualquer vida:  
as teias que a gente tece  
abrem sempre uma ferida

no canto esquerdo do riso?  
No lado torto da gente?  
talvez.  
o que mais forte preciso  
não sei sequer se é urgente.

nem sei se sou o caso  
que mais mereço entender –  
de qualquer forma, o A-caso  
me deixa tonto. e querer

não é sentar, ter na mesa  
uma questão de depois:  
é, melhor, ver com certeza  
quem imagina um mais dois.

A cantora e compositora Joyce Moreno musicou o poema e gravou em seu álbum *Palavra e Som*, de 2017. O poema foi escrito em forma de carta e dedicado ao amigo de Torquato, o letrista Ronaldo Bastos. O poema-carta ou carta-poema data de seis de setembro de 1969, texto até então inédito: período em que Torquato estava exilado voluntariamente na França, mais especificamente em Paris.

A canção “O Poeta Nasce Feito” interpretada por Joyce Moreno apresenta uma melodia suave e cadenciada, que evoca a atmosfera da bossa nova. A melodia é composta em torno de acordes de violão, que sustentam a harmonia da música, e de uma linha vocal que segue de forma elegante e expressiva a letra da canção.

Essa melodia inicia-se com um arpejo de violão que estabelece a harmonia da música, seguido pela entronização da voz de Joyce Moreno, que canta a primeira estrofe de forma suave e delicada. A segunda estrofe tem um pequeno aumento no volume e na intensidade, com a voz da cantora crescendo de forma sutil e expressiva.

Um dos pontos altos da canção é o refrão, que apresenta uma melodia mais animada e alegre, acompanhado por uma linha vocal mais ornamentada com melismas. O refrão é cantado algumas vezes ao longo da música, provocando uma

sensação de repetição e familiaridade que contribui para a atmosfera serena e relaxante da canção.

De um modo geral, a melodia da canção “O Poeta Nasce Feito” é simples, elegante e expressiva, contribuindo para a sensação de delicadeza e poesia da letra. A voz de Joyce Moreno se encaixa perfeitamente na melodia, gerando um resultado final harmonioso e envolvente.

Nessa canção, o eu lírico expressa um sentimento de não pertencimento em relação ao espaço que o rodeia, pois se o sujeito por aqui se deleita “é por questão de depois”. Dentre as possíveis interpretações, o sujeito expressa, ainda, um sentimento de decepção concernente a relações pessoais conflituosas com os outros ou, talvez em uma relação de solidão, consigo próprio: “mas é com quem mais se ama/ que a gente mais se depara”. Há também uma relação entre a solidão e a ideia de noite, que resulta em uma combinação de obscuridade com tristeza, uma ausência de luminosidade e de alegria de viver: “vinte e sete sonhos, noites/ calmas, desperdiçadas.”. E que vez ou outra na vida, as teias que o sujeito tece, ou seja, as relações que ele cria “abrem sempre uma ferida”.

A partir das concepções de modalização musical supracitadas, dividimos a canção em duas partes. Na primeira, a letra da canção é composta por duas estrofes de quatro versos mais uma estrofe de um verso. Nessa parte, o ritmo da canção inicia-se mais cadenciado (apenas com a harmonia do violão e o acompanhamento da voz suave de Joyce Moreno), o movimento melódico valoriza mais a articulação das vogais, configurando um estado afetivo ou passional – no caso, um estado de indiferença, decepção, frustração – compatível com as tensões melódicas resultantes da ampliação de duração e frequência, do prolongamento das vogais pela intérprete. Esse prolongamento das vogais torna a canção mais lenta, mais introspectiva ou intimista.

Por isso, todas as canções românticas, como a canção aqui em análise, possuem essas características próprias da modalização musical denominada passionalização, que causa um efeito de desaceleração do movimento progressivo da melodia e de atenuação dos estímulos que conduzem às ações humanas, levando o ouvinte a identificar-se com um estado passional do *ser*.

Na segunda parte, a letra da canção é composta por quatro estrofes de quatro versos mais uma estrofe de cinco versos. Nessa parte, o ritmo da canção torna-se mais acelerado (com a entronização de instrumentos de percussão e

também de cordas, além do violão, o piano, por exemplo), o movimento melódico tende a valorizar mais os ataques das consoantes. Desse modo, ocorre um encurtamento da duração das vogais e das frequências, que ocasiona uma ênfase na articulação rítmica e temática da melodia pela acentuação e segmentação operada pelas consoantes, em que passa a valer mais a ação ou o *fazer*.

Há um recorte da sonoridade da voz que a torna inteligível e capaz de traduzir as oposições dos elementos linguísticos (sujeito/ objeto, emissor/ destinatário, persuasão/ interpretação) que possibilitam a compreensão ou apreensão de frases e de funções narrativas, assim, qualificando um personagem ou objetos. Tal qualificação de personagem ou de objetos, seja celebrando ou enumerando através dos elementos linguísticos, é uma das principais formas de manifestação da reiteração na letra, funcionando como um reflexo das reiterações melódicas. Essa reiteração da letra e reiteração da melodia, por meio dos elementos linguísticos, dá origem à modalização musical denominada tematização.

Portanto, é notável a presença simultânea da passionalização e da tematização na esfera sonora da canção aqui analisada, com a predominância desta última modalização. O que mais interessa, contudo, não é a competição entre a modalização da passionalização e a modalização da tematização, entre a continuidade melódica e a articulação linguística, é justamente a compatibilidade dessas tendências.

A próxima canção origina-se de um poema que não foi musicado enquanto Torquato Neto estava vivo. Foi musicado pela primeira vez por Sérgio Brito, sob o título “Daqui pra lá”, e gravada pelo grupo Titãs, no CD *A melhor banda de todos os tempos da última semana* (2001). Mas, neste trabalho, optamos por realizar a análise partindo de outro arranjo dessa canção, escrito e interpretado por Zeca Baleiro e Raimundo Fagner, com o título “Daqui Pra Lá De Lá Pra Cá”, gravada no CD *Raimundo Fagner & Zeca Baleiro* (2003).

A escolha de analisar esse arranjo aqui se justifica, particularmente, pela inserção do *acordeon*<sup>4</sup> na composição. Assim sendo, a canção ganha com esses intérpretes um clima de música brasileira nordestina, que nos remete a uma característica identitária em relação a Torquato Neto: faz-nos lembrar que o

---

<sup>4</sup> O *acordeon* é um instrumento musical de teclas, de origem alemã, composto por um fole, palhetas livres e duas caixas harmônicas de madeira. Na Região Nordeste do Brasil, o instrumento é conhecido como *sanfona* e foi popularizado por Luiz Gonzaga – também conhecido como o Rei do Baião.



poeta é um brasileiro nordestino que busca constantemente seu espaço no mundo, voltando-se para o cotidiano de um modo mais reflexivo, mais melancólico.

