

TORQUATO NETO: RECONSTRUÇÃO DE UMA VANGUARDA PÓS-MODERNISTA

Joniel Batista dos Santos¹

Gessiana Bezerra Costa²

Prof. Dr. Adriano Lima Drummond³

RESUMO

O tema deste estudo é as figurações corporais e sua abordagem como espaço de resistência e de configuração de uma nova vanguarda cultural na obra de Torquato Neto. Seu objetivo principal é analisar o conjunto de figurações corporais que configuram e que justificam a importância de Torquato Neto para a literatura brasileira. No cumprimento desse objetivo elaboram considerações sobre a transição entre o modernismo racionalista ao modernismo dos anos setenta, situando assim as influências que conformaram a literatura de Torquato Neto. A partir dessa análise, comenta a obra “Os Últimos Dias de Paupéria (Do lado de dentro)”, aproximando os elementos anteriores aos escritos do poeta piauiense. Posteriormente, trata das funções do corpo descritas através da palavra e a definição do corpo vampiro como figurativo de Torquato Neto. Através de pesquisa bibliográfica qualitativa, conclui que Torquato Neto atribuiu à cultura brasileira dos anos setenta uma continuidade que ressignificou as figurações de um corpo em movimento, livre apesar da repressão, contestador e inventivo. Através da revisão das vanguardas, constituiu uma pluralidade que desconstruiu e reconstruiu todo o relato sobre as vanguardas e sobre a literatura marginal dos anos setenta.

Palavras-chave: Vanguarda, Poesia Concreta, Contracultura, Tropicália, Torquato Neto.

INTRODUÇÃO

Torquato Neto foi definido por Décio Pignatari como um criador, um representante da nova sensibilidade dos não especializados. Essa é a representação da trajetória ampla de quem foi letrista, e um dos ideólogos do tropicalismo, compositor cujas canções foram interpretadas por Elis Regina, Sergio Mendes, Orlando Silva, entre outros, jornalista, cronista cultural, ator e diretor do “cinema marginal” e poeta.

Suas crônicas, publicadas entre 1971 e 1972, transformaram o poeta em um porta-voz da resistência cultural à ditadura militar. Nelas é transparente sua tarefa de difusor cultural, a lenta e contradição entre corpo e vontade construtiva.

¹ Pós-Graduado em Linguística e Formação de Leitores da Faculdade Dom Alberto, Jbs210693@gmail.com ;

² Graduanda em Licenciatura Plena em Letras Português da Universidade Estadual do Piauí - UESPI, gessianaacosta@hotmail.com;

³ Dr. Literatura Comparada, e Professor do Curso Licenciatura em Letras Português da Universidade Estadual do Piauí - UESP, adrianolima@bjs.uespi.br ;

Torquato Neto distanciou-se do que considerava como propostas banais e ingênuas da contracultura. O lema de paz e amor, por exemplo, é questionado por ele na crônica “Deu no que deu”, em que reproduz um texto de Rubinho Gomes cujo título é “Notícia: é o início de outro tempo” e que anuncia a chegada da era de Aquarius, popularizada pelo filme *Hair*. As razões desse distanciamento podem ter sido diversas, mas ele se deve, em parte, à leitura dos poetas concretistas, sendo importante para as figurações corporais que podem ser percebidas em seus textos, nos quais não se percebe um corpo livre ou apenas um corpo livre, mas um corpo ambíguo, com marcas de prazer e de dor, de plenitude e de autodestruição.

Sua figura pública, antes e após seu suicídio, ocorrido em 1973, encarnou essa ambiguidade e se transformou em uma espécie de documento que voltou a articular corpo e concretismo. “Em 1971 havia protagonizado “Nosferatu” no Brasil”. Com o suicídio produziu-se uma nova leitura do filme, especialmente das imagens de Torquato Neto caracterizado como “Nosferatu”, o vampiro, o monstro, um corpo teratológico em sua liberdade, em sua periculosidade e em sua tragédia. Considerando a trajetória e a intensa produção de Torquato Neto, ressalta-se como questionamento: Quais as influências e os desdobramentos da percepção e das figurações corporais da década de setenta que configuram e que justificam a importância de Torquato Neto para a literatura brasileira?

Para responder a esse questionamento, o presente estudo tem como base principal a obra “Os Últimos Dias de Paupéria (Do lado de dentro)”, posterior à sua morte e trata do tema das figurações corporais e sua abordagem como espaço de resistência e de configuração de uma nova vanguarda cultural na obra de Torquato Neto.

A realização da pesquisa é justificada pela consideração de que é escassa a produção de estudos mais recentes e aprofundados sobre Torquato Neto e pela relevância de buscar, na abordagem das figurações corporais que permearam o tempo e o espaço vividos pelo poeta, informações relevantes sobre a representatividade de sua obra.

