

VIOLÊNCIA E VIOLA: TORQUATO NETO ENTRE CANÇÃO E POEMA

— ZENO QUEIROZ

RESUMO

O ensaio procede a uma breve leitura comparada de algumas obras cancionais e poéticas de Torquato Neto, a saber, duas letras diretamente ligadas ao Tropicalismo (“Geleia geral” e “Marginália II”) e dois textos concebidos, ao que tudo indica, como poemas “de livro” (“Cogito” e a primeira versão de “Literato cantabile”). Concentra-se a atenção no modo como o sujeito lírico manifesta a temporalidade no entrecruzamento de forma e conteúdo, a fim de, por intermédio das categorias temporais, pensar as convergências e as divergências entre canção e poema à luz das particularidades da poética torquatiana, de um lado, e da conjuntura histórico-social com a qual ela debate, de outro.

Palavras-chave: Canção; Poesia; Tempo; Torquato Neto; Tropicalismo.

ABSTRACT

The essay proceeds to a brief comparative reading of some of Torquato Neto's song and poetic works, namely, two lyrics directly linked to Tropicalism (“Geleia geral” and “Marginália II”) and two texts conceived, it seems, as “book” poems (“Cogito” and the first version of “Literato cantabile”). Attention is focused on the way the lyric subject manifests temporality at the intersection of form and content, in order to, through the temporal categories, think the convergences and divergences between song and poem in the light of the particularities of Torquatian poetics, on the one hand, and of the historical-social conjuncture with which it debates, on the other.

Keywords: Song; Poetry; Time; Torquato Neto; Tropicalism.

VOCAÇÃO PARA A VOZ

Conta-se que certa vez, à época da aparição da Bossa Nova, João Cabral de Melo Neto ouvia Vinicius de Moraes cantar as suas parcerias com Tom Jobim e aos poucos se entediava “porque em todas as letras surgia a palavra coração”; mas, diplomático, nada teria comentado. “Na quarta música”, porém, o autor “não se conteve e suplicou: ‘Ó Vinicius, não dá para trocar de víscera, não?’” (SECCHIN, 2008, p. XVI).

A anedota, além de ilustrativa quanto ao temperamento poético de duas obras que se consagram em direções praticamente antagônicas, me parece também sintomática acerca da relação ambivalente entre poesia e canção na modernidade. Se a objeção de Cabral pode ser justa para um poeta – em particular um poeta que em seus principais trabalhos reivindica a materialidade do sentido, os nomes concretos, uma sintaxe interruptiva e de musicalidade a palo seco, em cujo horizonte está o leitor diante do livro –, ela não é de todo adequada para um cancionista, o qual, no século XX, lida tanto com uma linguagem diversa quanto com meios outros de produção e recepção.

A ossatura da canção popular não se faz através da palavra autotélica^[1] – que, configurando-se atualmente num suporte impresso, sedimenta na página a sua partitura –, mas se compõe antes da compatibilização entre letra e melodia, cujo elo intrínseco constitui o núcleo de identidade da forma cancional. Como “um malabarista” que sopesa a interinidade da fala cotidiana na perenidade estética da música, o engenheiro de canções é aquele que precisa “equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia” (TATIT, 2002, p. 9), isto é, descobrir a ordem musical na desordem entoativa, nas modulações ascendentes e descendentes que no dia a dia dão às frases os seus perfis afirmativo, interrogativo, exclamativo etc., e, camuflando *a voz que fala sob a voz que canta*, encaixar acentos silábicos e acentos melódicos de modo a convencer o ouvinte da relação de necessidade entre *o que está sendo dito e a maneira de dizer*^[2].

Nessa perspectiva, o sentimentalismo das composições de Vinicius de Moraes é irreprovável quando acoplado às melodias de Tom Jobim. “Garota de Ipanema” é um caso notável de letra que se sustenta mal na tinta dos papéis, mas que, nos sulcos do disco, soa exemplar.

A peça divide-se basicamente em duas partes. Há, de um lado, um primeiro momento descritivo, introduzido por um verbo que, no modo imperativo (“Olha”), nos convoca para a construção visual de um objeto (a “moça do corpo dourado”), cujo afastamento permite ao

[1] Empresto o termo de Antonio Cicero (2017, p. 90), que defende que, enquanto um poema “é um objeto autotélico”, isto é, “tem o seu fim em si próprio”, uma letra de música é, ao contrário, “heterotélica”, ou seja, “para que a julgemos boa, é necessário e suficiente que ela contribua para que a obra musical de que faz parte seja boa”.

[2] A entoação é posta em evidência por peças de períodos tão variados quanto os de “Conversa de botequim” (1935), de Noel Rosa e Vadico; “Sinal fechado” (1969), de Paulinho da Viola; e “Canção bonita” (1981), do Grupo Rumo.

enunciador operar no espectro de tessitura uma coincidência rítmica das sílabas, a qual emula o próprio “balanço” daquela que “vem” e “passa”, com uma ondulação tão constante quanto a do “mar” na praia de Ipanema.

Olha que coisa mais linda
 Mais cheia de graça
 É ela a menina
 Que vem e que passa
 Num doce balanço
 Caminho do mar

Moça do corpo dourado
 Do sol de Ipanema
 O seu balançado
 É mais que um poema
 É a coisa mais linda
 Que eu já vi passar

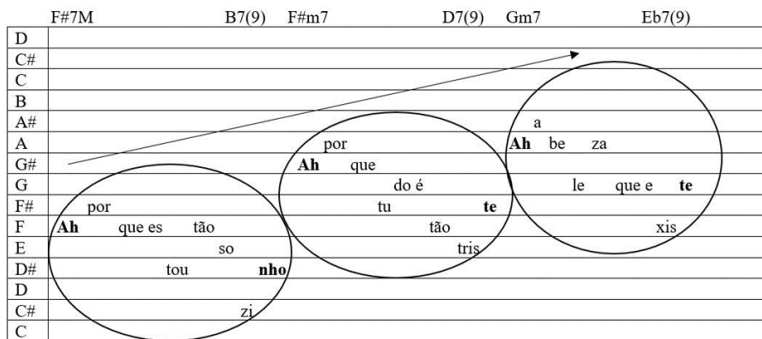
Quando em seguida, no entanto, a letra desloca-se para a impressão subjetiva deixada por esse objeto no enunciador, a entoação espalha-se pelo campo melódico e investe no alongamento das vogais e na duração das notas.

Ah, por que estou tão sozinho?
 Ah, por que tudo é tão triste?
 Ah, a beleza que existe!

[3] Faço uso do modelo de representação proposto por Luiz Tatit desde o seu primeiro livro, *A canção* (1986), o qual, embora não goze da mesma precisão de uma partitura, proporciona uma visualização mais nítida do nexos entre letra e melodia, em particular para aqueles que não dispõem de alfabetização musical.

Uma audição cuidadosa desse trecho possibilita ainda apreender uma progressão paralela de texto e música (ver Figura 1)[3]. Cada verso se conforma em células melódicas de estrutura semelhante, as quais são distribuídas no campo de tessitura numa gradação ascendente que pontua a expansão evolutiva dos estados de alma do sujeito: em uma primeira etapa, de registro grave, ele põe em xeque apenas a sua circunstância individual, própria de alguém que padece da solidão na transitoriedade do “estar”; depois, em uma segunda etapa, de registro médio, questiona-se sobre a “triste” ontologia de “tudo”, calcada na imutabilidade melancólica do “ser”; e, por fim, em uma terceira etapa, de registro agudo, espanta-se de forma exclamativa com a “beleza” substantivada, que, na intransitividade do “existir”, prescinde de quaisquer complementos.

Figura 1: Diagrama de “Garota de Ipanema”.



Fonte: elaboração própria a partir de Almir Chediak (1990, p. 61-62)

A célula melódica final retorna, ademais, à tonalidade maior da primeira seção musical (Fá), efetuando uma passagem da interioridade noturna do sujeito-cancionista para a exterioridade solar do mundo ao redor, que, diante do encontro com a garota desejada, harmoniza-se, “se enche de graça / e fica mais lindo / por causa do amor”[4].

Observa-se, enfim, que, na canção, nem a música serve para somente realçar as palavras nem as palavras servem para atribuir densidade semântica à música, mas que, com efeito, letra, melodia e ritmo mantêm um vínculo estreito, vêm-se menos justapostos do que integrados, e – unidos ainda a arranjo, timbre, interpretação, etc. – comentam-se mutuamente, de modo que as fronteiras entre som e sentido, expressão e conteúdo, tornam-se muito mais fluidas do que a princípio podem parecer; e o “coração”, talvez abatido no texto que se escreve, ganha um pulso imprevisível no corpo que canta.