*Daqui Pra Lá De Lá Pra Cá Cá*

Era um pacato cidadão sem documento  
Não tinha nome profissão não tinha 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 palma da mão

Para azar de quem não sabe e não crê  
Que se pode sempre a sorte escolher  
E enterrar qualquer estrela no chão  
Vietvistavisão, vietvistavisão

Terramarear atenção  
Fica a morte por medida  
Fica a vida por prisão

A canção “Daqui Pra Lá De Lá Pra Cá” é interpretada pelos cantores e compositores brasileiros Zeca Baleiro e Raimundo Fagner. Na interpretação de Baleiro, a melodia apresenta uma mistura de elementos da música popular brasileira, por exemplo, o samba e o forró, com um estilo mais contemporâneo e urbano.

A melodia começa com uma introdução instrumental que apresenta um som de teclado seguido de um *riff*<sup>5</sup> de guitarra, que se repete ao longo da canção. Esse *riff* é marcante e cativante, estabelecendo a atmosfera dançante e alegre da canção. A linha vocal inicia-se de forma suave e cadenciada, acompanhando a melodia do *riff* de guitarra. A letra da canção apresenta algumas frases curtas e repetitivas, que se arranjam muito bem na melodia e na estrutura rítmica da canção.

O refrão é um dos ápices da canção, com uma melodia mais animada e com uma linha vocal mais ornamentada e complexa. Aqui a voz de Zeca Baleiro se encaixa harmoniosamente na melodia, alternando entre frases mais suaves e outras mais intensas e expressivas.

Já a interpretação de Fagner apresenta uma melodia mais intimista, com uma sonoridade mais centrada no violão e na voz do cantor. A voz de Fagner entra acompanhando a melodia do violão e estabelecendo a atmosfera romântica e emotiva da canção. A linha vocal de Fagner é mais cadenciada e expressiva do que a de Zeca Baleiro, alternando entre frases mais suaves e outras mais intensas e emotivas. A letra da canção é evocada de forma mais passionalizada e emotiva pela voz de Fagner.

No refrão, com uma melodia mais animada e uma linha vocal mais ornamentada, o canto de Fagner se eleva nesse trecho da canção, transmitindo a emoção da letra de forma intensa e comovente, que se concentra na beleza da voz e do violão, fazendo justiça à letra romântica e emotiva da canção.

Outro destaque da canção é a entronização do *acordeon*, que aparece na metade para o final da canção e traz uma nova camada sonora à composição, contribuindo para a atmosfera dançante e contagiante da canção.

No geral, “Daqui Pra Lá De Lá Pra Cá” apresenta uma melodia vibrante e insinuante, que combina elementos da música popular brasileira com uma

---

<sup>5</sup> *Riff* é uma gíria bastante utilizada por músicos guitarristas para descrever um pequeno trecho executado nesse instrumento. Normalmente, o *riff* é um trecho que se repete mais de uma vez na música.

sonoridade mais moderna e urbana. As vozes de Zeca Baleiro e Raimundo Fagner se ajustam harmoniosamente na melodia, gerando um resultado final intenso e envolvente.

Na canção “Daqui Pra Lá De Lá Pra Cá”, o eu lírico narra a trajetória de um homem pacato que, como sugere o título, vaga de um lado para o outro, mas que, de súbito, abandona a vida nesse “asterisco em que vivemos”. Esse verso pode ter diversas interpretações. Uma delas é que, além da ironia da pequenez do planeta Terra em relação ao universo, o sinal tipográfico asterisco pode significar a remissão de algo que foi omitido ou esquecido – como quando em uma conversa de *chat* escrevemos algo errado ou esquecemos de algo, usando o sinal para corrigir o desvio – ou a existência apenas como um simples detalhe dentro do planeta Terra ou do universo.

Outra interpretação possível desse verso é que o eu lírico tanto pode ter abandonado o antigo estilo de vida para tentar levar um novo estilo de vida, uma vida melhor, como pode ter abandonado a própria vida, abreviando-a, abrindo mão da própria existência. É possível interpretar, ainda, como o eu lírico falando de alguém incompreendido pelo interlocutor, ou inclusive falando de si próprio – o que não é nada raro nas composições do poeta piauiense.

De qualquer forma, o personagem da narrativa é alguém simples que faz uma viagem para fora dos padrões estabelecidos. O personagem ainda tenta se comunicar por meio de um “espaçograma” – um tipo de telegrama espacial –, mas que ninguém consegue decifrar a mensagem que ele envia, gerando uma situação angustiante. Essa angústia já se manifesta de forma clara: o eu lírico começa se perceber como prisioneiro da vida, passando a morte a ser a medida de todas as coisas ou, dito de outro modo, a solução de todos os problemas: “Terramarear atenção / Fica a morte por medida / Fica a vida por prisão”.

No verso citado acima, vale salientar a composição do neologismo *Terramarear*, que gera diferentes sentidos. No dinamismo da gestualidade oral entre a voz que fala e voz que canta, podemos perceber essas diferenças. À primeira vista, quando se faz a leitura propriamente dita desse neologismo, utilizando a voz que fala, interessa o que é dito. Nesse caso, *Terramarear* tem o sentido de um verbo, significando em sentido figurado algo como, por a terra no mesmo nível do mar ou perder o lustre da terra. Contudo, é possível, em uma segunda leitura, decompor esse termo em três substantivos: *Terra*, *mar* e *ar*. Assim, o termo ganha

outro sentido, significando as direções às quais o eu lírico clama aos interlocutores para escutarem sua mensagem. Já no outro caso, quando se utiliza a voz que canta, interessa o modo como é dito. Aqui a melodia da canção conduz os intérpretes a realizarem naturalmente a separação: *Terra, mar e ar*. Isso tudo para dizer que, quando se lê o termo *Terramarear*, ele tem um sentido, quando se canta esse mesmo termo, ele ganha outro sentido.

O arranjo composto por Zeca Baleiro e Raimundo Fagner sugere algumas considerações. Com a entronização do *acordeon*, como já foi dito, a canção ganha um *ar* de música nordestina, o que acrescenta uma informação relevante em relação a Torquato Neto: o letrista é um brasileiro nordestino que busca reiteradamente seu espaço: “não tem nome, nem profissão e nem tempo”. Daí também a ideia de “daqui pra lá” e “de lá pra cá”, não conseguindo encontrar um caminho ou um lugar que lhe pertença, que lhe dê segurança.

