

Sobre *Não Folclorizar* o Popular: reinterpretando as culturas ditas populares via Torquato Neto

Wesley Fontenele¹

¹Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, Rio de Janeiro/RJ, Brasil

RESUMO – Sobre *Não Folclorizar* o Popular: reinterpretando as culturas ditas populares via Torquato Neto – O artigo faz uma análise do único registro em áudio (1968) do piauiense Torquato Neto, o qual aponta, em diálogo com o contexto experimental da *Tropicália* (Süssekind, 2007), um outro ponto de vista para repensar as criações e estudos ligados às culturas ditas populares, uma vez que tais manifestações são quase sempre circunscritas exclusivamente ao campo do Folclore. Partindo da relação entre *local* e *global* (Anjos, 2005) e do conceito de *antropofagia* como mecanismo de proposição de uma arte brasileira que incorporaria tanto os mitos estrangeiros quanto os nacionais, discute-se o projeto poético de, como diz Torquato, *não folclorização* do popular.

Palavras-chave: **Cultura Popular. Tropicália. Antropofagia. Torquato Neto. Folclore.**

ABSTRACT – On *Non-Folclorizing* the Popular: reinterpreting the so-called popular cultures through Torquato Neto – The article analyzes the only audio record (1968) of Torquato Neto, which points out, in dialogue with the experimental context of *Tropicália* (Süssekind, 2007), another point of view to rethink the creations and studies related to the so-called popular cultures, since such manifestations are almost always circumscribed exclusively to the field of Folkllore. Starting from the relation between *local* and *global* (Anjos, 2005) and the concept of *anthropophagy* as a mechanism for proposing a Brazilian art that would incorporate both foreign and national myths, it is discussed the poetic project of *non-folclorizing* the popular, as Torquato says.

Keywords: **Popular Culture. Tropicália. Anthropophagy. Torquato Neto. Folklore.**

RÉSUMÉ – Sur *pas Folcloriser* le Populaire: reinterpreter les cultures populaires par Torquato Neto – L'article analyse l'unique audio (1968) de Torquato Neto, qui souligne, en dialogue avec le contexte expérimental de *Tropicália* (Süssekind, 2007), un autre point de vue pour repenser les créations et les études connecté aux dites cultures populaires car ces manifestations sont souvent confinées exclusivement au domaine du Folkllore. A partir de la relation entre le *local* et le *global* (Anjos, 2005) et du concept de *anthropophagie* comme un mécanisme de proposition d'un art brésilien qui incorporerait les mythes étrangers comme les mythes nationaux, est discuté le projet poétique de, comme le dit Torquato, *non folclorisation* du populaire.

Mots-clés: **Culture Populaire. Tropicália. Anthropophagie. Torquato Neto. Folklore.**

explorar

SOLTO DAS AMARRAS

da terra-terrinha [...] (Hélio Oiticica, 1973).

O presente artigo propõe um debate sobre as culturas consideradas populares a partir de entrevista de Torquato Neto até pouco tempo inédita, de modo que, em contraponto à disciplina do Folclore, outros modos de conceber e pesquisar o popular possam ser percebidos e aplicados.

Muitos fatos marcaram a conturbada história brasileira durante os anos 1960: a eleição de Jânio Quadros para a presidência em 1961 e a sua renúncia ainda em agosto do mesmo ano; a posse de João Goulart, seu vice, em um regime parlamentarista transitório; o crescimento ao longo do território nacional do número dos Centros Populares de Cultura, os CPCs, da UNE (União Nacional dos Estudantes), concentrando numerosos e importantes artistas em torno de um projeto nacional-popular¹; um golpe de estado que levaria o Brasil a uma ditadura militar que duraria até a metade dos anos 1980, com mais de duas décadas de censura a artistas, de perseguição a pessoas LGBTT² e de assassinato de militantes políticos de esquerda; a convergência e a intensa comunicação, iniciada em 1967, entre artistas brasileiros de diversas áreas (Música, Literatura, Artes Visuais, Teatro), antes mesmo que Nelson Motta buscasse definir esse contexto de profícua produção artística como “tropicalismo”³, no artigo *A Cruzada Tropicalista* (jornal carioca *Última Hora*), em 1968 (Süssekind, 2007).