Mas o texto na página também encena um corpo. De opções temático-figurativas e articulação dos conteúdos, passando por escolhas fonéticas e lexicais, estruturação sintática, recursos métricos, pontuação, cesura dos versos e arranjo das estrofes, até disposição das palavras no papel e mancha gráfica geral, pode-se reconhecer na escritura do poema o movimento da fala. Fundado em uma *oralidade* que subsume o que se costuma chamar “escrito” e “falado” – espécie de princípio prosódico que inscreve no enunciado a atividade de enunciação –, o ritmo, como nos lembra Meschonnic (2006, p. 17), revela “uma organização subjetiva do discurso”, modula a língua natural com os contornos particulares de um modo de dizer e, portanto, de um modo de ser na linguagem.

[4] Uma análise minuciosa de “Garota de Ipanema” pode ser encontrada no capítulo “O nó do século: Bossa Nova e Tropicalismo” de *O século da canção* (2004), de Luiz Tatit.

[5] Ver, por exemplo, o terceiro segmento do capítulo IX, “As formas de expressão” (2014, p. 353-362).

A tradição literária brasileira manifestou essa questão como um problema a ser encarado sobretudo a partir do Modernismo, quando a contribuição milionária de todos os erros então sinalizou dissonâncias na intrincada união entre coloquialidade e cordialidade na história nacional, mas ela pode ser detectada já no século XIX, como percebe Antonio Candido na *Formação da Literatura Brasileira*[5] em que a poesia romântica, sob influência ao mesmo tempo da música e da oratória, se dispunha em larga escala à oralização. E não por acaso há, nesse ou em outros períodos, textos concebidos inicialmente como poesia escrita que depois se oferecem à transposição cancional. Os exemplos abundam: “Fanatismo”, de Florbela Espanca, musicado por Raimundo Fagner; “Rondó do capitão”, de Manuel Bandeira, musicado pelos Secos e Molhados; “Elegia”, de John Donne, musicado por Péricles Cavalcanti; “Canção amiga”, de Carlos Drummond de Andrade, musicado por Milton Nascimento; enfim. O poema possui música própria, seja a do compasso regular dos metros mnemônicos e declamatórios de Gonçalves Dias e Castro Alves, seja a da sonoridade experimental e concreta das obras verbivocovisuais de Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari.

As operações específicas da poesia moderna, herdeira de uma tradição oral anterior às tecnologias de impressão – que no Brasil, em especial, tem vários matizes e matrizes –, parecem vocacioná-la para a voz, na dupla acepção do termo: por um lado, a da composição de uma dicção, de um estilo, de uma identidade discursiva em diálogo ambíguo com os (con)textos histórico-sociais nos quais ela está imersa; e, por outro, a de uma subjetividade que se incorpora nas inflexões da significação, em certos *mais* e certos *menos* que estruturam o aspecto do seu devir e musicalizam tanto significante quanto significado[6], de sorte que a *oralidade* configura uma categoria complexa que tensiona contraditoriamente “fala” e “escrita”, injeta nos textos a vocalidade da entoação, que, a depender do caso específico, pode ter uma inclinação mais ou menos cancional.

[6] A obra de Claude Zilberberg (2011) aponta caminhos metodológicos bastante consistentes sobre essa matéria.

RITOS COM GUITARRA

Torquato Neto é talvez o primeiro grande herdeiro do legado de Vinicius de Moraes. Nascido em Teresina em novembro de 1944 – nos últimos momentos, portanto, da Segunda Guerra Mundial –, Torquato muda-se em 1962 para o Rio de Janeiro, onde iniciará o percurso como poeta no interior da canção popular. O autor, em sua trajetória alucinante, precocemente interrompida em 1972 com um gesto voluntário de demissão da História – para o qual a frase “Pra mim chega” parece formular um emblema do senso de *saturação* (pessoal e coletiva) que ronda aqueles anos –, acompanha, ao mesmo tempo

como partícipe e cronista, o arco crítico mais agudo da canção brasileira: aquele entre o projeto construtor da Bossa Nova, cuja triagem minimalista a meio caminho do samba e do *cool-jazz* sintetiza a economia da gramática cancional e, em consonância com a expectativa desenvolvimentista do governo Juscelino Kubitschek, a estabelece não só como linguagem, mas ainda como “marca nacional de civilidade, de avanço ideológico e de originalidade” (TATIT, 2004, p. 179), e o projeto demolidor do Tropicalismo, cuja mistura maximalista põe em xeque todos os níveis da forma canção (da unidade letra-melodia até a interpretação no palco) à procura de saídas estéticas perante os resultados ruinosos da marcha civilizatória[7].

Torquato, como já foi esmiuçado a contento por outras pesquisas[8], compõe assim desde sambas-canções à volta da música acústica que dá continuidade imediata ao estilo bossa-novista, como “Pra dizer adeus” (1966) e “Nenhuma dor” (1967); passando pelas peças de protesto que retomam temas da cultura popular nordestina e buscam, em confronto com o iê-iê-iê alienante da Jovem Guarda, intervir na discussão política, como “Louvação” (1966) e “Veileiro” (1966); até estandartes tropicalistas que à época implodem o debate acirrado em torno do conteúdo da “identidade nacional” diante da multinacionalização do capitalismo e da normatização da cultura no Ocidente, como “Geleia geral” (1968) e “Marginália II” (1967). Ou seja, todo o imbróglio da canção brasileira no seu momento mais decisivo converge na obra de alguém que se considera, acima de tudo, poeta.

Sob esse prisma, a produção de Torquato Neto – a qual não chegou a encontrar o amadurecimento que talvez a consolidasse em um estilo individual reconhecível e de fato se estilhou em várias linguagens, procedimentos e suportes – dá-nos, em pelo menos uma de suas frentes, a oportunidade de historicizar a relação difícil entre poesia e canção no Brasil e, em vez de tentar lhe conferir soluções essencialistas (e demagógicas), abordá-la, ao contrário, a partir dos tensionamentos nos quais os próprios textos se alicerçam.

E, no caso de Torquato, a instabilidade é constitutiva do panorama criativo que ele engendra: sem jamais se estruturar no formato tradicional do livro, a soma das produções torquatianas permaneceu como um canteiro de obras abandonado cujos destroços resistem à totalização e demandam na verdade uma leitura que os tome “como práticas de escrita, ligadas por camadas de diferentes intensidades que se complementam” (CALIXTO, 2012, p. 8). A inconsistência de um enunciado que se quer constantemente enunciação, de uma arte que se quer vida, aparenta favorecer a contiguidade entre as formas pelas quais trafega, de modo que,

[7] Sobre isso, complementam-se os livros de Luiz Tatit, *O século da canção*, no qual se pensam as operações de triagem e mistura realizadas respectivamente pela Bossa Nova e a Tropicália; de Marcos Napolitano, *Seguindo a canção*, em que se analisam as fricções entre autonomia e heteronomia no campo musical brasileiro entre os anos de 1959 e 1969; e de Santuza Cambraia Naves, *Canção popular no Brasil*, que propõe o conceito de “canção crítica”, segundo o qual a música popular teria se tornado, “sobretudo a partir da bossa nova, o veículo por excelência do debate intelectual” (2010, p. 20).

[8] Destacam-se, a meu ver, o livro de Paulo Andrade, *Torquato Neto: uma poética de estilhaços* (2002); a tese de Laura Beatriz Fonseca de Almeida, *Um poeta na medida do impossível: trajetória de Torquato Neto* (1993); as dissertações de Fabiano Antonio Calixto e Roberto Carlos Galdino, respectivamente *Um poeta não se faz com versos: tensões poéticas na obra de Torquato Neto* (2012) e *A porta da saída: a poética das canções de Torquato Neto* (2008); e o ensaio de Viviana Bosi, “Torquato Neto: ‘Começa na lua cheia e termina antes do fim’”, incluído no volume *Poesia em risco: itinerários para aportar nos anos 1970 e além* (2021).

embora seja necessária “uma distinção entre letras de música popular e poesia, não para promover uma ‘hierarquia cultural’, mas para ressaltar que a palavra cantada e a palavra escrita correspondem a funções diferentes” (ANDRADE, 2002, p. 46), é igualmente necessário matizar essa distinção em conformidade com a estética arriscada a que se propõe Torquato, “sempre a perigo”, à espreita diuturna da possibilidade de “destruir a linguagem e explodir com ela” (NETO, 2017, p. 169).

O que se almeja na atitude vital do piauiense é uma noção expandida de poesia, que, irredutível à unidade do verso, deve ser antes encarnada “pela sensibilidade sismográfica de um indivíduo” (BOSI, 2021, p. 73-74) para o qual se estreita o intervalo entre o resultado da criação e o decurso criativo, e o texto, por sua vez, amálgama de corpo e verbo, passa a ser, a um só tempo, *produto* das significações construídas e *processo* de sentidos a construir.