O período em que escreveu esse poema, na fase pós-tropicalista, é um momento mais reflexivo do poeta, quando se volta para o cotidiano de forma melancólica. Um momento em que Torquato Neto se mostrava descontente em relação a qualquer lugar, seja em Teresina, seja no Rio de Janeiro. Daí também a escolha de fugir, de sair da Terra e embarcar em um disco voador, optando por um lugar onde “se é mais feliz”. O cotidiano foi uma das forças motrizes da poesia marginal. A possibilidade de refletir sobre o homem comum e de experiências rotineiras é também uma temática recorrente na escritura de Torquato Neto.

A canção seguinte, sob o título “Três da Madrugada”, é uma parceria de Torquato Neto com Carlos Pinto. Foi gravada pela primeira vez no Compacto Simples (Vinil) *Os Últimos Dias de Paupéria* (1973), pela Editora Eldorado, que acompanha o livro homônimo. O Vinil apresenta apenas duas canções: no Lado A, a canção “Todo Dia É Dia D”, interpretada por Gilberto Gil; no Lado B, *Três da Madrugada*, interpretada por Gal Costa. Essa canção traz uma interpretação bastante passionalizada de Gal, tendo apenas um violão como acompanhamento.

### *Três da Madrugada*

Três da madrugada

Quase nada

A cidade abandonada

E essa rua que não tem mais fim  
Três da madrugada  
Tudo e nada  
A cidade abandonada  
E essa rua não tem mais  
Nada de mim...

Nada  
Noite alta madrugada  
Essa cidade que me guarda  
Que me mata de saudade  
É sempre assim...

Triste madrugada  
Tudo e nada  
A mão fria mão gelada  
Toca bem de leve em mim

Saiba:  
Meu pobre coração não vale nada  
Pelas três da madrugada  
Toda palavra calada

Dessa rua da cidade  
Que não tem mais fim  
Que não tem mais fim

Na canção “Três da Madrugada”, a interpretação de Gal Costa é marcada por uma sonoridade mais suave e intimista, com a ênfase na voz da cantora e na suave harmonia do violão. A composição apresenta um solo de violão que traz uma nova camada sonora à canção, criando um momento de destaque e beleza na canção.

A melodia da composição inicia-se com uma introdução instrumental de violão, que estabelece a atmosfera melancólica e contemplativa da canção. A voz de

Gal Costa entra suavemente, seguindo a melodia do violão e estabelecendo a emoção da música.

A linha vocal de Gal Costa é delicada e emotiva, com uma interpretação suave e passionalizada que transmite a emoção da letra de forma tocante. A letra da canção, que fala sobre a solidão e a saudade, é evocada de forma melancólica e contemplativa pela voz de Gal Costa.

A última estrofe é um dos pontos altos da música, com uma melodia suave e emotiva que se eleva e transmite a intensidade da emoção da letra. A voz de Gal Costa se destaca nessa parte da canção, transmitindo a emoção da letra de forma comovente.

De um modo geral, a versão de “Três da Madrugada” interpretada por Gal Costa apresenta uma melodia suave e emotiva, com ênfase na voz e no violão. A interpretação de Gal Costa é delicada e comovente, destacando a beleza da letra da canção. A sonoridade suave e contemplativa da versão de Gal Costa traz uma nova perspectiva à canção, mostrando sua versatilidade e beleza em diferentes arranjos.

Essa é outra canção que marca a fase pós-tropicalista, feita para ser executada de forma lenta, reflexiva e melancólica. O intervalo relativamente longo entre os versos acentua ainda mais esse tom melancólico. Na estrutura assimétrica da canção, que não apresenta refrãos, é possível notar a influência da poesia concreta: após cantar o início das estrofes com versos de apenas uma palavra (*nada* e *saiba*), há uma pausa na fala, que propõe uma reflexão, valorizando o silêncio e o espaço em branco. Pode-se perceber outra influência na reiteração do verso “Que não tem mais fim”, repetindo-se várias vezes ao final da canção, tornando a mensagem mais reticenciosa e prolongando a ideia dos grandes centros urbanos, da cidade que não tem fim.

É possível perceber, ainda, a influência da poesia marginal, uma vez que a noite e a solidão foram temas utilizados de modo recorrente por poetas marginais. A ideia de noite e a relação entre o intimismo da solidão (da relação consigo próprio) como algo misterioso resultam em uma combinação de obscuridade com tristeza; uma ausência de luminosidade e de segurança, tanto física quanto mental. A proposta da marginalidade, do isolamento, vincula-se bem com a noite, com a solidão e, fatalmente, com a morte.

Nessa canção, além da noite e da solidão, o poeta insere, ainda, outro elemento na narrativa: a cidade. Observar a cidade às três da madrugada faz com

que o eu lírico reflita sobre “tudo e nada”, ou seja, as coisas perdem seu valor quando o eu lírico não consegue mais expressar os limites de seu pensamento “nesta rua da cidade / que não tem mais fim”. Outra expressão queda-se indefinida: a “mão fria mão gelada”, a que o eu lírico se refere, pode ser tanto de uma pessoa, do vento frio da madrugada ou, inclusive, a mão fria da morte. Do mesmo modo, a cidade é um lugar paradoxal, pois ao mesmo tempo em que guarda o eu lírico, o mata de saudade.

A melancolia e a saudade são encaradas no discurso poético que trata da relação do eu lírico com a cidade, bem como o sentimento de distanciamento e aproximação que a cidade provoca. Nesse sentido, a cidade manifesta-se como o elemento causador de toda angústia, de todo o sentimento de ausência e presença do lugar, da rua e da cidade que tem seus registros esmaecidos, mas que estão guardados na memória, provocando melancolia e saudade.

Na dimensão melódica, tais sentimentos são reforçados, sobretudo na repetição do verso final “Que não tem mais fim”. A intérprete da canção repete várias vezes esse verso até encerrar o canto. Contudo, alguma coisa perdura depois que a letra e melodia cessam, alguma coisa permanece depois que a palavra e o som findam, mesmo após isso, há um vazio, um silêncio, que atribui sentidos.

A canção subsequente, sob o título “Todo Dia é Dia D”, também é uma parceria de Torquato Neto com Carlos Pinto. Foi gravada pela primeira vez no Compacto Simples (Vinil) *Os Últimos Dias de Paupéria* (1973), pela Editora Eldorado, que acompanha o livro homônimo. Como já foi mencionado, esse Vinil apresenta somente duas canções: no Lado A, a canção “Todo Dia é Dia D”, interpretada por Gilberto Gil; no Lado B, “Três da Madrugada”, interpretada por Gal Costa. A canção “Todo Dia é Dia D” foi regravada no LP *Cidade do Salvador* (1974), de Gilberto Gil, pela Polygram.