O objetivo principal do estudo é analisar o conjunto de figurações corporais que configuram e que justificam a importância de Torquato Neto para a literatura brasileira. Especificamente, tem como objetivos: determinar a transição do modernismo que convergiu para essa configuração, compreender o significado das figurações corporais na literatura de Torquato Neto, determinar o significado do “corpo vampiro” que conflui para a obra do poeta piauiense.

A metodologia do estudo é a pesquisa e coleta de informações de ordem teórica, viabilizada, portanto, através de levantamento bibliográfico. Quanto aos procedimentos, portanto, classifica-se como pesquisa bibliográfica, pois objetiva a geração de conhecimentos para possibilitar a elaboração de um trabalho que discuta sobre o tema em questão. A revisão bibliográfica partirá do estabelecimento lógico dos referenciais teóricos importantes e efetivos, com referência ao tema do estudo que será realizado.

Quanto à abordagem do problema, caracteriza-se como pesquisa qualitativa, pois busca a análise de informações de diversas fontes, para a elaboração do trabalho, a partir de fontes confiáveis sobre o tema em questão.

Dentre os autores abordados neste trabalho, ressalta-se Augusto de Campos, Décio Pignatari e Aroldo de Campos, como grandes agentes representantes da poesia concreta no Brasil, juntamente com Torquato Neto que buscavam por uma transfiguração da poesia que devia abandonar todo o hedonismo expressionismo e transformar em um objeto útil.

1. DO MODERNISMO RACIONALISTA AOS ANOS SETENTA

Entre os fatos que consolidaram o momento do modernismo racionalista, pode-se mencionar o início e os desdobramentos da construção de Brasília, símbolo da moderna arquitetura brasileira, assim como o crescente desenvolvimento das artes plásticas e poéticas da corrente abstrato-geométrica.

Essa arte desenvolveu-se no marco da construção de novos museus – no Rio de Janeiro e São Paulo e outras capitais -, da realização das Bienais de Arte de São Paulo a partir de 1951 e da atividade cultural de diversos críticos que destacaram as vantagens do concretismo para o Brasil, país em que existia “falta de rigor em tudo”. O concretismo e a nova arquitetura haviam chegado para “melhorar a qualidade artesanal e mesmo estética de nossas artes, não somente as ditas nobres, como as industriais”. (PEDROSA, 1986, p. 25-26).

Pouco tempo após a primeira Bienal de Arte, conformou-se um grupo de artistas plásticos, denominado “Ruptura”, que realizou sua primeira mostra no Museu de Arte Moderna de São Paulo, distribuindo ao público um manifesto em que anunciava como observa Siscar:

A arte antiga foi grande, quando foi inteligente.
Contudo, a nossa inteligência não pode ser a de Leonardo.
A história deu um salto qualitativo: Não há mais continuidade. (SISCAR, 2010, p. 27).

O grupo Ruptura se manifestava contra a arte figurativa feita no país até então, propondo a criação de uma arte que estivesse em sintonia com a nova realidade industrial e moderna do Brasil. A difusão de suas ideias proporcionou a aproximação de um grupo de poetas denominados “Noigandres”, formado por Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. Esse encontro foi decisivo para os poetas, que encontraram nos fundamentos teóricos dos artistas plásticos concretos muitas das ferramentas para que se apresentassem como a renovação da linguagem literária de que o Brasil moderno necessitava. (SISCAR, 2010)

Segundo Siscar (2010, p. 29) “para eles, os futuros poetas do concretismo”, além de reler o passado e recuperar escritores estrangeiros como Mallarmé, James Joyce, Ezra Pound e E. Cummings era essencial aderir a uma temporalidade evolutiva que encontrou na superação do verso um de seus procedimentos mais característicos. A busca era por uma transfiguração da poesia, que devia abandonar todo hedonismo e expressionismo e transformar-se em um objeto útil. Campos *et al* observam, nesse sentido:

[...] poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem. Realismo total. Contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonista. Criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. Uma arte geral da palavra. O poema-produto: objeto útil. (CAMPOS *et al*. 2014, p. 200).

Para Siscar (2010, p. 31), a poesia concreta é uma construção verbal e visual cuja pretensão é ocupar outros espaços, além da reduzida página em branco de um livro e, mais ainda, transformar essa página em branco em uma materialidade significativa: “como materialidade e objeto perceptivo construído através de formulações gestálticas, o poema concreto se propõe a ser um novo objeto para povoar as novas cidades”.

Tanto o concretismo plástico como o poético se sustentaram em três pilares: a especificidade da arte como processo de informação, sua irredutibilidade aos conteúdos ideológicos e a objetividade de seu modo de produção. Como assinala Brito (2007), os concretistas brasileiros, em concordância com seu presente social e político, operaram uma dupla transformação na tradição construtiva europeia: a integração da arte na sociedade industrial e a incorporação de processos matemáticos à produção artística.