A esse respeito, Caetano Veloso (1997, p. 143) escreve em *Verdade tropical*: “Torquato estava mais próximo de mim também em compreender que, se Capinam se dispunha e preparava para ser o que antigamente se chamava poeta, nós outros tentávamos descobrir uma nova instância para a poesia”. Os marcos temporais denunciam a postura do autor: aquilo que “*antigamente* se chamava poeta” até hoje não deixou de existir (ainda que assuma feições diferentes das dos anos 1960), mas parece velho ante a “*nova* instância” representada por Caetano e Torquato. E o cancionista não dissimula a opinião: “De fato, eu acreditava estar esboçando um modo de ser poeta que não dependesse dos ritos tradicionais do ofício” (VELOSO, 1997, p. 143).

Quero crer que as observações de Veloso sugerem perguntas em aparência simples com respostas, porém, um tanto oblíquas: por que um novo modo de ser poeta passa a ser necessário? Por que os dois autores buscam uma independência quanto aos “ritos tradicionais” da poesia? O que esses “ritos tradicionais”, naquele momento, não são capazes de oferecer? E o que a canção, por seu turno, oferece para a poesia?

Recuperada na etimologia latina, a palavra “canção” (*cantĭo, ōnis*) guarda não apenas o sentido óbvio de “canto”, é claro, mas também, curiosamente, o de “encantamento”, “feitiço”. A articulação romana das duas acepções remonta à dependência entre a palavra cantada e a ritualização da prática religiosa, para a qual as vozes em coro são a costura entre a imanência dos corpos coletivizados no aqui e no agora da vida material e a possibilidade mágica da transcendência. Ou seja, a canção instaura com o ritmo a temporalidade necessária para o rito; ela fratura a realidade imediata, submetida ao presente em sua cotidianidade, e cria, através de

mediações simultaneamente estéticas e místicas, formuladas em linguagens que se esvaziam da funcionalidade diária para serem preenchidas com uma espécie de sentido além, de inominado, as condições para uma outra relação com o *tempo*[9].

Ora, parece ser justamente o *tempo* o principal problema de certa vertente da poesia brasileira das décadas de 1960 e 1970. Confrontada, a nível local, com o fechamento político-institucional da ditadura militar e, a nível global, com a massificação acelerada da cultura num mundo de paz, amor e bomba atômica, os poetas daquela geração se veem instados a responder ao presente, à urgência do agora, ao instante que está permanentemente na iminência de se desagregar, como se “o poema”, escreve Viviana Bosi (2021, p. 156) em comentário sobre Ana Cristina Cesar, fosse “o testemunho do ‘fogo final’” e demandasse “a incorporação da linguagem ao *locus* da experiência”, como se “não houvesse fôlego para dizer mais do que o essencial daquele evento fugaz”.

Minha hipótese, então, é de que a canção, com o seu poder encantatório de coser novamente a trama cósmica que a modernidade esgarçou; de conjungir outra vez som e sentido, expressão e conteúdo, signifiante e significado no interior da voz; de estabelecer com a performance um “momento privilegiado” de recepção, cuja teatralidade em ato existe, para falar com Paul Zumthor (2007, p. 50), “fora da duração”; de que, enfim, com essa urdidura ritualística (embora alheia, agora, à conotação religiosa), a canção conquista para a poesia o prolongamento temporal que ela demanda, isto é, suspendem-se, na verticalidade involutiva do ritmo, o tempo biológico, o tempo político e o tempo histórico em favor do tempo poético[10]. Ou como escreve o próprio Torquato em 1967: “Tempo de violência e guerra, mas de viola” (NETO, 2004, p. 120)[11].

A poesia se retira da História, porém, para nela mergulhar de cabeça. O caráter público dos espetáculos de canção traz para a arena a intensa discussão política gestada nos anos anteriores a 1964, quando, como descreve Roberto Schwarz (2008a, p. 73) na excelente análise de conjuntura que escreveu no calor da hora, “o socialismo que se difundia no Brasil” pregava uma relativa aliança com a burguesia nacional, em que o “aspecto conciliatório prevalecia na esfera do movimento operário, onde o PC fazia valer a sua influência sindical, a fim de manter a luta dentro dos limites da reivindicação econômica”, enquanto o “aspecto combativo era reservado à luta contra o capital estrangeiro, à política externa e à reforma agrária”. O enfrentamento de classes, àquela altura, adquire natureza revolucionária e anti-imperialista no quadro mundial, mas conservadora, ingenuamente partidária da modernização nacionalista, no quadro local, de modo que “um dúbio temário socialista”

[9] Muniz Sodré, ao escrever sobre a presença das culturas negras no Brasil através do samba, observa como o ritmo (em particular o de raiz africana) “restitui a dinâmica do acontecimento mítico, reconfirmando os aspectos de criação e harmonia do tempo”, isto é, a organização do tempo do som faz com que a “informação transmitida pelo ritmo” não seja “algo separado do processo vivo dos sujeitos da transmissão-recepção. Transmissor e receptor se convertem na própria informação advinda do som”; no dinamismo da sua estrutura, o ritmo “atesta a integração do elemento humano na temporalidade mítica” (SODRÉ, 1998, p. 20-21). “Enquanto maneira de pensar a duração”, escreve Sodré, “o ritmo musical implica uma forma de inteligibilidade do mundo, capaz de levar o indivíduo a sentir, constituindo o tempo, como se constitui a consciência” (SODRÉ, 1998, p. 19).

[10] Curioso observar, nessa direção, o exemplo oferecido por Heloisa Buarque de Hollanda nas suas *Impressões de viagem*, em que relata as “várias vezes” que assistiu ao show *Opinião* “de pé, arrepiada de emoção cívica”, no que para ela era “um rito coletivo, um programa festivo, uma ação entre amigos”: “A plateia fechava com o palco. Um encontro ritual, todos em ‘casa’, sintonizados secretamente no fracasso de 64, vivido como um incidente passageiro, um erro formulado e corrigível, uma

falência ocasional cuja consciência o rito superava” (2004, p. 40).

[11] Publicada no *Jornal dos Sports*, a coluna “Capinam, poeta” data de 1 de junho de 1967.

(SCHWARZ, 2008a, p. 79) hegemoniza a cultura sem, no entanto, por em perspectiva a tomada do poder, que permanece, quando muito, reformista, até o golpe militar. Sob a luz do refletor, as artes se coletivizam para pautar, no “momento privilegiado” do tempo da performance, as diretivas que conduzem nosso destino comum:

Firmava-se a convicção de que vivo e poético, hoje, é o combate ao capital e ao imperialismo. Daí a importância dos gêneros públicos, de teatro, afiches, música popular, cinema e jornalismo, que transformavam este clima em comício e festa, enquanto a literatura propriamente saía do primeiro plano. Os próprios poetas sentiam assim. Num debate público recente, um acusava outro de não ter um verso capaz de levá-lo à cadeia. (SCHWARZ, 2008a, p. 94-95)

Para esses gêneros públicos, porém, politizantes ao mesmo tempo que adequados aos códigos da sociedade de consumo, a situação é especialmente aporética: ao desejo de puxar “a discussão para o patamar desconvenionalizado e autocrítico da arte moderna” e ao rechaço à pose “museificadora” e à fatura do objeto durável e simbolizante adiciona-se “o compromisso com o público de massas”, e, para o bem e para o mal, os conteúdos antigo e moderno do adjetivo “popular” sobrepõem-se numa saia justa “difícil, talvez impossível de sustentar” (SCHWARZ, 2012, p. 54)[12].

[12] A mesma questão está formulada de outra maneira no belíssimo ensaio “Nota sobre vanguarda e conformismo” (2008b), originalmente publicado em 1968, na *Revista Teoria e Prática*.

Em panos limpos: o fato de esse novo “modo de ser poeta” não obedecer aos “ritos tradicionais do ofício”, para retomar as palavras de Caetano, não significa que ele não obedeça a rito nenhum. Ao contrário, Veloso, no seu livro, refere-se a diálogos com Gilberto Gil em que eles admitem a impossibilidade de ignorar “o caráter de indústria” da canção popular ou as “suas características da cultura de massas” (VELOSO, 1997, p. 131). A independência em relação aos processos editoriais esbarra, assim, na dependência em relação à dinâmica fonográfica, e a popularização supostamente não-institucional do poema na condição de letra é determinada pela institucionalização mercadológica do *show business*. Como, pois, avaliar a temporalidade supostamente desfuncionalizada da canção se ela, a essa altura, se adaptava mais e mais ao mercado da arte e se estabelecia como uma forma estética adequada à lógica funcional de um capitalismo hoje tardio? Qual seria a natureza de um ritual que, mediado por um padrão televisivo e fonográfico cada vez mais racionalizado, é, ele próprio, mercadoria?