### *Todo Dia é Dia D*

Desde que saí de casa  
Trouxe a viagem da volta  
Gravada na minha mão  
Enterrada no umbigo  
Dentro e fora assim comigo

Minha própria condução

Todo dia é dia dela  
Pode não ser, pode ser  
Abro a porta e a janela  
Todo dia é dia D

Há urubus no telhado  
E a carne seca é servida  
Um escorpião encravado  
Na sua própria ferida  
Não escapa, só escapo  
Pela porta da saída

Todo dia é o mesmo dia  
De amar-te, amor-te, morrer  
Todo dia é mais dia  
Menos dia é dia D

Assim como na canção “Três da Madrugada” interpretada por Gal Costa, a canção “Todo Dia é Dia D” é marcada por uma sonoridade mais suave e intimista, com a ênfase na voz do cantor e na suave harmonia do violão. A composição apresenta um pequeno solo de violão que dá uma nova sonoridade à canção, resultando em um momento de destaque e beleza na canção.

A melodia da composição inicia-se com uma introdução instrumental de violão, que estabelece a atmosfera melancólica e triste da canção. A voz de Gilberto Gil entra suavemente, seguindo a melodia do violão e estabelecendo a emoção da canção.

A linha vocal de Gilberto Gil é delicada e emotiva, com uma interpretação passionalizada e suave que transmite a emoção da letra de forma comovente. A letra da canção, que fala sobre o encontro inevitável com a morte, é expressa de forma melancólica e triste pela voz de Gil.

O refrão e a última estrofe são uns dos ápices da canção, com uma melodia suave e emotiva que se eleva e transmite a intensidade da emoção da letra. A voz



de Gilberto Gil se destaca nesses trechos da canção, transmitindo toda a emoção da letra de forma comovente.

No geral, a versão de “Todo Dia é Dia D” interpretada por Gilberto Gil apresenta uma melodia intimista e emotiva, com ênfase na voz e no violão. A interpretação de Gil é suave e comovente, destacando a beleza da letra da canção. A sonoridade melancólica e triste da interpretação de Gilberto Gil traz o ponto-chave da canção, mostrando sua beleza no arranjo.

Ao contrário de outras canções de Torquato, essa composição não tem versos livres e com rimas apenas ocasionais. Essa canção remete à literatura de cordel, apresentando simetria nas rimas. Interpretada por Gilberto Gil, a harmonia da canção é melancólica e triste, assim como a letra na qual o eu lírico narra, dia após dia, a espera pela chegada do *Dia D*. Utilizando somente um violão, Gilberto Gil em alguns momentos parece sugerir que acelerará o ritmo da canção, por exemplo, na terceira vez em que canta os seguintes versos: *gravada na minha mão / enterrada no umbigo*. Mas não acelera o ritmo, como se o intérprete fosse contido pela própria tristeza da canção.

É pertinente ressaltar que a parceria entre Torquato e Gil também mudou de característica da fase tropicalista para a fase pós-tropicalista. Por isso, a interpretação de Gil dá um tom mais intimista à canção por meio de um modo pausado de cantar, ao contrário das primeiras canções que gravou de Torquato.

Nessa canção há um flerte fatal nítido, o eu lírico vai meticulosamente ao encontro da morte. Há um flerte que se acaba ou de que se escapa apenas *pela porta da saída*. A imagem do escorpião encravado na própria ferida – como já foi mencionado, Torquato era do signo zodiacal de escorpião – traz-nos a ideia de suicídio, a única solução encontrada pelo eu lírico para as angústias do cotidiano, quando não existe mais saída para os problemas em que todos os dias parecem iguais. Desse modo, todos os dias são o mesmo dia, todo dia é o *Dia D*.

Nos versos *De amar-te, amor-te, morrer* é possível comprovar mais uma vez que o eu lírico se sente atraído pela morte. Nessa canção, as palavras iniciais do verso em destaque, quando cantadas, dão a seguinte sonoridade: *amar-te a morte*. É importante lembrar que na época em que compôs *Todo Dia é Dia D*, *Três da Madrugada* e *Pra Dizer Adeus* (próximo objeto de nossa análise), Torquato havia saído do *Jornal Última Hora*, argumentando que seus escritos tinham chegado ao

fim. Nesse mesmo período, o casamento com sua esposa Ana também estava desgastado.

A última canção objeto de nossa análise, intitulada “Pra Dizer Adeus”, é uma parceria de Torquato Neto com Edu Lobo. Foi gravada pela primeira vez no LP *Um poeta desfolha a bandeira e a manhã tropical se inicia* (1985), de Torquato Neto (compilação), pela RioArte.

*Pra Dizer Adeus*

Adeus

Vou pra não voltar

E onde quer que eu vá

Sei que vou sozinho

Tão sozinho amor

Nem é bom pensar

Que eu não volto mais

Desse meu caminho

Ah, pena eu não saber

Como te contar

Que o amor foi tanto

E no entanto eu queria dizer

Vem

Eu só sei dizer

Vem

Nem que seja só

Pra dizer adeus

“Pra Dizer Adeus” é uma canção popular composta por Edu Lobo e Torquato Neto. Essa canção é considerada uma das mais importantes da música popular brasileira. Sua melodia é bastante introspectiva e melancólica, evocando um sentimento de despedida e saudade. A canção inicia-se com uma introdução instrumental com acordes de piano, que estabelece uma atmosfera triste e nostálgica.

A primeira estrofe da canção é cantada em tom baixo e lento, com uma melodia que oscila entre poucas notas. A letra, que fala sobre a dificuldade de dizer adeus a alguém, é acentuada por uma melodia que enfatiza a tristeza e a melancolia do tema.

Na segunda estrofe, a melodia começa a se desenvolver um pouco mais, com notas mais altas e um ritmo mais definido. A letra, que fala sobre a importância de lembrar-se dos momentos felizes mesmo em meio à tristeza da despedida, é acompanhada por uma melodia que se torna mais animada e esperançosa.

Ao longo da canção, a melodia oscila entre momentos de tristeza e momentos de esperança, refletindo os diferentes estágios emocionais que as pessoas passam ao se despedir de alguém. No final, a música retorna à melodia introdutória, reforçando a sensação de saudade e despedida que permeia toda a canção.