Ainda sobre os anos 1960, é importante destacar que:

1967 é o ano da Mostra Nova Objetividade Brasileira, realizada em abril no MAM-RJ, na qual Hélio Oiticica apresentaria a instalação *Tropicália*; da exibição, em maio, da mesma cidade, do filme, *Terra em Transe*, de Glauber Rocha; da proposição, por Lygia Clark, de suas *Máscaras sensoriais*; da composição, por Caetano Veloso da canção que tomaria emprestado o título do trabalho de Oiticica; da encenação, pelo grupo Oficina, da peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade; da apresentação, por Caetano e Gil, em outubro, no Festival de Música da TV Record de São Paulo, das canções ‘Alegria, alegria’ e ‘Domingo no parque’. E é também esse o ano de publicação do romance *Panamérica*, de José Agrippino de Paula. [...] São exemplares, nesse sentido [de apropriação satírica dos arcaísmos político-culturais e comportamentais, dos mitos e ‘raízes’ identitárias da nacionalidade], canções como ‘Tropicália’, de Caetano Veloso, e ‘Geleia Geral’, de Gil e Torquato Neto (Süssekind, 2007, p. 2).

Süssekind (2007) aponta acima alguns dos diversos trabalhos artísticos que vieram a ser compilados sob a chancela do Tropicalismo. Artistas de colorações tão diversas como Hélio Oiticica, Glauber Rocha, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Zé Celso, Torquato Neto⁴, entre outros, concentraram seus esforços no sentido de produzir trabalhos artísticos, ou, melhor dizendo, experimentos artísticos de vanguarda que, inspirados no *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, de 1928, realizariam uma profunda revisão crítica do pensamento sobre a cultura brasileira. A redescoberta da antropofagia oswaldiana⁵ (Süssekind, 2007) gerou a devoração das culturas *globais*, mas de maneira alguma desconsiderando arquétipos, tidos como *locais*, do repertório brasileiro, mais especificamente de elementos considerados populares. “A carne humana velha que já devia ter sido devorada está fedendo e mandando brasa, para o seu mundo de morto. A eficácia política é devorar toda a mitologia deste país” (Veloso apud Süssekind, 2007, p. 4).

As contribuições da Tropicália⁶ para pensar a cultura brasileira de maneira alguma se esgotaram após o distanciamento entre aqueles que formaram o Tropicalismo. Seja pelos desentendimentos entre Torquato, Caetano e Gil⁷, ou pela distância entre eles⁸ provocada pela decretação do Ato Institucional N° 5 (AI-5), conhecido como *segundo golpe*, e que dava poderes extraordinários ao Presidente da República, instituía a censura prévia à mídia e às artes, abria a possibilidade de cassar os direitos políticos de qualquer cidadão por dez anos e proibia a população de se manifestar politicamente, entre muitos outros atos autoritários.

“Não cantar apagava a visualidade de Torquato, na fase em que se instaurava com mais força o cantor-imagem”, comentaria Tom Zé (Zé apud Süssekind, 2007, p. 6). No entanto, especialmente nas últimas duas décadas, a produção do piauiense Torquato Neto⁹ tem sido utilizada para pensar temas que extrapolam o universo do Tropicalismo no Rio de Janeiro. As contribuições de Torquato no Piauí, na passagem dos anos 1960 para os 1970, vêm sendo exploradas por pesquisadores como o professor e pesquisador Edwar de Alencar Castelo Branco (Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí – UFPI), que realiza, articulado com as discussões sobre Tropicalismo, vanguarda e pós-modernidade, um importante trabalho sobre as reverberações e interferências diretas de Torquato nos seguintes temas: cultura marginal no Piauí, ci-

nema marginal piauiense e jornais alternativos¹⁰. “Os rastros deixados pelo anjo torto da Tropicália continuam desfolhando a bandeira e influenciando novos criadores na geleia geral brasileira” (Miguel apud Castelo Branco; Cardoso, 2016, p. 207).