Os concretismos brasileiros – o plástico e o poético – não postularam, ao menos em sua fase inicial, uma participação fenomenológica do espectador, tampouco imaginaram algum outro tipo de participação que colocasse em xeque a “racionalidade estética do objeto”.

Essa conclusão produzia consequências importantes, pois dela derivava uma passividade perceptiva por parte do espectador, que apenas deveria ser capaz de constatar a presença de uma forma “perfeita”. Mais do que uma sensorialidade (a do espectador) que se reconfigurava de forma imprevisível na experiência estética, tratava-se de uma sensorialidade máquina, que reagia diante de determinados estímulos. O trabalho artístico era sempre resultado e nunca processo. (BRITO, 2007).

De acordo com Brito (2007), se a nova arquitetura e o concretismo plástico e poético representaram o momento do modernismo racionalista no Brasil, o triunfo da Revolução Cubana em 1959, a eleição de João Goulart e a visita de Jean Paul Sartre ao Brasil em 1960 proporcionaram o posterior momento do compromisso revolucionário. O novo momento redefiniu dramaticamente as posições no campo cultural brasileiro, surgindo à crença na possibilidade de uma transformação radical das condições políticas. Os artistas e intelectuais assumiram essa tarefa e o horizonte revolucionário obrigava a estabelecer definições claras e produções artísticas conformadas com esse compromisso. A eleição de João Goulart, com sua política de redistribuição de renda e suas reformas de base validou e alentaram essas crescentes expectativas.

Com a Revolução Cubana triunfante e João Goulart na presidência, Ferreira Gullar (2002) observa que a experiência neoconcreta foi concluída em 1961 e realizou uma crítica das vanguardas que ele mesmo integrara. Os poetas concretos de São Paulo, a partir da Revista Invenção, sem abdicarem de suas conquistas formais, anunciaram sua participação. Deste modo, o ex-líder do neoconcretismo e os poetas concretos mantinham seu enfrentamento estético, mas aproximavam suas posições na avaliação política do momento.

O campo cultural brasileiro permaneceu dividido de uma forma que Amaral (2003, p. 319) define como simplista, entre “formalistas e comprometidos”. A discussão foi enfocada em qual deveria ser a intensidade do trabalho sobre a forma da obra de arte. Enquanto os formalistas sustentavam que uma arte revolucionária deveria renovar suas formas, pois era na constante invenção que residia uma força verdadeiramente revolucionária, os comprometidos declaravam que a arte deveria privilegiar a comunicabilidade.

Em que pese as notáveis diferenças estéticas, tanto nos primeiros filmes do Cinema Novo como nas performances do grupo teatral Opinião ou na bossa nova comprometida, inicia a construção de uma imagem idealizada (ou, contrariamente, absolutamente vitimizada) do povo. Essa idealização ou vitimização, além de implicar um discurso paternalista, distribuía uma série de

juízos de valor nos quais a vítima era representada como pura, virtuosa e, mais ainda, espiritualizada e, por oposição, o vitimizador representado como vicioso. (AMARAL, 2003).

Ramos realiza uma leitura esclarecedora em seu ensaio sobre o cinema marginal, ao referir-se às primeiras produções do Cinema Novo, com sua elegia do trabalho e a ascese consciente do operário, como no filme “Cinco Vezes Favela”, do qual ressalta:

O personagem do burguês – dono do terreno de uma favela que tenta desapropriar os favelados - é identificado com o erotismo das mulatas que aí toma a forma de lascívia. Quando o capanga do burguês vem dar a notícia de que a favela se revoltou, encontra o pai e o filho no jardim com uma mulher em pose erótica, de maiô, sentada numa cadeira de praia. Enquanto o capanga relata a situação, a câmera percorre o corpo da mulher estendida. Uma montagem paralela estabelece a relação de causalidade entre a exploração do povo pelo burguês e o erotismo que exala das pernas da mulata. (RAMOS, 1987, p. 32)

Através dessa análise, pode-se observar que o erotismo se expressava negativamente, ao colocar-se do lado do burguês, enquanto que o “mundo do trabalho e da ‘conscientização’ é aí oposto ao universo da curtição”. (RAMOS, 1987, p. 32) A imagem do povo como puro surgia em oposição a uma consciência burguesa cooptada pelo afã de lucro e a licenciosidade sexual.

As imagens produzidas pela arte comprometida não reivindicavam um corpo satisfeito. A sintaxe revolucionária possuía uma semântica sofrida, pura e casta. Tais imagens empobreceram notavelmente outras visões possíveis do povo, condenando-o a um martírio que retirava qualquer política estética que surgisse de um “uso alegre dos corpos”. Essas representações, na realidade, não apenas não obtiveram eficácia política e simbólica para produzir uma substancial transformação social como revelaram uma matriz cristã, já que as havia utilizado para castigar os “desejos da carne”. (RAMOS, 1987).