A exemplo da composição “O Poeta Nasce Feito”, essa canção é semelhante a uma carta. Na interpretação de Maria Bethânia e de Edu Lobo, com o acompanhamento de piano, violão, violino, violoncelo e bateria, o tom visceral do eu lírico expressa-se em forma de despedida. A distância entre os versos, além de valorizar o silêncio, a pausa, assim como verificamos em outras composições analisadas acima, deixa esta canção interpretada de forma arrastada, pesada e densa.

Na interpretação de Maria Bethânia, a canção apresenta uma melodia suave e emotiva, com uma interpretação intensa e comovente por parte da cantora. A melodia começa com uma introdução instrumental de piano, que estabelece a harmonia e a atmosfera melancólica da canção. A voz de Maria Bethânia entra de forma delicada, seguindo a melodia do piano, que estabelece a emoção da canção.

A linha vocal de Maria Bethânia é emotiva e intensa, com uma interpretação suave e comovente, transmitindo a emoção da letra de forma tocante. A letra da canção, que fala sobre o fim de um relacionamento, é expressa de forma melancólica e saudosista pela voz de Bethânia.

A canção apresenta um solo de piano que expressa o tom da canção, criando um momento de destaque e beleza na música. O solo é suave e emotivo, mostrando a habilidade do pianista.

Já na interpretação de Edu Lobo, além do instrumental de piano, há a entronização instrumental do violão, violino, violoncelo e bateria, que dá continuidade à harmonia e à atmosfera melancólica da canção. A voz de Edu Lobo

segue a melodia do piano e dos demais instrumentos, criando o tom emotivo da canção.

A linha vocal de Lobo é delicada e sensível, com uma interpretação suave e comovente que transmite a emoção da letra de forma tocante. A letra da canção, que fala sobre o fim de um relacionamento, é evocada de forma melancólica e contemplativa pela voz de Lobo.

De um modo geral, a canção “Pra Dizer Adeus” interpretada por Maria Bethânia e Edu Lobo apresenta uma melodia sensível e emotiva, com ênfase nas vozes, no piano e nos demais instrumentos. A interpretação de Bethânia e de Lobo é sensível, delicada e comovente, evidenciando toda a beleza da letra da canção. A sonoridade suave e intimista das interpretações apresentam duas perspectivas à canção, mostrando sua versatilidade e beleza nos arranjos.

Nessa última canção, destaca-se não apenas o caráter depressivo do eu lírico, mas também uma postura de entrega em relação à própria tristeza e melancolia. O eu lírico deixa transparecer que nem após a morte o seu problema de solidão será resolvido: “E onde quer que eu vá / Sei que vou sozinho”. Transparece igualmente a impossibilidade da linguagem, da comunicação, “Ah, pena eu não saber / Como te contar”, tão manifestada nas composições e nas produções poéticas de Torquato. “No entanto”, o eu lírico faz um último pedido para a pessoa amada, uma última palavra de despedida para não voltar mais pelo próprio caminho.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer da pesquisa, discutiu-se a questão da contracultura a partir da perspectiva de um fenômeno social comprometido em abster-se de todas as práticas revolucionárias e políticas: a tecnocracia. Esse fenômeno se refere a um movimento social em que uma sociedade industrial atinge o ápice de sua integração organizacional, eliminando as aberturas reacionárias da sociedade, reduzindo a vida humana ao padrão “normal” apropriado para a gestão da especialização técnica. O controle racional e social, o totalitarismo tecnocrático, frequentemente põe gerações da sociedade em tensão. O conflito entre gerações é uma das constantes óbvias da vida humana. Nesse contexto, os jovens são uma das mais importantes fontes contemporâneas de inconformismo radical e inovação cultural, defendendo sua rebeldia contra a geração adulta que representa o sistema tecnocrático e a burguesia. Os jovens entenderam com mais clareza que a injustiça racial e a pobreza exigem uma postura de ativismo político, mas que também é fundamental para combater a forma mais desenvolvida de organização social que é a tecnocracia.

O fenômeno da contracultura representou uma nova forma de pensar, perceber e se relacionar com o mundo, criando um novo universo de valores e significados. Engendrou um movimento libertador e contestador que atraiu a juventude da classe média e questionou valores centrais da cultura ocidental, especialmente aspectos da racionalidade, ganhando popularidade e estabelecendo uma nova cultura *underground*. O termo *contracultura* foi cunhado pela imprensa norte-americana para descrever essa nova manifestação cultural que se opunha à cultura oficial promovida pelas instituições primárias das sociedades ocidentais. O movimento não foi apenas tema de discussão na imprensa, mas também criou uma poderosa mobilização contestadora que desafiou a cultura dominante e o *Establishment*.

Abordou-se o movimento da Tropicália como um fenômeno que instaurou a contracultura brasileira, por meio da reavaliação dos insucessos de projetos políticos e culturais da época e da busca por uma nação equânime, democrática e economicamente poderosa. A Tropicália foi um exemplo de hibridismo cultural que rompeu com as dicotomias formais entre a produção da alta e baixa cultura, tradição e vanguarda, nacional e internacional. As manifestações musicais da Tropicália

realizaram releituras da música popular brasileira tradicional sob os princípios da experimentação de vanguarda e da música pop internacional. O movimento propôs crítica ao suposto desenvolvimento e modernidade brasileira da época, contestando as produções reinantes da cultura nacional. A Tropicália passou a ser tema de uma crescente discussão literária sobre a cultura brasileira contemporânea e seus principais participantes continuam produzindo em suas respectivas áreas, consolidando um novo modelo da música popular brasileira.

Destacou-se a contracultura a partir da perspectiva da Tropicália, revelando a emergência de uma nova sensibilidade e marginalidade relacionada ao sistema sócio-político e artístico-cultural. As manifestações culturais alternativas se desenvolveram ao lado das iniciativas culturais oficiais, mobilizadoras de um agenciamento das atividades, incluindo um extenso conjunto de manifestações culturais, artísticas e comportamentais. Essas manifestações culturais alternativas, mais especificamente a tendência contracultural, configuraram uma atitude de muita fervura, afirmando outros modos de assimilação, inclusive de militância política. As produções culturais da época oscilavam entre comportamentos neo-românticos e uma nova sensibilidade contracultural ao experimentalismo artístico.