No presente trabalho, o que se deseja é fazer de Torquato não um objeto de estudo e análise, mas instrumentalizar o seu gesto iconoclasta e transgressor reverberados em sua poesia musical e em seu exercício jornalístico¹¹ para pensar e repensar intercâmbios, trocas e disputas no campo das culturas consideradas como populares. Moacir dos Anjos, em *Local/global: arte em trânsito* (2005), coloca a importância de os discursos sobre trabalhos artísticos de regiões ditas *periféricas* virem dos próprios sujeitos dessas regiões, “[...] tais discursos têm sua origem gradualmente deslocada para outros territórios, fazendo caber, naquele sistema, formulações feitas de uma perspectiva efetivamente descentrada” (Anjos, 2005, p. 34). Anjos expõe essa problemática da necessidade de os discursos serem de autoria dos próprios continentes *periféricos*: América Latina, África e Ásia. É claro que o jogo de forças entre diferentes formas de representação pode ser pensado em um contexto *global*, mas se a categoria *arte latino-americana* é insuficiente e acaba por uniformizar diferenças, a categoria *arte brasileira*¹² não é menos vaga:

O alcance crítico dessas formulações não se restringe, evidentemente, apenas às narrativas sobre o conjunto das artes latino-americana, africana ou asiática. Em cada um dos países e espaços subnacionais que integram esses continentes, ou que estejam situados em posições subordinadas ao processo de globalização, encontram-se, com graus diferenciados de complexidade, construções identitárias que, embora por longo tempo tenham buscado afirmar-se como totalizantes e naturais, têm sido instaladas a se reinventar na contemporaneidade. Houve, certamente, uma ideia de Brasil que, formulada a partir do que é definido como região Sudeste – cuja elite longamente deteve o poder (político, econômico, simbólico) de nacionalizar uma fala local –, por várias décadas informou o reconhecimento, de quem vive no país ou fora dele, daquilo que seria especificamente nacional (Anjos, 2005, p. 51-52).

Torquato, na condição de piauiense¹³, possibilita um olhar interessante e ousado sobre o que se entende como popular. Não se trata de uma proposição essencialista, vale ressaltar. Muito menos de afirmar que apenas Torquato ou outros intelectuais nordestinos poderiam discorrer sobre o Bum-ba-meu-boi ou sobre o Reisado¹⁴. Pelo contrário: o que aqui interessa é um

piauiense morando no Rio de Janeiro, apropriando-se do Bumba-meu-boi e paralelamente falando também de Godard, Ezra Pound, Cinema Marginal, “[...] concretismo, antropofagia, folclore, iê-iê-iê, TV, jornal, estrangeirismos, clichês, etc. Brincadeira e verdade. [...] Uma bagunçada tropical, geleia geral à Oswald de Andrade” (Salomão apud Castelo Branco; Cardoso, 2016, p. 192).

Torquato foi entrevistado pelo radialista gaúcho Vanderlei Malta da Cunha no IV Festival da Música Brasileira da Record, em São Paulo, em novembro de 1968, ano do lançamento do disco coletivo *Tropicália ou Panis et circenses*, no qual estava a *Geleia Geral* composta por Torquato Neto, música considerada um *estatuto do movimento* tropicalista (Pires apud Neto; Pires, 2004a). O que acontece é que a referida entrevista ficou perdida no armário de Vanderlei durante 46 anos, tendo sido finalmente encontrada apenas em 2015, após o radialista ter lido uma matéria no jornal *O Globo* em que o diretor do documentário *Anjo torto* lamentava não ter encontrado qualquer registro de áudio de Torquato, apesar de ele ter participado de festivais da canção e de programas de rádio. Tal registro representa a única gravação de voz de Torquato até hoje encontrada e é atualmente facilmente encontrável em sítios eletrônicos. Pedimos licença para transcrever a seguir extenso trecho em que Torquato discute temas inerentes à problemática da *folclorização* e da necessária (*des*)*folclorização* do que se entende por popular, assim como por cultura *brasileira e nordestina*:

Eu acho que o grupo baiano [tropicalista] deixou de folclorizar o folclore, o que não tem nada a ver. [...] Não continuamos folclorizando o samba, o folclore da Bahia, o samba de roda, nem coisa nenhuma, nem todas as influências que as pessoas têm de música popular no Brasil durante sua formação, as mil maneiras de música popular. Eu acho que o nosso trabalho hoje em dia, eu digo isso sem nenhum perigo de ser chamado de imodesto, eu acho nosso trabalho importantíssimo pelo seguinte: é o que abre perspectivas. [...] Você veja o nosso disco Tropicália, esse LP, lançado há uns meses atrás, aquele LP, cada faixa dele é uma proposta musical inteiramente diferente da outra e das outras todas. Cada faixa daquele disco é uma proposta diferente, que eu não digo nova, mas diferente, é um negócio aberto. Então, neste sentido, você pode ver que tem uma música minha mesmo, Geleia Geral, que ela é inteiramente nordestina. Você pode ver o que eu falei antes de Mamãe Coragem que é ligadíssima às coisas do Norte, agora com outra visão. Você pode ver as músicas como Misere de Gil e Capinam, pelo amor de Deus, não pode ser mais brasileiro. Aliás com tudo que tem ali. Para que a gente viesse a fazer

esse trabalho, a gente realmente não tinha condições de fazer, de estar fazendo um trabalho assim, se a gente não tivesse antes trabalhado com folclore, trabalhado com tudo. Sei lá, enfim. Não estamos mais folclorizando o folclore, só isso (Neto, 1968, entrevista).

Antes de tudo, é absolutamente necessário frisar que não se deseja de forma alguma rascunhar uma hierarquia de importância e de maior ou menor exatidão em relação à concepção de cultura popular e de brasilidade de Torquato evidenciadas acima e outras visões, distintas, mas não necessariamente antagônicas, mais ligadas ao campo do Folclore. No entanto, o trecho acima oferece um material inestimável para pensar e rediscutir de outros ângulos as apropriações, criações e inclusive estudos acadêmicos ligados às culturas ditas populares¹⁵.

Alguns dos eixos do discurso acima de Torquato merecem ser destacados para serem melhor trabalhados e compreendidos: (1) deixar de folclorizar o folclore e entender o popular por meio de perspectivas mais abertas, (2) perceber as múltiplas formas de aparição e de apropriação do popular em trabalhos artísticos, (3) não negar ou ignorar o folclore, mas acrescentar outras camadas e possibilidades artísticas (*trabalhar com tudo*) ao que se entende como folclore e (4) ver que não se trata de uma negação ou de afirmar a inexistência de uma *brasilidade* ou de uma *nordestinidade*.

O professor Renato Ortiz (1986, p. 39), em *Cultura Popular: românticos e folcloristas*, apresenta uma distinção entre o folclore como objeto de estudo e o folclore como ciência: “Um primeiro obstáculo que se impõe à nova disciplina diz respeito ao nome, que confunde o objeto a ser estudado com a própria ciência; os estudiosos usam o termo folclore como sinônimo das tradições populares e como equivalente de uma área científica”. Perceber essa distinção se faz necessário para tentar capturar o sentido empregado por Torquato acima, que parece mais relacionado com o folclore na qualidade de sinônimo das culturas consideradas populares e os folcloristas como responsáveis por “[...] classificar em gêneros e espécies a vida popular coletada. Por isso seus livros são longos catálogos descritivos que buscam incluir o maior número possível de fatos” (Ortiz, 1986, p. 36). A noção de folclore e a adjetivação de algo (um artista ou uma peça teatral, por exemplo) como *folclórico* se estabeleceu com uma conotação negativa no sentido de algo sumariamente entendido como cristalizado, romantizado ou simplificado.