Nesse contexto, o imaginário corporal, que se manifestou em primeiro lugar através da construção de um corpo sensorial, um corpo sensual e um corpo sexual, proveio não apenas da literatura, mas também das artes plásticas e surgiu como crítica a essas figurações corporais. Esse imaginário emergiu em locais diversos. Em São Paulo, foi o jovem escritor Jorge Mautner, com “Deus da Chuva e Morte” e Roberto Piva, com “Paranoia”, que faziam parte de pequenos grupos de escritores, artistas plásticos e músicos que incluía José Roberto Aguilar (artista plástico), Orlando Parlini (poeta) e o grupo musical “O Seis” (que posteriormente seriam “Os Mutantes”). (PERRONE, 2010) observa que a referência inicial aos tipos de corpo não obedeceu à aplicação de

categorias teóricas *a priori*, mas surgiu da discursividade e das representações postas em jogo em torno dos objetos e textos.

O Neoconcretismo propôs, como resultado da experiência estética constituída na relação entre objeto e espectador, a recuperação de um corpo sensorial – Jorge Mautner constituiu um corpo ao qual definiu como sensual ou carnal e os poemas de Roberto Piva desenvolveram a sexualidade como um tópico dominante.

Contudo, a poética dos escritores paulistas e a estética do grupo Neoconcretista foram antagônicas em um primeiro momento: o neoconcretismo afirmou a crise da corrente abstracionista-geométrica e os poetas se afastaram dos programas estéticos propostos pelo concretismo poético e pela literatura comprometida, aderindo a tradições marginalizadas no Brasil, como o surrealismo, desconhecidas ou em formação, como a produção literária dos escritores da geração *beat* ou consideradas como modas estrangeiras, como o *rock'n roll*.

É possível afirmar que, no plano literário e cultural, os anos setenta tiveram diversas abordagens e várias delas coincidiram em assinalar as desventuras de um projeto como o da Poesia Concreta e determinar o ano de 1968 como o início de um período radicalmente diferente para a cultura brasileira.

Segundo Pereira (1981), os anos setenta se caracterizam por uma crise de modernidade na qual a técnica se transforma num instrumento de repressão e de dominação, como parte de um projeto desenvolvimentista excludente e concentrador implantado com grande autoritarismo político.

No contexto do Ato Institucional nº 5, de 1968, o início dos anos setenta revelava a verdade de um golpe, a censura, a repressão ditatorial. Nesse contexto, segundo Hollanda (1992), os grupos literários formularam uma clara distinção entre si: a poesia marginal e o grupo pós-tropicalista. Os poetas marginais se articulavam em torno da produção artesanal de livros e possuíam certa dicção poética que, afastando-se do experimentalismo das vanguardas, se aproximava de um registro coloquial.

O grupo pós-tropicalista agrupava-se em torno de revistas, tais como: *Corpo Estranho*; *Poesia em Greve*, *Código e Navilouca*, editada por Torquato Neto e Waly Salomão, que valorizava a técnica e o moderno, mas os integrava em um sentido anárquico de subversão.

O sufoco – a alegoria em seu sentido mais amplo – trazia riscos como, por exemplo, separar esse presente de qualquer conexão com o passado. A ideia constituía em uma operação na qual o

presente se impunha com força irresistível para a leitura da realidade e a censura se constituía como o iluminador de toda interpretação. (PEREIRA, 1981)

Provavelmente, segundo Pereira (1981), uma das razões que impulsionaram essa postura seja a de desvincular a poesia marginal dos ataques críticos que recebia. Nesse sentido, a cultura brasileira da década de setenta não era vazia de objetivos e as acusações de desorientação e de desorganização que pesavam sobre esses poetas possuíam uma lógica e uma coerência que transformava aquela poesia coloquial e anti-intelectual em uma poesia política, pois o espaço do privado havia se politizado. Essa poesia era o resultado do fim das utopias de esquerda e das ilusões desenvolvimentistas. Sendo assim, o passado se transformava em apenas uma base a partir da qual surgiria seu oposto: micropolítica *versus* micropolítica, pequenas questões *versus* grandes temas, coloquialismo *versus* experimentalismo.

Sobre esse período, trinta anos mais tarde, por ocasião de uma série de conferências intituladas “Anos 70: trajetórias”, o poeta Waly Salomão, integrante do pós-tropicalismo, desenvolveu a intervenção “Contradiscurso: do cultivo de uma dicção da diferença”, na qual observa:

[...] se você for tomar aquela produção toda, a gente ouvindo que Cacaso fez o assim designado – e coloco entre aspas para marcar diferenças – ‘belíssimo poema’, como se fosse uma tentativa de encarar tudo o que estava sendo feito como um poemão, olhar assim encara como um erro de uma perspectiva includente, juntar alhos com bugalhos com o fito principal de aplainar as diferenças, uma vontade includente de certo difuso igualitarismo de ameba da época. (RISÉRIO *et al*, 2015, p. 80)

Nesse sentido, ainda que os problemas das vanguardas sejam conhecidos – a ideologia do progresso, a presunção de originalidade, o hermetismo elitista, esse grupo de artistas procurou novas e transformadoras abordagens, das quais as figurações corporais fazem parte como instrumento e como resultado.