O movimento da Tropicália, que aflorou no Brasil em 1967, foi caracterizado por uma nova linguagem musical que misturava elementos de diferentes manifestações artísticas, levantando contradições históricas, ideológicas e artísticas para realizar uma operação desmistificadora. A canção “Alegria, Alegria” de Caetano Veloso e “Domingo no Parque” de Gilberto Gil foram apresentadas no III Festival de Música Popular Brasileira, marcando o desabrochar do movimento. Os tropicalistas preferiam uma atuação mais artística, cosmopolita e menos ideologizada, discutindo todos os aspectos da vida, indo da esfera política à cultural. A Tropicália propôs uma reformulação dos critérios de apreciação da canção popular brasileira, efetuando a síntese de música e poesia, privilegiando a justaposição de elementos diversos da cultura como um de seus principais recursos.

Além da música popular brasileira, a Tropicália influenciou outras dimensões da arte, muito embora tenha sido vaiada em sua época, e hoje é prestigiada em museus e referência para músicos internacionais. Fez-se referência porque combinava o impulso para experimentações de linguagem e desafios formais com a força popular da canção, conferindo uma tensão própria à sua poética. A Tropicália organizou uma forma de reflexão sobre o Brasil, levando em consideração sua

singularidade cultural e histórica, sem limitá-la a uma identidade única. Para explorar a multiplicidade, os tropicalistas adotaram o procedimento de justaposição das imagens em vez de integrá-las em uma concepção geral e única. Isso tornou a canção tropicalista estilhaçada e aberta ao mundo, recusando qualquer projeto fechado de futuro e disseminando suas ações em toda a cultura brasileira.

A Tropicália foi um movimento criativo que aflorou no cenário da música popular brasileira, sendo idealizada e executada por Caetano Veloso, Gilberto Gil e Torquato. O movimento visava conciliar as tensões entre o Brasil-Universo Paralelo e o país periférico ao Império Americano. O termo *Tropicália* foi cunhado pelo artista plástico Hélio Oiticica e foi preferido ao termo *Tropicalismo* para evitar confusão com o *Luso-Tropicalismo* de Gilberto Freyre. Embora não houvesse um estilo musical coeso para o movimento, eles “amostraram” sons reconhecíveis da música comercial, em vez de criar uma fusão de estilos. Torquato foi um importante colaborador do movimento.

Retomou-se a trajetória de Torquato Neto, poeta e letrista brasileiro que teve uma importante parceria com Gilberto Gil e Caetano Veloso. A ligação de Torquato com a Bahia começou aos 15 anos, embora fosse do Piauí, convivendo seis anos com amigos baianos e considerando-se em parte baiano. Desde a época do colégio, escrevia compulsivamente em cadernos poemas e reflexões, mas tinha muita timidez e não conseguia cantarolar suas próprias músicas. Com Gil e Caetano, a parceria intelectual e musical decolou em 1966, elaborando, na segunda metade de 1967, um plano que ficaria marcado como o primeiro ato subversivo do grupo baiano, dando um importante passo na renovação da música popular brasileira.

Apresentou-se a poesia marginal como um fenômeno artístico que surgiu no período de transição da fase tropicalista à fase pós-tropicalista. A palavra “marginal” foi tomada emprestada das ciências sociais e era usada para caracterizar indivíduos que viviam em conflito entre duas culturas ou que, libertando-se de uma cultura, não se incluíam completamente em outra, ficando à margem das duas. Na arte, todo autor que não se encaixa nos padrões habituais de produção, exposição e/ou circulação também é considerado marginal. A poesia marginal quebrou a aura de seriedade da poesia clássica e fez com que a poesia deixasse de ser intocável e se tornou um objeto de jogo e brincadeira. Na dimensão literária, marginal seria toda a poesia que se afasta de todos os paradigmas reconhecidos pelos críticos, pelo público leitor e, conseqüentemente, pelos editores.

Em seguida, debateu-se a contribuição poética e cultural de Torquato Neto – poeta, jornalista e cineasta brasileiro – que desempenhou um papel significativo na produção artística brasileira das décadas de 1960 e 1970. Explorou-se a complexidade de sua obra, que se caracteriza por um pluralismo de temas, vozes e estilos. A obra de Torquato evoca uma tensão entre a subjetividade do poeta e a cultura de seu tempo, refletindo a realidade fragmentada do período. A prática artística multifacetada de Torquato abarcou poesia, música, jornalismo e cinema, e a radicalização de sua escrita, expondo a identidade do poeta em estado de crise. Torquato Neto é considerado um símbolo da interseção entre experimentalismo e marginalidade, renovação artística e cultural e mudança comportamental, e sua obra incorpora uma estética de resistência que resiste à totalização e abraça o poder revolucionário de gestos, eventos e intensidades.

A escritura poética de Torquato Neto destaca-se por sua pluralidade, é marcada pela mistura de diferentes linguagens artísticas. Ele era um artista multimeios, que atuou em várias áreas, incluindo produção de poesia, composição de letras de canções, coluna jornalística e cinema experimental. Sua escritura é caracterizada por ser fragmentária, incompleta e densa, com versos que são reutilizados em diferentes obras, criando um discurso poético intenso e complexo. A linguagem de Torquato Neto é corporificada e está em constante experimentação, com a poesia sendo esta sua base fundamental.

O poeta piauiense utilizou recursos artísticos diversos e múltiplos códigos em sua escrita. Desconstruiu a linguagem de seu tempo e fundou o sentido de sua linguagem entre a palavra e o som, desafiando o coro dos contentes. Sua poesia é um espaço físico construído por uma linguagem em trânsito e incorpora o lirismo de suas influências, resultando em poemas que combinam falas cotidianas com imagens e pensamentos formalizados. A escritura de Torquato Neto é marcada por sua absorção das angústias de seu tempo e de sua geração, revelando uma tensão trágica entre o eu lírico e os padrões culturais da época. Sua multiplicidade de escritos leva o leitor a acreditar que são independentes, quando, na verdade, é uma obra única com intervalos em que opostos se implicam e se complementam.

Posteriormente, abordou-se a relação entre arte e linguagem, e como a arte é um meio de comunicação que funciona como uma linguagem organizada de modo particular. Levando em conta que as obras de arte podem ser consideradas textos, já que o homem transmite, recebendo e conservando uma informação artística



particular ao criá-las e percebê-las. A arte é um dos meios de comunicação, operando uma correspondência entre um emissor e um receptor. Qualquer sistema que atenda as exigências da comunicação entre dois ou mais indivíduos pode ser estabelecido como uma linguagem, incluindo as linguagens criadas pela arte em suas diversas formas. A arte é, portanto, inseparável dos processos de comunicação e é um meio importante de transmitir e preservar informações particulares e significativas para a sociedade humana.