Para ponderar essas questões, gostaria de proceder a uma breve leitura comparada de algumas obras cancionais e poéticas de Torquato Neto, a saber, duas letras diretamente ligadas ao Tropicalismo (“Geleia geral” e “Marginália II”) e dois textos concebidos, ao que tudo indica, como poemas “de livro” (“Cogito” e a primeira versão de “Literato cantabile”). Pretendo concentrar minha atenção no modo como o sujeito lírico manifesta a temporalidade no entrecruzamento de forma e conteúdo, a fim de, por intermédio das categorias temporais, pensar as convergências e as divergências entre canção e poema à luz das particularidades da poética torquatiana e da conjuntura histórico-social com a qual ela debate.

MANHÃ TROPICAL, TROPICAL MELANCOLIA

“Geleia geral”, letra de Torquato melodizada por Gil para o disco-manifesto *Tropicália ou Panis et circencis*, de 1968, é, para Celso Favaretto (2007, p. 86), “a matriz que condensa todos os paradigmas redistribuídos na combinatória das outras músicas [do álbum]”. Justapondo imagens díspares numa teia referencial bastante heterogênea (da qual resulta uma estrutura mais ou menos desmontável, com estrofes que, por não desenvolverem uma lógica sucessiva e linear, poderiam ser intercambiadas sem grande prejuízo semântico), a canção leva exemplarmente a termo o “procedimento cafona” típico das composições tropicalistas, segundo o qual “estágios diferenciados de um mesmo fenômeno cultural” (FAVARETTO, 2007, p. 122) são apropriados parodicamente e conjugados em um único plano alegórico, que através das partes insinua uma totalidade sem, no entanto, jamais capturá-la de fato. Ou antes a captura como forma heteróclita que nos lança “no fragmentário puro”, numa geleia cultural que, “expulsando o todo-Brasil, gera o ‘vazio’, um campo investido pelas pulsões” (idem, p. 128). Tudo na letra “é coexistente, tudo conflui e se apresenta no mesmo espaço, perdendo-se de vista a noção de tempo como devir, como progresso”, que, aqui, se vê transformado “num presente imóvel” (ANDRADE, 2002, p. 73).

Geleia geral

Um poeta desfolha a bandeira
 E a manhã tropical se inicia
 Resplendente cadente fagueira
 Num calor girassol com alegria
 Na geleia geral brasileira
 Que o *Jornal do Brasil* anuncia

Ê bumba-iê-iê boi
Ano que vem mês que foi
Ê bumba-iê-iê-iê
É a mesma dança, meu boi

A alegria é a prova dos nove
E a tristeza é teu porto seguro
Minha terra onde o sol é mais limpo
E Mangueira onde o samba é mais puro
Tumbadora na selva-selvagem
Pindorama, país do futuro

Ê bumba-iê-iê boi
Ano que vem mês que foi
Ê bumba-iê-iê-iê
É a mesma dança, meu boi

É a mesma dança na sala
No Canecão na TV
E quem não dança não fala
Assiste a tudo e se cala
Não vê no meio da sala
As relíquias do Brasil:
Doce mulata malvada
Um elepê de Sinatra
Maracujá mês de abril
Santo barroco baiano
Superpoder de paisano
Formiplac e céu de anil
Três destaques da Portela
Carne-seca na janela
Alguém que chora por mim
Um carnaval de verdade
Hospitaleira amizade
Brutalidade jardim

Ê bumba-iê-iê boi
Ano que vem mês que foi
Ê bumba-iê-iê-iê
É a mesma dança, meu boi

Plurialva contente e brejeira
Miss Linda Brasil diz bom dia
E outra moça também Carolina
Da janela examina a folia
Salve o lindo pendão dos seus olhos
E a saúde que o olhar irradiava

Ê bumba-iê-iê boi
 Ano que vem mês que foi
 Ê bumba-iê-iê-iê
 É a mesma dança, meu boi

Um poeta desfolha a bandeira
 E eu me sinto melhor colorido
 Pego um jato viajo arrebento
 Com o roteiro do sexto sentido
 Voz do morro, pilão de concreto
 Tropicália, bananas ao vento

Ê bumba-iê-iê boi
 Ano que vem mês que foi
 Ê bumba-iê-iê-iê
 É a mesma dança, meu boi

A canção pode ser dividida em três partes. Há, em primeiro lugar, uma etapa entoativa fortemente tematizada[13] (referente às estrofes 1, 3, 7 e 9), com aceleração do andamento, emissão sucinta das sílabas e coincidência geral dos acentos, favorecida pela regularidade métrica dos versos (sextilhas compostas de eneassílabos com tônicas sempre na terça, na sexta e na nona: “um - po - E - ta - des - FO - lha a - ban - DEI - (ra)”).

Nessas passagens, o sujeito duplica-se numa operação irônica que decreta para o texto instâncias enunciativas conflitantes: de um lado, “a do poeta (retórico) cantado” no nível do enunciado, que com adjetivação exuberante (“resplandente”, “cadente”, “fagueira”, “limpo”, “puro”, “plurialva”, “contente”, “brejeira”, “lindo”, “colorido” etc.) assume o tom elogioso do discurso ufanista para idealizar uma imagem paradisíaca do país, e, do outro, “a do poeta que canta” no nível da enunciação (FAVARETTO, 2007, p. 108) e, embaralhando citações em uma *assemblage* satírica, ridiculariza a ficcionalização laudatória do Brasil supostamente “verdadeiro”.

A linha melódica acompanha a prosódia natural das sentenças, com apenas uma interrupção passional significativa no penúltimo verso das estrofes, em que o salto intervalar de sete semitons (ver Figura 2) parece reproduzir um acento oratório de valor ambíguo, meio celebratório meio patético.

[13] *Tematização, passionalização e figurativização* são categorias gramaticais da canção. Aquelas compreendem processos de musicalização da melodia: enquanto a primeira diz respeito à conjunção dos temas musicais, em cuja base está uma força centrípeta amparada pela periodicidade do pulso (lembramos de “O que é que a baiana tem”, de Dorival Caymmi), a segunda revela uma disjunção que valoriza o percurso pelo espectro de tessitura, desenovelada pela força centrífuga de hiatos e contornos (como em “Travessia”, de Milton Nascimento e Fernando Brant). Esta, em contrapartida, compreende processos de oralização da melodia, quando canto e fala são aproximados de maneira quase coincidente (como na já citada “Conversa de botequim”). Essas três categorias, nas canções, tendem menos a se opor do que a coexistir num regime de dominâncias.

Figura 2: Diagrama 1 de “Geleia geral”

	B7	E7	A7	E7
G#				
G				
F#			ral brasi	
F				
E	lei		lei	
D#		a ge		
D			ra	
C#			que o	
C				
B			Jor do	
A#				
A	Na ge		nal Bra a	
G#				
G			sil nun	
F#				
F				ci
E				a

Fonte: elaboração própria a partir de Almir Chediak (1992, p. 102-103).

Comparece, em segundo lugar, um refrão, que, introduzido pela transposição da região grave para a aguda, desacelera a velocidade e promove um alongamento vocálico no final dos versos 1 e 3 da estrofe (ver Figura 3), desdobrando a nível global a tônica retórica que antes fora veiculada a nível local. O que se põe em relevo, contudo, é o imbricamento morfológico da tradição nacional (o “bumba meu boi”) e da cultura estrangeira (o “iê-iê-iê”), que, nesse ponto, podem ser igualadas como “mesma dança” no baile temporal desencontrado dos ritmos que compõem a nação – simultaneamente orientada pela duração cíclica do mito e pelo relógio do progresso –, em que o presente é sublimado seja pelo adiantamento do “país do futuro” (“Ano que vem”), seja pelo retardo da “selva-selvagem” (“mês que foi”).

Figura 3: Diagrama 2 de “Geleia geral”.

	E7/B E7 A	C#m	F#m	E7/B E7 A	F#m	B7	E7
G#	Ê			Ê			
G							
F#				bum			
F							
E	bum	boi		ba	Ê a		
D#		iê					
D		iê	A		iê		
C#			no		mes		
C							
B	ba		que		iê	ma	
A#							
A					iê		
G#							
G			mês				
F#							
F				foi		meu	
E		vem	que		dança	boi	

Fonte: elaboração própria a partir de Almir Chediak (1992, p. 102-103).

Em terceiro e último lugar, destaca-se um trecho central (estrofe 5) cuja melodia é, na interpretação de Gil, totalmente oralizada, de tal maneira que a própria transcrição para a partitura carece de regularização na pauta (CHEDIAK, 1992, p. 102-103).