Essa afirmativa é confirmada pelo postulado de Foster (2014), que comenta que, como resultado da crise do modernismo, se configurou dois pós-modernismos: um de reação e um de resistência. Enquanto o primeiro repudiava o modernismo e elogiava o *status quo*, o segundo se propunha a desconstruir o modernismo e opor-se ao *status quo*. O pós-modernismo da resistência procurava ultrapassar o projeto moderno para salvá-lo e com esse objetivo comprometeu uma crítica das representações ocidentais e um desejo de pensar sob óticas sensíveis à diferença.

O retorno às vanguardas produzido durante os anos setenta, em nenhuma hipótese, representou um regresso ingênuo e se os pós-modernismos da resistência produziram uma série de

reinscrições modernas que problematizaram o relato da modernidade, os retornos brasileiros produziram basicamente os seguintes efeitos, conforme Sússekind (2010):

- a) começaram a abrir os relatos das vanguardas, ativando núcleos pulsionais e tornando-as mais heterogêneas;
- b) reescreveram alguns de seus procedimentos;
- c) reutilizaram sua “artilharia verbal” em um contexto de repressão crescente.

Redefinir os anos setenta supõe voltar a transitar por esse caminho para encontrar elementos que permitam compreendê-los. A operação requer como observa Sússekind (2010), em um primeiro momento, quatro palavras: repressão, desenvolvimento econômico, indústria cultural e contracultura. Essas instâncias começaram a conviver no Brasil naquela época, quando a hegemonia cultural foi deposta e desarticulada pelo endurecimento da ditadura e a nova vanguarda musical tropicalista era pouco mais que uma lembrança.

2. TORQUATO NETO: CORPOS EM MOVIMENTO

Torquato Neto procurou apropriar-se e produzir uma série de deslocamentos de alguns conceitos centrais do concretismo como, por exemplo, invenção, inventores, mestres, diluidores e informações esses conceitos devem ser esclarecidos dentro da poética Torquatiana. Esta apropriação foi realizada através da criação de um protocolo corporal ambivalente, entre o luminoso e o escuro, constituído por deslocamentos, rupturas, ações e ocupações, produzindo-se em função de novas condições políticas e culturais: o endurecimento repressivo do início dos anos setenta e a pobreza cultural decorrente do exílio, da migração e da censura de muitos protagonistas culturais dessa época.

As crônicas de Torquato Neto foram compiladas em “*Os Últimos dias de Paupéria*”, livro póstumo organizado por Waly Salomão e Ana Duarte, editado inicialmente em 1973. Demonstram claramente essa apropriação na relação que estabelecem com alguns dos textos de homenagem que constam na obra.

Em suas páginas iniciais, o livro traz poesias, evocações e fotografias de Torquato Neto com os amigos mencionados por ele nas crônicas, dentre os quais Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, que compuseram com ele, desde meados dos anos cinquenta até meados dos anos sessenta, o grupo que se destacou pelo rigor formal em busca de uma poesia que, tendo como objetivo o fim do verso, apagasse todo rastro expressivo.

A esse respeito Aguilar (2015) afirmou: “além de ser uma unidade rítmico-estrutural, o verso também implica um elemento mimético sobre uma ordem maior, definida de diversas formas, segundo cada poética”. Assim, pode ser equivalente da natureza ou da ideia ou, ainda, de algum outro tipo de instância transcendente.

Esse questionamento se tornou mais claro a partir de 1975 e dele participaram alguns dos poetas chamados “marginais”, intelectuais e escritores que buscaram uma mudança de sensibilidade em relação às vanguardas dos anos sessenta sobre o que manifesta Santiago:

A reviravolta não pode ser situada no momento ainda dominado pelo que se convencionou chamar de Tropicália, porque mesmo um Caetano Veloso, que mais de perto sorveu Oswald, se expressou ainda dentro dos padrões criativos do poema concreto, como é exemplo as letras de Araça Azul (1973). Nesse mesmo caso estariam Torquato Neto, quase todas as produções variadas do almanaque Navilouca, bem como da revista Código. O deslocamento e a reviravolta teriam de ser marcados a partir de algum livro onde se abandona obviamente o trabalho na e da palavra solta, onde se repudia a sintaxe não discursiva, a leitura não-linear, e onde o Autor pouco se preocupa com a elaborada mise-en-page. Este livro de ruptura que estamos procurando seria caracterizado por poemas irônicos, epigramáticos, curtos, de fraseado e atitude coloquiais, com frases que se combinam lembrando as porretadas dos fragmentos oswaldianos. (SANTIAGO, 2000, p. 180).