Discutiu-se os artifícios fundamentais para ampliar a linguagem e significado na poesia e literatura, incluindo a projeção do objeto na imaginação visual, a produção de correlações emocionais por meio do som e do ritmo da fala, e a produção de ambos os efeitos estimulando as associações intelectuais ou emocionais. Ele defende o método adequado de estudar poesia e literatura como o exame cuidadoso e direto da matéria e a contínua comparação de um espécime com outro. Enfatizou-se a importância da música na poesia e como a melodia pode ser utilizada como medida de aferição para qualquer compositor e a importância da compreensão das relações temporais e das diversas qualidades de som para tornar a poesia atraente. Destacou-se, ainda, que não há regras específicas em relação à escrita com palavras, já que a maioria das artes utiliza um componente fixo e um componente variável.

Evidenciou-se a relação entre imagem e percepção visual, destacando que a imagem está relacionada à forma como o ser humano apreende formas e cores a partir do olho, atestando que imagem é um simulacro da realidade e que sua forma está relacionada à função da percepção. Apresentou-se o caráter feito da representação e a diferença entre formas imagéticas e linguísticas de acesso ao real, ressaltando a importância de compreender as distinções entre as formas imagéticas e linguísticas para compreender o discurso poético.

Verificou-se a criação poética e a relação entre signos, a partir da diferenciação entre *signos-para* e *signos-de*. Assim, o poeta trabalha o signo verbal e cria e recria a linguagem para incorporar e reproduzir sentimentos, estabelecendo uma relação entre os signos, criando formas de sensibilidade. Nesse sentido, os processos de associação ou organização das coisas são realizados por contiguidade ou proximidade e por similaridade ou semelhança, formando os eixos paradigmático e sintagmático. A metáfora estabelece uma relação de semelhança entre duas coisas, enquanto a metonímia executa o processo tomando a parte pelo todo.

Em seguida, tratou-se a importância da construção ou atribuição de sentidos na compreensão de eventos e objetos em algum nível. O sentido é retirado de eventos e objetos significantes e todos os sentidos são possíveis. A significação é apenas a transposição de um nível de linguagem a outro, e o sentido identifica-se com um processo de atualização orientado. A estrutura semântica é a forma geral de organização dos universos semânticos de natureza individual e social. A linguagem é concebida como uma combinatória de dois elementos diferentes, o plano da expressão e o plano do conteúdo, articulados em duas formas semióticas distintas e transcodificados de dois modos distintos pela mediação da forma linguística. As categorias formais são usadas para a delimitação do processo de comunicação, e a apreensão do sentido só é possível se forem pressupostas categorias formais como identidade vs alteridade ou conjunção vs disjunção.

Por fim, considerou-se a importância das tensões harmônicas e locais, que são produzidas pela gestualidade oral do compositor e manipuladas por ele para gerar continuidade ou segmentação. Exploraram-se duas modalizações musicais, a passionalização e a tematização, que compõem os sentidos propostos pelos enunciantes. A canção é tratada como uma forma artística única, em que a letra carrega a melodia, e o processo de figurativização é usado para materializar a experiência representada como substância fônica. O segredo para um compositor é fazer da continuidade e da segmentação um só projeto de sentido.

Em nossa pesquisa, notou-se que os componentes verbais e musicais relacionam-se de forma colaborativa, constituindo um discurso poético que opera a construção de sentidos das canções. Tomamos nota dessa relação, amparando-nos no método de análise proposto pelo pesquisador Luiz Tatit, cujos aspectos metodológicos baseiam-se nas concepções do semiótico francês Algirdas Julien Greimas.

A aplicação desse método ofereceu ao fenômeno da canção mecanismos suficientes para a atividade de interpretação, resultando na concepção de que estamos lidando com um objeto híbrido, plurissignificativo, em que cada componente completa e contribui para elaboração dos sentidos. Assim, há uma valorização do caráter híbrido da canção, cuja essência é marcada pela combinação de sistemas semióticos distintos que se fundem com o propósito de construir um todo significativo, que tem como núcleo a letra e a melodia.

Nessa perspectiva, lançamos o olhar às canções, às letras e melodias, compostas pelo poeta piauiense Torquato Neto, na fase pós-tropicalista – período que corresponde aos anos 1969 a 1972. Seleccionamos três canções que levam a assinatura do anjo torto. O discurso poético dessas canções conduziu-nos a uma leitura analítica, levando em consideração a composição poético-cancional deste autor com as composições de outros autores e o contexto em que as canções foram produzidas.

Nas canções seleccionadas, aplicamos o método de análise proposto por Luiz Tatit, apontando as operações que se desenvolvem nas composições. As composições em que os elementos verbais apresentam conteúdos relacionados à modalidade do fazer, com ritmo acelerado e curta duração nas entoações, que aproximam sujeito e objeto, são denominadas canções tematizadas. As composições cujos elementos verbais apresentam conteúdos concernentes à modalidade do ser, com ritmo desacelerado e longa duração nas entoações, que distanciam sujeito e objeto, são denominadas canções passionalizadas. Essas duas composições perpassam pelo processo de figurativização, em maior ou menor predominância, na operação significativa.

A primeira canção seleccionada foi “O Poeta Nasce Feito”. Essa canção foi musicada pela cantora e compositora Joyce Moreno em seu álbum *Palavra e Som*, de 2017. O poema foi escrito em forma de carta e dedicado ao amigo de Torquato, o letrista Ronaldo Bastos. Nessa composição, no plano da letra, o eu lírico expressa um sentimento de não pertencimento em relação ao espaço que o rodeia, pois se o sujeito por aqui se deleita “é por questão de depois”. No plano da melodia, interpretamos a primeira parte da composição como uma canção predominantemente passionalizada, com a entoação mais desacelerada. Já a segunda parte da composição foi interpretada como uma canção prevalentemente tematizada, com a entoação mais acelerada, seguindo quase sempre a mesma toada, reiterando o desenho melódico.

A segunda canção seleccionada foi “Daqui Pra Lá De Lá Pra Cá”. Nessa composição, o arranjo e a interpretação levam a assinatura de Zeca Baleiro e Raimundo Fagner, sendo gravada no CD *Raimundo Fagner & Zeca Baleiro* (2003). No plano da letra, o eu lírico narra a trajetória de um homem pacato que, como sugere o título, vaga de um lado para o outro, mas que, de súbito, abandona a vida nesse “asterisco em que vivemos”. No plano da melodia, no desenrolar da canção, percebe-

se uma permuta entre as modalizações tematizadas e passionalizadas. Exceto nos refrãos, em que o processo de passionalização prevalece, corroborando ações do sujeito que se distancia de seu objeto.