Entretanto, apesar da instabilidade figurativa desse segmento, no qual o cantor abandona a melodia em favor em definitivo da fala, o texto de Torquato não passa por oscilações rítmicas provenientes do uso de verso livre ou polimétrico, mas, ao contrário, procede ainda segundo um regime de ritmo compassado, que, embora difira da etapa entoativa anterior, continua regular: todos os versos são redondilhas maiores com tônica em geral na quarta e na sétima (às vezes com variação de acento da quarta para a terça, como ocorre no verso “as - re - LÍ - quias - do - bra - SIL”, alteração no domínio da expressão que se dá justamente quando, no conteúdo, há uma transição, marcada na escrita pelos dois pontos, de um registro predominantemente verbal – “dança”, “fala”, “assiste”, “cala”, “vê” – para um registro predominantemente nominal, compatível com a listagem das tais “reliquias do Brasil”). Essas opções métricas e prosódicas, enfatizadas ademais por esquemas rítmicos que produzem um efeito mnemônico característico da canção popular (“sala”, “fala” e “cala”; “Brasil”, “abril” e “anil”; “malvada” e “Sinatra”; “baiano” e “paisano” etc.), criam, através de procedimentos do poema, uma vocação para uma vocalidade flutuante, que poderia ser tanto recitada, como faz Gilberto Gil, quanto cantada.

Tanto é assim que o heptassílabo costuma ser muito comum, por exemplo, nas letras de baião, cujo ostinato rítmico é executado na guitarra de “Geleia geral”. Lembremos da famosa peça de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, na qual os três versos iniciais reproduzem o modelo da redondilha maior, tão frequente nas quadras populares:

Eu - vou - mos - TRAR - pra - vo - CÊS	(7: 4-7)
Co - mo - se - DAN - ça o - bai - ão	(7: 4-7)
E - quem - qui - SER - a - pren - DER	(7: 4-7)

E o quarto verso é acrescido de uma sílaba e tem a prosódia alterada, modificação que literalmente solicita a atenção:

É - fa - VOR - pres - TAR - a - ten - ÇÃO	(8: 3-5-8)
---	------------

Ou seja, a forma da letra de Torquato, musicalizada ou não, goza ela mesma de uma pulsação dançante e se apresenta, pois, como um objeto em si instável, com uma propensão inerente à performatividade do “poeta [que] desfolha a bandeira” com timbre ao mesmo tempo afirmativo e negativo, a meio caminho da palavra declamada e da palavra entoada, entreposto numa espécie de promiscuidade entre o corpo e a página.

É verdade que o isomorfismo não garante uma boa canção (nem um bom poema, que fique claro: quantos sonetos não são escritos a toque de caixa?). Ocorre no entanto que, se a descrição, “dando conta da visualidade das imagens, da indeterminação da ‘cultura brasileira’ e da permanência dessas indeterminações”, “espacializa o tempo” para realçar “a coexistência de disparidades” (FAVARETTO, 2007, p. 110), a composição textual parece almejar uma *sistematização sonora* que pelo menos confira um lastro de coesão para os sentidos incoerentes, como se o poema, por um lado, aspirasse à condição harmônica de música (realizada nas estrofes 1, 3, 7 e 9 e no refrão) e a canção, por outro lado, aspirasse à desconstrução musical a partir do verso falado (realizada na estrofe 5, em sintonia com outras peças tropicalistas como “Questão de ordem”, “É proibido proibir” e “Tropicália”).

A dubiedade do enunciador de “Geleia geral”, concomitantemente público e privado, aparece também em “Marginália II”.

Marginália II

Eu, brasileiro, confesso
 Minha culpa meu pecado
 Meu sonho desesperado
 Meu bem guardado segredo
 Minha aflição

Eu, brasileiro, confesso
 Minha culpa meu degredo
 Pão seco de cada dia
 Tropical melancolia
 Negra solidão

Aqui é o fim do mundo
 Aqui é o fim do mundo
 Aqui é o fim do mundo

Aqui o Terceiro Mundo
 Pede a bênção e vai dormir
 Entre cascatas palmeiras
 Araçás e bananeiras
 Ao canto da juriti

Aqui meu pânico e glória
 Aqui meu laço e cadeia
 Conheço bem minha história
 Começa na lua cheia
 E termina antes do fim

Aqui é o fim do mundo
 Aqui é o fim do mundo
 Aqui é o fim do mundo

Minha terra tem palmeiras
 Onde sopra o vento forte
 Da fome do medo e muito
 Principalmente da morte
 Ô-lelé, lalá

A bomba explode lá fora
 E agora, o que vou temer?
 Oh, yes: nós temos banana
 Até pra dar e vender
 Ô-lelé, lalá

Aqui é o fim do mundo
 Aqui é o fim do mundo
 Aqui é o fim do mundo

O “eu” que se presentifica na primeira palavra da letra é imediatamente seguido por uma determinação indeterminante, “brasileiro”, a partir de que se gera uma subjetividade tanto individual, restrita à singularidade da voz que fala na canção, quanto coletiva, ampliada para o âmbito do *eu-qualquer-um*, do *nós-brasileiros*. Mas se o poeta de “Geleia geral”, para inaugurar a “manhã” com inflexão alegre, canta o Brasil na tonalidade maior dos palanques, o sujeito (lírico?) de “Marginália II” adota ao contrário a tonalidade menor da confissão, gênero a partir do qual se traçam homologias entre dois níveis correlatos de jurisdição policialesca, uma institucional, oficiada pela burocracia do Estado militar, em cujos moldes documentais (“Eu, brasileiro, confesso”) se presentem os desmandos dos porões, e outra rotineira, que se infiltra nos costumes

através de praxes religiosas tão instintivas quanto pedir a bênção antes do sono. A “culpa” – liame não só entre a primeira e a segunda estrofe, mas ainda entre a lei e o hábito – mortifica a interioridade de alto a baixo, que segreda entre o “pecado” e a “aflição” a “tropical melancolia” de quem se sabe em duplo “degredo”, vivendo, em todas as alçadas da sociabilidade cordial, (n)ó “fim do mundo”, à margem do concerto estruturalmente desnivelado do capitalismo em seu estágio imperialista, ao qual se liga justamente pelas “bananas” que tem para “dar e vender”, pelo atraso econômico-social que lhe prescreve a função de fornecedor de matéria-prima e mão de obra barata.

A tinta da melancolia jorra pela pena da galhofa. Com instrumentação que inclui bateria, violão, baixo elétrico, flauta, vibrafone, metais e cordas, a batuta de Rogério Duprat para a faixa gravada em *Gilberto Gil*, de 1968, conduz “um arranjo-soundscape apocalíptico” que imprime um aspecto cênico vertiginoso à performance entusiasmada do cantor (LANA, 2013, p. 206). Bem como na letra, o arranjo mistura citações musicais díspares, dentre as quais se destacam as sete primeiras notas do “Hino da Independência do Brasil”, logo depois da palavra “degredo” (27’), e a primeira frase melódica do “Hino dos fuzileiros navais norte-americanos”, após a referência à “bomba” que “explode lá fora” (1’53”). Com ligeiras alterações nos dois motivos devido às exigências harmônicas da canção, Duprat (2013, p. 208) realça as semelhanças entre as obras de tal maneira que “a segunda marcha soa como uma reexposição modificada da primeira” e a nossa soberania é reencenada como dependência: os interesses em comum dos donos do poder brasileiros e ianques são entoados em uníssono, e o vira-latismo mostra-se a contraface de uma identidade ainda colonizada, que se martiriza pela própria miséria.

A inversão na posição do adjetivo em “Geleia geral” e “Marginália II” (posposto em “manhã tropical” e anteposto em “tropical melancolia”) sugere o espelhamento entre as duas canções: apesar de simetricamente opostas – uma com feitiço diurno e outra com feitiço noturno –, ambas refletem a mesma imagem grotesca dos trópicos, em que os anacronismos submetem-se “à luz branca do ultramoderno” e, imobilizados pelo presente verbal, figuram uma “‘ideia’ intemporal de Brasil” que, por um lado, “encerra o passado na forma de males ativos ou ressuscitáveis, e sugere que são nosso destino” (SCHWARZ, 2008a, p. 87) – a “história”, afinal, já é bem conhecida: “Começa na lua cheia / E termina antes do fim” –, e, por outro, desvela com alguma criticidade (a hesitação da ironia não nos permite precisar com quanta) o horizonte histórico limitado que a sensibilidade pós-moderna alcança.

De fato, como bem observa Jameson (2007, p. 30), a dominante cultural do que se convencionou chamar pós-modernismo, integrada à “urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades (de roupas a aviões), com um ritmo de *turn over* cada vez maior”, opera com uma estrutura “esquizofrênica” que amontoa estímulos em aparência aleatórios em um mesmo paradigma, para o qual a profundidade hierárquica da sintaxe subordinativa é substituída pela superficialidade sequencial da coordenação, como se tudo, para o sujeito, possuísse um valor idêntico: o valor de mercadoria.