É possível afirmar, desse modo, que o concretismo funcionou como um imaginário potente durante os anos setenta. A relação entre os poetas concretos e Torquato Neto não era nova, remontando ao surgimento do tropicalismo, que o próprio Torquato Neto havia integrado, junto a Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé, Gal Costa e Os Mutantes. Desse modo, o surpreendente não é tanto a presença do concretismo em sua obra, mas o modo como ele os utiliza como parte de seu repertório. Como se apresentava essa presença e qual era seu significado são algumas questões importantes para compreendê-lo.

A primeira das crônicas de “*Os últimos dias de Paupéria*”, intitulada “Cordiais saudações”, se divide em duas partes, que funcionam de forma complementar. O objeto da crônica é um show de Caetano Veloso. Na primeira parte, constrói um interlocutor, a quem ordena:

Ligue o rádio, ponha discos, veja a paisagem, sinta o drama: você pode chamar isso tudo como bem quiser. Há muitos nomes à disposição de quem queira dar nomes ao fogo, no meio do redemoinho, entre os becos da tristíssima cidade, nos sons de um apartamento apertado no meio de apartamentos. (TORQUATO NETO, 1982, p. 23)

Ligar, por sentir e nomear inicia uma retórica da ação que Torquato oporá a uma atitude de espera – movimento *versus* inquietude. “O pior é esperar apenas”, dirá mais adiante. A segunda

parte da crônica aborda o show de Caetano Veloso, que teve uma peculiaridade que Torquato apresenta como exemplo a seguir. Caetano Veloso estava exilado e foi convidado por João Gilberto para cantar na televisão. Caetano voltou e, sob vigilância militar, compareceu ao show e voltou ao exílio. A viagem e o show representam uma retórica da ação:

[...] enquanto você curte lá o seu tempo de espera, enquanto você espera um dilúvio que apague o fogo, seu ídolo, nosso ídolo, vem reafirmar tranquilamente, para o Brasil inteiro, que estar vivo significa estar tentando sempre, estar caminhando sempre entre as dificuldades, estar fazendo as coisas, e sem a menor inocência. (TORQUATO NETO, 1982, p. 24)

A retórica da ação significa, então, ousadia artística. O artista deve buscar sempre criar, ainda que diante das dificuldades que se apresentem. Esse intento já possui um conteúdo político, pois o político é a ação mesma. Caetano Veloso está em movimento, ou seja, está criando algo novo, apesar de seu exílio e isso significa uma resistência. A retórica da ação implica, portanto, ousadia e resistência.

As crônicas de 16 e 30 de novembro desse mesmo ano agregam novos significados ao conceito de ação. A ação é definida como ocupação do espaço, “o primeiro passo é ocupar o espaço” e “ocupar o espaço, no limite de sua tradução, quer dizer tomar o lugar” e enfrentar o medo. (TORQUATO NETO, 1982, p. 180).

Quinet (2015, p. 101) observa que as afirmativas da ação, em Torquato Neto, parecem ter alguma filiação com o situacionismo francês dos anos cinquenta, embora Torquato não faça qualquer alusão a isso. Contudo, se torna visível a partir de um pensamento do corpo na cidade: “das reflexões de Walter Benjamin em torno ao *flâneur* até os surrealistas franceses e as experiências psicogeográficas de Guy Debord e dos situacionistas”, trata de figuras construídas a partir de procedimentos cujo substrato é o corpo em movimento. Tanto Roberto Piva como Hélio Oiticica têm a cidade em um papel central. A cidade é vista como um espaço que oferece buracos e brechas para que o corpo alcance um estado de estático ou como um território que deve ser ocupado. No contexto repressivo em que viveu Torquato Neto, esses chamamentos são ainda mais dramáticos.

Esses enunciados, primeiro proposto por Torquato Neto, são repetidos e desenvolvidos em crônicas sucessivas. Em “Pessoal Intransferível”, sobre o trabalho do poeta, comenta:

[...] um poeta não se faz com versos. É o risco, é estar sempre a perigo sem medo, é inventar o perigo e estar sempre recriando dificuldades pelo menos maiores, é destruir a linguagem e explicar com ela. (TORQUATO NETO, 1982, p. 63).

Este enunciado apresenta uma combinação entre palavra e corpo, um agenciamento entre o imaginário cultural – de clara tendência neorromântica nesse caso –, que traz consigo a experimentação com o corpo. Destruir a linguagem significa destruir a linguagem padronizada dos poetas que não arriscam.