A terceira canção selecionada foi “Três da Madrugada”. Essa composição é uma parceria de Torquato Neto com Carlos Pinto, que foi gravada pela primeira vez no Compacto Simples (Vinil) *Os Últimos Dias de Paupéria* (1973), pela Editora Eldorado, acompanhada do livro homônimo. No plano da letra, o eu lírico, ao observar a cidade às três da madrugada, reflete sobre “tudo e nada”. Ou seja, as coisas perdem seu valor quando o eu lírico não consegue mais expressar os limites de seu pensamento “nesta rua da cidade / que não tem mais fim”. No plano da melodia, a canção traz uma interpretação passionalizada de Gal, tendo apenas um violão como acompanhamento. Essa canção marcada pela fase pós-tropicalista, foi composta para ser executada de forma lenta, reflexiva e melancólica. O intervalo relativamente longo entre os versos acentua ainda mais esse tom melancólico.

A quarta canção selecionada foi “Todo Dia é Dia D”. Essa composição também é uma parceria de Torquato Neto com Carlos Pinto. Foi gravada pela primeira vez no Compacto Simples (Vinil) *Os Últimos Dias de Paupéria* (1973), pela Editora Eldorado. Ao contrário de outras canções de Torquato Neto, essa composição não tem versos livres e com rimas apenas ocasionais. Essa canção remete à literatura de cordel, apresentando simetria nas rimas. Interpretada por Gilberto Gil, a harmonia da canção é melancólica e triste, assim como a letra na qual o eu lírico narra, dia após dia, a espera pela chegada do *Dia D*. Utilizando somente um violão, Gilberto Gil em alguns momentos parece sugerir que acelerará o ritmo da canção, por exemplo, na terceira vez em que canta os seguintes versos: “gravada na minha mão / enterrada no umbigo”. Mas não acelera o ritmo, como se o intérprete fosse contido pela própria tristeza da canção.

No plano da letra, há um flerte fatal nítido, o eu lírico vai minuciosamente ao encontro da morte. Um flerte que se acaba ou de que se escapa apenas “pela porta da saída”. A imagem do escorpião encravado na própria ferida – como já foi mencionado, Torquato era do signo zodiacal de escorpião – traz-nos a ideia de suicídio, a única solução encontrada pelo eu lírico para as angústias do cotidiano, quando não existe mais saída para os problemas em que todos os dias parecem iguais. No plano da melodia, a composição inicia-se com uma introdução instrumental de violão, que estabelece a atmosfera melancólica e triste da canção. A

voz de Gilberto Gil entra suavemente, seguindo a melodia do violão e estabelecendo a emoção da canção. A linha vocal de Gilberto Gil é delicada e emotiva, com uma interpretação passionalizada e suave que transmite a emoção da letra de forma comovente.

A quinta canção selecionada foi “Pra Dizer Adeus”. Essa canção popular é composta por Edu Lobo e Torquato Neto. Essa composição é considerada uma das mais importantes da música popular brasileira. No plano da letra, a canção, que fala sobre a dificuldade de dizer adeus a alguém, é acentuada por uma melodia que enfatiza a tristeza e a melancolia do tema. A narrativa, que comenta sobre a importância de lembrar-se dos momentos felizes mesmo em meio à tristeza da despedida, é acompanhada por uma melodia que se torna mais animada e esperançosa. No plano da melodia, a composição é bastante introspectiva e melancólica, evocando um sentimento de despedida e saudade. A canção inicia-se com uma introdução instrumental com acordes de piano, que estabelece uma atmosfera triste e nostálgica. A primeira estrofe da canção é cantada em tom baixo e lento, com uma melodia que oscila entre poucas notas. Na segunda estrofe, a melodia começa a se desenvolver um pouco mais, com notas mais altas e um ritmo mais definido.

Nessa última canção, destaca-se não somente o caráter depressivo do eu lírico, mas igualmente uma postura de entrega deste em relação à própria tristeza e melancolia. O eu lírico deixa transparecer que mesmo depois da morte o seu problema de solidão continua sem solução: “E onde quer que eu vá / Sei que vou sozinho”. Transparece, ainda, a impossibilidade da linguagem, da comunicação, “Ah, pena eu não saber / Como te contar”, tão manifestada nas composições e nas escrituras poéticas de Torquato Neto.

Nesta pesquisa, observamos que a escritura poético-cancional de Torquato Neto considera a essência significativa de cada composição, valorizando a íntima relação entre os elementos verbais e os elementos musicais, que se hibridizam, fundindo-se. Essa fusão de letra com melodia, inerente ao discurso poético-cancional, estimulou o desenvolvimento da pesquisa aqui dissertada, já que a escritura de Torquato Neto é suscetível à incorporação da musicalidade. A nossa pesquisa lançou o olhar ao fenômeno da canção por acreditar que estamos diante de um fenômeno constituinte de nossa identidade cultural, o qual se apresenta de modo relevante na expressão da cultura artística.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Paulo. **Torquato Neto**: uma poética de estilhaços. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002.

ANDRADE, Rodrigo de. **Torquato Neto**: uma poética da contracultura. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2008.

BEZERRA, Feliciano. **A escritura de Torquato Neto**. São Paulo: Publisher Brasil, 2004.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

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

FAVARETTO, Celso. **Alegoria, alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FAVARETTO, Celso. A contracultura, entre a curtição e o experimental. **MODOS**. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.3, p.181-203, set. 2017. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/872>. Acesso em: 17 ago. 2021.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido**: ensaios semióticos. Petrópolis: Vozes, 1975.

LAGE, Patrícia Rodrigues Alves. **A poética de Torquato Neto**: Tradição, Ruptura e Utopia. 2010. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MATTOSO, Glauco. **O que é poesia marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

OLIVEIRA, Vitor Hugo Abranche de. **Você olha nos meus olhos e não vê nada / É assim mesmo que eu quero ser olhado** – Trajetória e marginalidade na obra musical de Torquato Neto. Universidade Federal de Goiás – Faculdade de História: Goiânia, 2011.

PAZ, Otcavio. **O Arco e a Lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

PIRES, Paulo Roberto. **Torquatália**: Do Lado de Dentro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 1997.

PORTELLA, Cláudio. **Melhores poemas**: Torquato Neto. São Paulo: Global, 2018.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura**. Petrópolis: Vozes, 1972.

TATIT, Luiz. **O Cancionista**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TÔRRES, Francisco Láryos Lima. **Várias variáveis**: uma leitura semiótica em canções de *A Revolta dos Dândis* (1987), do Engenheiros do Hawaii. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Piauí – UESPI, Programa de Mestrado Acadêmico em Letras, *Campus Poeta Torquato Neto*, Teresina-PI, 2021.