Nesse contexto, convém retomar a pergunta que Walter Benjamin (1994, p. 99) se fazia diante da obra de Baudelaire: “de que modo a poesia lírica poderia estar fundamentada em uma experiência para a qual o choque se tornou a norma?” Ora, se em *As flores do mal* o poema era o “grito de susto” que o poeta lançava no duelo criativo com as vivências incidentais experimentadas nas multidões da Paris industrial de meados do século XIX, espécie de acento íntimo que firma na subjetividade o instante transitório, na arte posterior à Segunda Guerra Mundial a potencialização convulsiva do choque pela explosão de produção e consumo transforma as intensidades em extensão inexpressiva (pois se tudo é importante, nada importa), cujo corolário é o “esmaecimento do afeto” e, por conseguinte, o “enfraquecimento da historicidade” (JAMESON, 2007, pp. 32-37).

Toda a “metafísica do dentro e do fora” (JAMESON, 2007, p. 39) que deu centramento ao *ego* burguês até o Alto Modernismo esfarela-se na Tropicália, e a possibilidade de recuperação retrospectiva dos acontecimentos numa forma narrativa que lhes confira níveis de relevância dentro de uma totalidade temporal neutraliza-se pelo inventário estridente dos “*ready mades* do mundo patriarcal e do consumo imbecil” (SCHWARZ, 2008a, p. 92). Se essa forma tem algo de esteticamente revolucionário precisamente pela ambivalência política, é também pela ambivalência política que ela tem algo de problemático. O caráter mercantil da canção no capitalismo multinacional (diferentemente do que ocorre com a poesia) é um pressuposto da poética tropicalista, que não por acaso nasce na virada institucionalizante representada pelos festivais televisionados: ao mesmo tempo que sobre “o fundo ambíguo da modernização” deixa “incerta a divisa entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração” (SCHWARZ, 2008a, p. 89), ela internaliza os atributos da mercadoria massificada para ostentar pioneiramente a estrutura de percepção de uma geração que, marcada pelas injunções da sua classe, cresceu sob o diapasão das tensões culturais entre as heranças da vida rural e a crescente hegemonia estadunidense após a

vitória dos Aliados e a instituição do Plano Marshall; se formou nos anos de democratização conservadora e urbanização desgovernada; e, ainda na juventude, assistiu tanto às contrarrevoluções militares e burguesas na América do Sul, à escalada do poderio nuclear e à Guerra do Vietnã quanto aos movimentos de contracultura nos países do Norte, à Revolução Cubana e às lutas pela independência em África.

No caso de Torquato Neto, a configuração rítmica que resulta dessa experiência coloca em conflito estágios distintos da modernidade literária num atrito entre forma e conteúdo imposto pela letra de canção. Em “À une passante”, a beleza fugidia da mulher que cruza a rua ensurdecidora é absorvida pelo tom elevado de um sujeito poético que flerta com a eternidade em um soneto alexandrino, isto é, a matéria histórico-social da vida moderna ainda não se sedimentara em uma estrutura de linguagem que acomodasse o alarido (“hurlait”) produzido pela velocidade capitalista, como depois se veria com clareza em poetas modernistas de primeira hora como Marinetti (2009, p. 115), que no “Manifesto do Futurismo” propunha “exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo ginástico, o salto mortal, a bofetada e o soco”, vislumbrando com esperança e entusiasmo o progresso que corria sobre a metralha como “um automóvel rugidor” na longa estrada do verso livre whitmaniano.

[14] Ou, para falar com Günther Anders nas suas “Theses for the Atomic Age” (1962), o que viveríamos após o advento da bomba atômica seria não o fim de uma era, mas a era do fim: a possibilidade do extermínio nuclear a apenas um botão de distância invisibiliza o inimigo, abole macabramente o ódio e abstrai a catástrofe, que, no entanto, nunca foi tão iminente. A enormidade da ameaça não se registra em um objeto existente e ultrapassa a nossa capacidade de compreensão (seja perceptiva, seja imaginativa), que, superada por aquilo que nós mesmos produzimos, se vê adormecida, não é apta para produzir reação ou ativar mecanismos que freiem a aniquilação, não gera um medo comensurável à magnitude do perigo. Se a bomba explode lá fora, o que vamos temer?

Nas letras tropicalistas de Torquato, porém, o conteúdo novo, que literalmente dá a palavra final nos poemas de Baudelaire e encontra formalização num começo de século que confia no futuro, sofre, no conteúdo, uma agudização do seu aspecto fragmentário, com uma perda de ilusões que gera um sujeito grifado por certo cinismo decadente, para quem a aceleração se mostra o sintoma terminal de uma era[14], e, na expressão, um retorno à unidade composicional do ritmo regular, como se o tecido sonoro pudesse paralisar a derrocada dos tempos na traqueia de um cantador.

FACE AO FIM

A subjetividade com disposição pública que encontramos nas letras não se reproduz nos trabalhos “de livro”. “Cogito”, talvez o mais famoso poema de Torquato – cujo verso final inclusive serviu de título para o documentário dirigido em 2018 por Marcus Fernando e Eduardo Ades –, pode surpreender o leitor que procura no padrinho da geração marginal dos anos 1970 o improvisado prosaico que marcaria parcela considerável da poesia da época: o tom coloquial da linguagem, aqui, é amparado por uma cuidadosa trama estrutural, urdida através de recursos rítmicos, rítmicos e métricos que seriam praticamente abolidos pelos jovens autores daqueles anos.

Cogito

eu sou como eu sou
 pronome
 pessoal intransferível
 do homem que inicie
 na medida do impossível

eu sou como eu sou
 agora
 sem grandes segredos dentes
 sem novos secretos dentes
 nesta hora

eu sou como eu sou
 presente
 desferrolhado indecente
 feito um pedaço de mim

eu sou como eu sou
 vidente
 e vivo tranquilamente
 todas as horas do fim (NETO, 2017, p. 37)

O poema, unificado pelo insistente estribilho “eu sou como eu sou” – mote que desdobra o conteúdo do *cogito*, o qual cinde a identidade do sujeito lírico entre a objetividade do ser no mundo e o simulacro de si que a consciência capta via linguagem (“pronome”) –, compõe-se de quatro estrofes segmentáveis em duas grandes partes: a primeira equivale às duas estrofes iniciais, de cinco versos, que parecem reivindicar certa integridade subjetiva, “intransferível” e cristalina (“sem grandes segredos dentes / sem novos secretos dentes”), e a segunda equivale às duas últimas estrofes, de quatro versos, nas quais essa integridade é ameaçada pela desagregação: o “eu” que antes era “pessoal” torna-se apenas “um pedaço” de si, e ao “homem” iniciado “na medida do impossível” resta viver “todas as horas do fim”.

Os quatro primeiros versos das estrofes são formalmente idênticos: tem-se, na sequência, uma redondilha menor, um dissílabo e duas redondilhas maiores. Na primeira e na segunda estrofe, por sua vez, o quinto verso corresponde, respectivamente, a uma redondilha maior (“na medida do impossível”) e a um trissílabo (“nesta hora”), sendo este uma espécie de verso de transição que, ao fraturar o ritmo e explicitar o componente temporal, opera a passagem da primeira para a segunda parte, quando a constância da mortalidade – sempre

passível de se realizar “agora”, “nesta hora” – fragmenta a unidade do sujeito e o coloca em um estado perene de iminência, em que cada segundo corre o risco de ser o último.

O esquema de rimas das duas últimas estrofes parece estabelecer entre elas uma paridade contraditória, dialetizada pelo plano semântico: enquanto a primeira concentra-se no presente, quando o eu lírico é apreendido como uma fração indecentemente entrevista pelo olho da fechadura, a segunda aponta para o futuro, o qual a vidência acessa senão como um eterno contínuo, cujo “fim” teleológico, em vez de se fixar numa data posterior a ser atingida, pelo contrário não para de acontecer.

Apesar de comportar componentes estruturais equiparáveis aos da letra de canção (a saber: uso de refrão; divisão em partes A e B; transição entre as partes; emprego de rimas e reincidências fonéticas etc.), “Cogito” ainda demanda a observação do seu modo de inscrição na página, visto que os dois primeiros versos de cada estrofe, quando agrupados, soam exatamente como a redondilha maior (metro dominante no poema) e permitem, pois, que se recupere no contraponto entre plano sonoro e plano visual a forma do soneto petrarquiano.

eu sou como eu sou / pronome
pessoal intransferível
do homem que iniciei
na medida do impossível

eu sou como eu sou / agora
sem grandes segredos dantes
sem novos secretos dentes
nesta hora

eu sou como eu sou / presente
desferrolhado indecente
feito um pedaço de mim

eu sou como eu sou / vidente
e vivo tranquilamente
todas as horas do fim

Os pares de quartetos e tercetos são desfiados pelo *enjambement*, que, nesse caso, não só preserva como enfatiza o tensionamento entre a vocalização oral que Torquato almeja e a tradição escrita de que ele é tributário.