Torquato propõe e executa um processo de *não folclorização* das culturas populares como segunda via ao que Ortiz se refere como a longa catalogação em gêneros e espécies realizada pelos folcloristas. Esse gesto de Torquato de uma não folclorização, não cristalização, não catalogação se dá por meio de uma perspectiva mais *aberta* em relação às culturas populares, na contramão do que seria um ato de colecionar culturas e identidades (Clifford, 1997). Colecionar uma *cultura brasileira*, uma *cultura piauiense* ou, diferentemente, uma cultura na Melanésia:

Todas essas coleções incluem hierarquias de valor, exclusões, e territórios governados por regras do eu. Mas a noção de que essa reunião envolve a acumulação de posses, a ideia de que a identidade é uma espécie de riqueza (de objetos, conhecimento, memórias, experiência), por certo não é universal. A acumulação individualista dos ‘grandes homens’ melanésios não é possessiva no sentido de MacPherson, pois na Melanésia acumula-se não para manter os objetos como bens privados mas para dá-los, para redistribuir. No Ocidente, entretanto, colecionar tem sido há muito uma estratégia para a distribuição de um eu, uma cultura e uma autenticidade possessivos (Clifford, 1997, p. 71).

Torquato contrapõe a busca por uma autenticidade estável e o entendimento de cultura como a acumulação de bens simbólicos por um povo¹⁶, por um entendimento do popular como algo flexível e dinâmico. “Luta e resistência – mas também, naturalmente, apropriação e expropriação” (Hall, 2003, p. 274). Dessa forma, Torquato dialoga, não de forma direta, com os Estudos Culturais¹⁷ e com as ideias de intelectuais como Stuart Hall (jamaicano residente no Reino Unido), Néstor García Canclini (argentino residente no México) e Gayatri Chakravorty Spivak (indiana residente nos Estados Unidos). Assim manifesta, acreditamos, Torquato, o piauiense do *grupo baiano* que residia no Rio de Janeiro, um gesto radical como o explicitado na bela imagem do crítico Walter Benjamin sobre o *teatro épico*, mas que transpomos aqui para a presente discussão: “Ele se relaciona com sua história como o professor de balé com sua aluna. Sua primeira preocupação é afrouxar as suas articulações até os limites do possível” (Benjamin, 2012, p. 90). Torquato articula, desarticula e rearticula antropofagicamente o popular com elementos considerados modernos e eruditos por meio da matéria que tinha disponível: a linguagem.

A palavra falada do Português do Brasil – e não o brasileiro, fosse piauiense, baiano, carioca ou paulista. Não era de folclorizar a língua. [...] Torquato não confundia Oswald de Andrade com Zé Celso. Outros podiam esconder a cabeça. Ter receio de parecer *high brown*. Não Torquato (Pignatari apud Castelo Branco; Cardoso, 2016, p. 195).

Torquato também ratifica aquilo que já demonstrara por meio de seus poemas e canções: as possibilidades diversas do popular ser articulado e incorporado em trabalhos artísticos. Como escreve Clifford (1997, p. 89): “Os objetos tanto do ato de colecionar arte quanto o de colecionar cultura estão suscetíveis a outras apropriações”. Muitas vezes discute-se *brasilidade* como se os vários entendimentos sobre o tema fossem homogêneos e cujas ideias convergissem pacificamente. Até mesmo quando se fala do Modernismo da Semana de 1922 os protagonistas daquele contexto de realização e de reivindicação de novas propostas estéticas são quase sempre equiparados e suas distâncias apagadas. Com o selo de *tropicalistas* não é diferente. “Constitui-se assim um ‘consenso’ sobre temas e eventos que deveriam ser vistos principalmente pela ótica do conflito criativo, aspecto fundamental para a colaboração de qualquer movimento cultural” (Coelho apud Castelo Branco; Cardoso, 2016, p. 38). Equiparar os diversos e muitas vezes conflitantes entendimentos de *brasilidade*, como também as diferentes formas de articulação do popular em trabalhos artísticos, por nomes como Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Caetano Veloso, Hélio Oiticica e Torquato Neto seria simplificador e pouco acertado, como muitas vezes acontece. Não se pode igualar o pensamento de Oswald de Andrade (1970) refletido na *necessidade da vacina antropofágica* para a cultura brasileira, a perspectiva do Bumba-meu-boi por Mario de Andrade (apud Wisnik, 1982) como “a mais exemplar, original e estranha de nossas danças”¹⁸, como também a proposta de “desfolhamento da bandeira nacional” defendida por Torquato Neto (1968) na canção *Geleia Geral*. Essas diferentes formas de entender arte, cultura e brasilidade refletem também distintas formas de desdobramento de elementos populares em suas criações. Torquato Neto, na referida canção, escreve: “Um poeta desfolha a bandeira”. *Desfolhar* (2017) pode significar tirar as folhas ou extinguir pouco a pouco. Uma analogia que se relaciona a uma proposta de criação artística que se contrapõe a um viés nacionalizante pautado em questões como a *originalidade* colocada por Mario de Andrade e refletida em contextos posteriores de pensamento e criação ar-