Ainda, essa destruição simboliza não estar ao lado dos “diluidores”, dos poetas que não se arriscam ao perigo de está sempre recriando de destruir a linguagem e explodir com ela. O poeta não deve ter medo de destruir-se com essa destruição, ou seja, não deve temer o risco estético da invenção, tampouco o risco existencial que significa defender essa invenção. A invenção estética é defendida com o corpo, atravessa o corpo. Em “Marcha à Revisão” vincula destruição e informação:

Quando eu a recito ou quando eu a escrevo, uma palavra – um mundo poluído- explode comigo e logo os estilhaços desse corpo arrebatado, retalhado em lascas de corte e fogo e morte (como NAPALM) espalham imprevisíveis significados ao redor de mim: informação. Informação: há palavras que estão nos dicionários e outras que não estão e outras que eu posso inventar inverter. (TORQUATO NETO, 1982, p. 98)

Enquanto na crônica anterior Torquato definia a tarefa da poesia como a “destruição da imagem”, nesta assinala que a destruição é uma tarefa necessária para gerar informação. Para os concretos, a informação provinha da novidade e eram os inventores quem produzia informação.

Isso pode ser observado em muitos dos textos dos poetas concretos do primeiro período, como observam Campos *et al* (2014, p. 49 e 106): em “Evolução de formas: poesia concreta”, Haroldo de Campos comenta que “a poesia, como invenção de formas, sente as mesmas premências que as outras artes afins” e em “Aspectos da poesia concreta” afirma, em relação a Mallarmé, Mondrian e Webern que “pertencem a uma única família de inventores de formas e se estará no miolo da questão”. Do mesmo modo, em “Contexto de uma Vanguarda”, sustenta:

A poesia concreta pretende criar novas reações semânticas para a abordagem do produto estético, e se isto não se faz de um dia para outro, face ao lastro negativo das convenções e dos interesses contrariados, não há dúvida de que o produto concreto – mesmo para aqueles que não o aceitam como poesia – já se comunica na própria medida em que se dá esse repúdio e nas próprias associações que provoca com o mundo de realidades cotidianas – cinema, televisão, técnicas da imprensa, propaganda, etc. – que nos acerca. Não importa de fato chamar o poema de poema: importa consumi-lo, de uma ou de outra forma, como coisa. A informação estética prescinde de etiquetas nominativas. (CAMPOS *et al*, 2014, p. 152).

A tarefa do poeta, para Torquato Neto, consiste em tornar-se inventor e, portanto, produzir informação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo, realizado com o objetivo de analisar o conjunto de figurações corporais que configuram e que justificam a importância de Torquato Neto para a literatura brasileira. Para tanto, tratou da transição entre o modernismo racionalista e o modernismo dos anos setenta, analisou a obra de Torquato Neto - especialmente “*Os Últimos Dias de Paupéria (Do lado de dentro)*” e determinou as configurações e figurações corporais presentes em sua obra e na ideia do “corpo vampiro”.

Em relação à transição do modernismo racional aos anos setenta, conclui-se que a partir do final dos anos cinquenta verificou-se a emergência, em diversos discursos, textos em prosa e poesia, ensaios e artigos, de uma série de figurações corporais que se investiram de um poder transgressor. Esse poder remeteu a representações também diversas: corpos intensos, sensoriais, sensuais, em movimento, vampíricos ou abjetos, em um enfrentamento aos corpos mártires, revolucionários, máquinas.

No plano usual, essas figurações, anteriormente ausentes devido à hegemonia de uma produção estética concreto-abstracionista, interviam criticamente nos debates estéticos e políticos de cada um dos momentos analisados (modernismo racionalista, modernismo revolucionário e modernização autoritária). As figurações corporais emergiram a partir de posições marginais, pontualmente como crítica da tradição hegemônica do modernismo racionalista, para reler e reinterpretar essa tradição, enfrentando a necessidade de constituir outros imaginários políticos ou de imaginar novas formas de resistência durante o período da modernização autoritária.

Relativamente à obra de Torquato Neto analisada no presente estudo, conclui-se que, examinando a apropriação que Torquato Neto realiza sobre os conceitos primordiais do concretismo: invenção, mestres, diluidores, informação, percebe-se que teve o dom de deslocar o corpo entre o claro e o escuro, a matéria real, que ativa as condições de produção e torna visíveis as características mais obscuras da sociedade dos anos setenta.

Com Torquato, a arte brasileira avançou em uma concepção cultural que vislumbrou uma possibilidade na ambígua garantia que aquela época oferecia aos artistas, assediados pelas circunstâncias de endurecimento político. Por isso, à perda da consciência coletiva e aos aparatos do poder repressor opôs o vampirismo, fixado no corpo e na margem.