Outro poema que se vale de procedimentos de versificação similares aos de “Cogito” – e, quero crer, o faz de maneira inclusive mais complexa – é a primeira versão do texto que depois seria reescrito e intitulado “Literato cantabile”.

Agora não se fala mais	(8: 2-4-6-8)
toda palavra guarda uma cilada	(10: 1-4-6-10)
e qualquer gesto é o fim	(6: 3-4-6)
do seu início;	(4: 2-4)
Agora não se fala nada	(8: 2-4-6-8)
e tudo é transparente em cada forma	(10: 2-6-8-10)
qualquer palavra é um gesto	(6: 2-4-6)
e em sua orla	(4: 2-4)
os pássaros de sempre cantam	(8: 2-6-8)
nos hospícios.	(3: 3)
Você não tem que me dizer	(8: 2-4-8)
o número do mundo deste mundo	(10: 2-6-10)
não tem que me mostrar	(6: 2-6)
a outra face	(4: 2-4)
face ao fim de tudo:	(5: 1-3-5)
só tem que me dizer	(6: 2-6)
o nome da república do fundo	(10: 2-6-10)
o sim do fim do fim de tudo	(8: 2-4-6-8)
e o tem do tempo vindo;	(6: 2-4-6)
não tem que me mostrar	(6: 2-6)
a outra mesma face ao outro mundo	(10: 2-4-6-8-10)
(não se fala. não é permitido:	(9: 3-9)
mudar de ideia. é proibido.	(8: 2-4-8)
não se permite nunca mais olhares	(10: 4-6-10)
tensões de cismas crises e outros tempos.	(10: 2-4-6-10)
está vetado qualquer movimento.	(10: 2-4-7-10)
(NETO, 2017, p. 41)	

Tomado à primeira vista como verso livre, o poema, quando escandido, revela na verdade uma alternância recorrente de quatro frações métricas de número par (o octossílabo, o decassílabo, o hexassílabo e o tetrassílabo), cuja cadência é fissurada por frações métricas de número ímpar em três momentos-chave do poema, quando sobressaem conteúdos de interdição. Tentemos acompanhá-lo passo por passo.

O texto parece aventar uma divisão em duas partes em razão de duas repetições. A primeira parte abrange as estrofes 1 e 2, nas quais a expressão “Agora não se fala” confere ao trecho a impessoalidade do agente indeterminado e o tom descritivo e generalista (“toda palavra”, “qualquer gesto”, “nada”, “tudo” etc.). As estrofes são ritmicamente equiparadas, já que os quatro primeiros versos de ambas seguem exatamente a mesma sequência: *octossílabo - decassílabo - hexassílabo - tetrassílabo*, mas, enquanto a primeira discrimina “palavra” e “gesto”, definindo-os respectivamente como guardiã de “uma cilada” e “fim / do seu início”, a segunda iguala as duas coisas, ação e discurso integram o mesmo lance perigoso (“qualquer palavra é um gesto”), e o silêncio que abeira a “orla” do ato de linguagem precipita com o *enjambement* a primeira quebra métrica, quando o par de versos que encerra a estrofe introduz outro *octossílabo* (“os pássaros de sempre cantam”) acompanhado não por *decassílabo - hexassílabo - tetrassílabo*, como o padrão leva a crer, mas por um trissílabo (“nos hospícios”), que expõe também a primeira interdição (a loucura resultante da voz censurada) e conduz o poema em direção à segunda parte.

Nas estrofes 3, 4 e 5, a impessoalidade se desfaz e o eu poético manifesta-se na interlocução com um “você”, ao qual, retomando a série métrica *octossílabo - decassílabo - hexassílabo - tetrassílabo*, endereça a princípio a recusa (“Você não tem que me dizer”, “não tem que me mostrar”) em aceitar que se lhe ofereça do mundo somente “o número”; “a outra face” (mais otimista? mais ingênua?) “face ao fim de tudo”, redondilha menor que mais uma vez enguiça a cadência sonora quando há um refluxo no conteúdo: a dissolução subjetiva dos que “cantam” engaiolados “nos hospícios” encontra base na dissolução objetiva da realidade político-social em ruínas.

A ruptura promovida pelo pentassílabo dirige-nos para a próxima estrofe, quando a organização métrica é alterada e o sujeito lírico expõe, em vez de recusas, necessidades: “só tem que me dizer / o nome da república do fundo / o sim do fim do fim de tudo / e o tem do tempo vindo”. Supõe-se que o desejo de extrair do horror presente a afirmação de algum futuro (um eco do “sim” no “fim”, do “tem” no “tempo vindo”) e que o novo padrão (*hexassílabo - decassílabo - octossílabo - hexassílabo*) serão mantidos na estrofe final; expectativa que, aliás, é insinuada pelos dois primeiros versos: “não tem que me mostrar / a outra mesma face ao outro mundo”, mas que, ato contínuo, é pela terceira e última vez obstada: o eneassílabo introduzido com um parênteses que não se fecha (“(não se fala. não é permitido)”) cala o ritmo com uma conclusão sombria sobre um tempo militarizado, no qual o “movimento” “está vetado” e a inviabilidade de dizer é igualmente a inviabilidade de viver.

A tríade final de decassílabos guarda no último verso uma síncope. Enquanto os versos 24 e 25, que especificam o que está proibido (“olhares”, “tensões de cismas”, “crises”, “outros tempos”), distribuem os seus acentos primários na quarta, na sexta e na décima posição, o verso 26 desloca o acento da sexta para a sétima e introduz certo ruído rítmico no vocábulo “qualquer”, pronome que, na primeira parte do poema, incide justamente sobre “gesto” e “palavra”, como se a alteração modulatória retomasse o registro generalista das duas estrofes iniciais para, não só no conteúdo, mas também na forma de expressão, negar em definitivo ação e linguagem, os dois lados de uma mesma moeda: o “movimento”.

Repetida três vezes nesse segundo poema, a palavra “face” evoca uma importante referência para Torquato, Carlos Drummond de Andrade, por quem ele nutria uma admiração quase obsessiva, a ponto de segui-lo pelas ruas do Rio[15]. Se no texto de abertura de *Alguma poesia* (1930) há, contudo, uma perplexidade interrogativa do sujeito (“Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração”; “Meu Deus, por que me abandonaste”) diante da vastidão de um mundo tão opaco quanto “o homem atrás dos óculos e do bigode”, nessas duas peças torquatianas esboça-se um eu lírico relativamente abúlico, que passa ao largo do espanto para “tranquilamente” enxergar a transparência tanto das coisas ao seu redor quanto de si mesmo. “Sem grandes segredos dantes” e “sem novos secretos dentes”, Torquato parece dar um passo adiante na pulverização do indivíduo assinalada no “Poema de sete faces” e, portanto, na pulverização também do tempo: a forma arlequinal do poema drummondiano administra camadas temporais diferentes – o pretérito perfeito: “Quando nasci”; o presente do indicativo: “As casas espiam os homens”, “O bonde passa cheio de pernas”; o imperfeito do subjuntivo: “A tarde talvez fosse azul”, “se eu me chamasse Raimundo” – que orbitam em torno de um sujeito nominal, “Carlos”, que, a despeito da insuficiência e do *gauchismo*, permanece sendo o prisma sentimental pelo qual uma única luz se decompõe em sete cores; já no piauiense a brevidade da existência cerceada apenas pelo momento corrente esvazia o *pathos* de nuances sensíveis, e o eu lírico, lançado numa sucessão de instantes sem elo de continuidade, arremata o efêmero como o “de sempre”, a heterogeneidade enérgica como homogeneidade monótona.

[15] O relato é de Caetano: “Torquato gostava de sentir-se atuando na mesma cidade em que Antônio Maria atuava, em que Otto Lara Resende atuava, em que Rubem Braga atuava. Sobretudo, parecia-lhe um perpétuo milagre que ele vivesse na mesma cidade em que viviam Carlos Drummond de Andrade e Nelson Rodrigues. Por vezes, ele seguia um desses dois personagens na rua, sem se deixar perceber (assim ele acreditava), e era como se tivesse participado clandestinamente de um ritual secreto” (VELOSO, 1997, p. 137).

LITURGIA DA BARBÁRIE

Lidos em conjunto, letras de canção e poemas parecem dar depoimentos estéticos complementares sobre um período de sufoco. Neles se constituem dois tipos de subjetividade: uma de tendência coletiva, que visa a ser cantada no ambiente comunitário dos espetáculos e por sua vez espetaculariza a identidade comum que nos agrega e separa, e outra de tendência individual, que, voltada à solidão da página impressa, perscruta as faces de uma singularidade pessoal e intransferível, a qual se descabela para manter algum grau de completude (“eu sou como eu sou”) diante do “fim de tudo”.

Em ambas, porém, o tempo histórico-social é agenciado nos limites do presente. A segmentação cronológica que torna inteligível a extensionalidade da duração é submetida a um *agora* sem promessa de porvir, como se os fatos se precipitassem velozmente em torno de si próprios e, feito uma célula de baião tocada em *prestissimo*, girassem em falso sem sair do lugar. Disso resulta uma indistinção entre “outro” e “mesmo”, som e pausa, cuja diferença é produtora de *narrativa*, isto é, do movimento evolutivo da transformação, com suas “cismas” e “crises”, as quais, vetadas, dão à “história” (pública e privada) a tragicidade de “laço e cadeia”, dramatizada ainda por uma consciência fatalista para quem a ação parece inútil, as palavras são ciladas e o gesto, “fim/ do seu início”; e o texto poético se entoa como o canto sinistro de uma ave agourenta, que embala a melancolia de quem sabe do seu destino funesto e se julga impotente diante dele.

O tratamento temporal, entretanto, coincide não somente no plano do conteúdo, mas também na forma de expressão: a obra torquadiana, em meio às várias práticas de escrita das quais se ocupa, opera uma *transsubstanciação entre canção e poesia*. O poema parece ser encarado por Torquato como uma estrutura sobretudo sonora, cuja intencionalidade musical recolhe os conteúdos fragmentados de uma identidade problematicamente diversa e os unifica numa configuração coesa; bem como as letras, apesar de metricamente rígidas nos casos aqui abordados, sugerem atitudes interpretativas ou mesmo opções composicionais que implodem a estabilidade melódica em acordo com o projeto tropicalista.

Em parte, essa transsubstanciação encontra fundamento material no cerceamento dos instrumentos editoriais tradicionais, que circunscrevem mais e mais o alcance da poesia no debate artístico e intelectual – concentrada pelo menos desde o início do século XX a um circuito bastante restrito –, e na relativa plasticidade da canção no “momento ‘instituinte’” do ciclo dos festivais, o qual, apesar de mais ou menos avançado, ainda não delimitara para a MPB “um campo cultural dotado de seus mecanismos de auto-reprodução e com

regras de criação e hierarquias de apreciação definidas”. Ou seja, como àquela altura o “controle do processo de criação não estava plenamente racionalizado” (NAPOLITANO, 2001, p. 176), o universo cancional, abrigando a tensão entre a autonomia laboratorial da invenção e a divulgação comercial dos bens de consumo, atraía autores que, como Torquato, buscavam para a poesia uma atitude participativa, cuja capacidade de intervenção era paradoxalmente viabilizada pelos meios crescentemente industriais de transmissão. Entre astro e artesão, o poeta assiste à ritualização possível do texto como letra de música ser atravessada pela forma mercadoria e, num aparente encruzilhada, submete-se a ela entre a esperança titubeante de que possa vencê-la a partir de dentro e a resignação desiludida com o novo estado da arte, de tal sorte que o conflito entre o desejo totalizante da experiência comunitária e a onipresença desagregadora da vivência individual é consubstanciado pela estrutura da sua linguagem e redundante, pela primeira vez, num tipo peculiar de *vanguarda sem utopia* – para aludir a Octavio Paz (2013) –, uma “descida aos infernos” que rejeita o “otimismo tolo” dos que creem “na força dos ideais de justiça social transformados em *slogans* nas letras das músicas e em motivação de programas de atuação” e que, namorando “o mais sombrio pessimismo” diante da “vulgaridade intolerável que começa a tomar conta do mundo”, traz à canção “a luz da perda da inocência” (VELOSO, 2004, p. 310-314).

Torquato está mais do que afinado com o coro de *Tropicália ou Panis et circencis*, que no intervalo entre “Miserere nobis” e “Hino ao Senhor do Bonfim” perfaz, conforme a caracterização de Favaretto (2000, p. 84), “um ritual propiciatório, mas dessacralizador: oficia o sacrifício do Brasil, designado pelas imagens que significam suas indeterminações”. O imbricamento de poema e canção na obra torquatiana indicia não só o *clímax* de uma fase de mistura, mas também a sua *crise*: a ritualização propiciada pela fusão das duas linguagens se dá, naquele momento, em torno da *morte* (explicitamente acompanhada pelo “sangue” em um terço das faixas: “Miserere nobis”, “Coração materno”, “Lindonéia” e “Parque industrial”), da imolação de um conceito uno de Brasil, ao mesmo tempo mito originário e progresso industrial, “carnaval de verdade” e “elepê de Sinatra”, inscrito num mosaico alegórico que, numa espécie de liturgia da barbárie, suspende as perspectivas de futuro e escancara todas as portas de saída; detecta as contradições inerentes à arte no mundo do dinheiro e, em vez de resistir (romanticamente?) à massificação global que dissolve as particularidades culturais em produtos de mercado, integra à sua forma a própria dissolução.

Segundo esse ponto de vista, o título “Literato cantabile” é bastante revelador: o arcabouço literário do jovem escritor deseja-se *cantável*, quer prestar-se a uma disposição poética vacilante, concomitantemente verso de livro e frase musical, enunciado que anela a agilidade da enunciação e enunciação que ambiciona a demora do enunciado, e, embora seja verdade que em vários de seus textos estejam “visíveis a utilização frequente de recursos tipográficos, da fratura inusitada dos versos, dos jogos de linguagem, da pontuação, das imagens e dos símbolos, artimanhas da escrita tropicalista que, no trabalho com a palavra, desafia o espaço em branco da página”, não podemos concordar de todo com a ideia de que os seus poemas “distanciam-se de suas letras já no nível estrutural” (ANDRADE, 2002, p. 49). Ao contrário, tanto alguns dos experimentos mais radicais com o uso da visualidade e do fracionamento morfológico remetem fundamentalmente ao som (atente-se, já nos títulos, para “arena a: festivaia – gb” e “A matéria O material. 3 estudos de som, para ritmo”) quanto escritos da primeira juventude como “Insônia” e “Panorama visto da ponte” se nutrem da musicalidade tradicional do metro regular, e o poeta piauiense, articulando o olho e o ouvido no núcleo de seu trabalho, parece aproveitar recursos de antecessores como o *verse maker* Mário Faustino[16] – conterrâneo de quem era leitor – para dar conta, à sua maneira, do homem e sua hora.

[16] A expressão é de Augusto de Campos (1978), que na década de 1960 atribui a Mário Faustino o irônico epíteto de “último *verse maker*”.

ZENO QUEIROZ é doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo, onde também obteve o título de mestre em Semiótica e Linguística Geral (2022). Possui licenciatura em Letras Português-Inglês pela Universidade Federal do Ceará (2019). Contato: zenoqueiroz@gmail.com.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Laura B. F. de. *Um poeta na medida do impossível*: trajetória de Torquato Neto. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.
- ANDERS, Günther. Theses for the Atomic Age. *The Massachusetts Review*, v. 3, n. 3, p. 493-505, 1962.
- ANDRADE, Paulo. *Torquato Neto: uma poética de estilhaços*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2002.

- BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. 3. ed. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOSI, Viviana. *Poesia em risco: itinerários para aportar nos anos 1970 e além*. São Paulo: Editora 34, 2021.
- CALIXTO, Fabiano Antonio. *Um poeta não se faz com versos: tensões poéticas na obra de Torquato Neto*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- CAMPOS, Augusto de. Mário Faustino, o último “verse maker”. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 15. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.
- CHEDIAK, Almir. *Songbook de Gilberto Gil*. Volume 1. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1992.
- CHEDIAK, Almir. *Songbook de Tom Jobim*. Volume 3. 3. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1990.
- CICERO, Antonio. *A poesia e a crítica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. 4. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- GALDINO, Roberto Carlos. *A porta da saída: a poética das canções de Torquato Neto*. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2007.
- LANA, Jonas Soares. Rogério Duprat, arranjos de canção e sonoplastia tropicalista. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. Manifesto do Futurismo. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 19. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- MESCHONNIC, Henri. *Linguagem, ritmo e vida*. Trad. Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2006.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2001.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- NETO, Torquato; MORICONI, Italo (Org.). *Essencial*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- NETO, Torquato; PIRES, Paulo R. (Org.). *Torquatália*. Volume 2: Geléia Geral. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964-1969. O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

SCHWARZ, Roberto. Nota sobre vanguarda e conformismo. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

SCHWARZ, Roberto. *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*. Martinha versus Lúrcia. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SECCHIN, Antonio Carlos. João Cabral – do fonema ao livro. In: MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

VELOSO, Caetano. Conferência no MAM. *Teresa, Revista de Literatura Brasileira*. São Paulo, n. 4-5, p. 307-329, 2004.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZILBERBERG, Claude. *Elementos de semiótica tensiva*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.