A análise das crônicas de Torquato Neto direcionou o estudo para a proposição da figuração de um corpo em movimento, no qual convivesse tanto um corpo pleno, luminoso, como um corpo

escuro e fragmentado. Este corpo em movimento revelava pontos de fuga e, ao mesmo tempo, a possibilidade de algo que o aniquilasse. Nessa dualidade se resumiam as resistências diante dos anos mais duros da ditadura e processos de deslocamento de sentido, apropriação e releitura das tradições estéticas dominantes nos anos cinquenta e sessenta. O corpo em movimento carregava sobre si tradições que até então eram vistas como antagônicas e o aleatório se unia à vontade construtiva, às pulsões inconscientes e ao planejamento consciente.

No mesmo sentido, demonstrou-se como a figura do vampiro, proveniente da literatura e do cinema, além de representar a imagem do artista durante os anos setenta, recebia leituras contraditórias, mas que funcionavam de forma complementar. O vampiro resolvia o corpo ambíguo, que surgia nas crônicas e se transformava em um signo coletivo.

O *Nosferatu*, *Nos Torquato* comunitário trazia em si as potencialidades de um imaginário corporal claro e escuro ao mesmo tempo, perigoso para os outros e para si mesmo, trágico e grotesco, erótico e frágil. O vampiro-artista representado por Torquato Neto podia ser vítima ou algoz e seu inimigo era sinistro, desvanecendo-se entre a indústria cultural que se consolidava e a censura e a repressão perpetradas pela ditadura militar.

Da mesma forma, foi possível comprovar que o imaginário de um corpo transgressor, bem como determinadas marcas contraculturais já apareciam em textos de Jorge Mautner e Roberto Piva e continuaram surgindo nos textos de Torquato Neto. Constatar essa continuidade tornou visível o que havia permanecido “nas sombras” durante os anos sessenta e restituir certa densidade temporal aos anos setenta, período no qual se pensava mais como reação à época anterior do que como continuidade.

Por último, efetivou-se uma nova perspectiva sobre a obra e o tempo de Torquato Neto, que atribuiu à cultura brasileira dos anos setenta uma continuidade capaz de realizar uma revisão das vanguardas, ressignificar as figurações de um corpo em movimento, livre apesar da repressão, contestador e inventivo. Enfim, Torquato Neto constituiu uma pluralidade que desconstruiu e reconstruiu todo o relato sobre as vanguardas e sobre a literatura marginal dos anos setenta.

ABSTRACT

This study aims to highlight body figurations and their approach as a space of resistance and configuration of a new cultural vanguard in the work of Torquato Neto. Its main objective is to analyze the set of corporeal figurations that configure and justify the importance of Torquato Neto for Brazilian literature. In fulfilling this objective, they elaborate considerations on the transition from rationalist modernism to the modernism of the seventies, thus situating the influences that shaped Torquato Neto's literature. Based on this analysis, he comments on the work “Os Últimas Dias de Paupéria (From the inside)”, bringing together the elements prior to the writings of the poet from Piauí. Later, it deals with the functions of the body described through the word and the definition of the vampire body as figurative by Torquato Neto. Through a qualitative bibliographic research, he concludes that Torquato Neto attributed to the

Brazilian culture of the seventies a continuity that gave new meaning to the figurations of a moving body, free despite repression, contesting and inventive. Through the review of the vanguards, he constituted a plurality that deconstructed and reconstructed the entire account of the vanguards and the marginal literature of the seventies.

Keywords: Vanguarda, Concrete Poetry, Counterculture, Tropicália, Torquato Neto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira**. 3 ed. São Paulo: Edusp, 2016.

AMARAL, Aracy **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970**. 3 ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. 3 ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)**. 5 ed. Ateliê Editorial, 2014.

FERREIRA GULLAR. **Cultura posta em questão: Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte**. São Paulo: Editora José Olympo, 2002.

FOSTER, Hal, **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014

MACHADO, Gláucia Vieira. **Todas as horas do fim: sobre a poesia de Torquato Neto**. Maceió: Edufal, 2005.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Retrato de época: poesia marginal anos 70**. Rio de Janeiro: Mec/Funarte, 1981.

RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968-1973): a representação em seu limite**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RISÉRIO, Antônio *et al.* **Anos 70: Trajetórias**. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 2011.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SÜSSEKIIND, Flora. Chorus, Contraries, Masses: **The Tropicalist Experience and Brazil in the late sixties**. In: BASUALDO, Carlos (ed.) *Tropicalia: a revolution in brazilian culture*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 31-56

OITICICA, Helio. **Experimentar o experimental. Caderno**, New York. 1972. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>. Acesso em 8 de agosto de 2017.

PEDROSA, Mário. **Mundo, Homem, Arte em crise**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

QUINET, Antonio. Morro, logo crio: o cógito de Torquato Neto. **Concinnita**, a.16, v. 1, n. 26, jul./2015, p. 97-103.

TORQUATO NETO. **Os Últimos Dias de Paupéria (Do lado de dentro)**. Edição Póstuma. Organizado por Ana Maria Duarte e Waly Salomão. Rio de Janeiro: Max Limonad, 1982.