tística que se basearam nessa ideia, como, por exemplo, o *Movimento Armorial* de Ariano Suassuna, pautado na proposição de uma arte *culta*, que seria criada a partir de uma *filtragem* de elementos populares. Sobre esse discutível processo de uso do popular como um *tonificante*, o músico, compositor e ensaísta José Miguel Wisnik (1982, p. 133) escreve a seguinte crítica:

A oposição é clara entre a Arte que tem história, elevada e disciplinada, tonificada pelo bom uso do folclore rural (isto é, a música nacionalista), e as manifestações indisciplinadas, inclassificáveis, insubmissas à ordem e à história, que se revelam ser as canções urbanas. Sintomática e sistematicamente o discurso nacionalista do Modernismo musical bateu nessa tecla: re/negar a cultura popular *emergente*, a dos negros da cidade, por exemplo, e todo um gestuário que projetava as contradições sociais no espaço urbano, *em nome da estilização* das fontes da cultura popular rural, idealizada como a detentora pura da fisionomia oculta da nação. [...] O problema é que o nacionalismo musical modernista toma a autenticidade dessas manifestações como base de sua representação *em detrimento das manifestações da vida popular urbana por que não pode suportar a incorporação desta última*, que desorganiza a visão centralizada homogênea e paternalista da cultura nacional (Wisnik, 1982, p. 133).

Torquato, diferentemente, não realiza uma *tonificação* de suas canções e poemas por meio da utilização de temas tidos como populares. As culturas consideradas como populares não são para Torquato uma fonte apaziguadora, portadora de um *ethos* educativo, que forneceria para a arte *erudita* temas de nosso *povo* (rural, rústico e selvagem), e que levaria a uma criação artística conectada com as nossas *raízes originais* (Wisnik, 1982). O artista piauiense distancia-se do caráter paternalista, homogeneizante e autoritário muitas vezes presente no paradigma nacional-popular. Ele justapõe em seus poemas elementos diversos e conflitantes, tanto de culturas populares (e pode-se arriscar dizer que conectados com sua origem piauiense), como aspectos presentes em uma arte *global* em voga no período, dando a ver assim uma visão estético-política distinta e mais coerente com o que representaria um *povo brasileiro*, que, se for assim nomeado, ao menos seja percebido por suas diferenças, distâncias e múltiplas identidades.

Esse gesto criativo de Torquato não pode ser simplificado como uma negação do folclore, das tradições populares, e de que algumas manifestações artístico-culturais estão mais conectadas – o que não quer dizer exclusivamente – com o cotidiano e as sociabilidades do que se entende por classes populares. “O estudo das tradições populares [pelo Folclore] é neste sentido

uma contraposição a uma tendência mais globalizadora; fiéis a sua origem romântica, que sublinhava o elemento local em detrimento da universalidade Iluminista [...]” (Ortiz, 1986, p. 37). Torquato entra em contato com elementos da cultura popular, mas sem essa aversão por elementos tidos como globalizados e estrangeiros, considerados grandes vilões pelo viés nacional-popular de uma esquerda tradicional¹⁹.

Numa divisão não livre de maniqueísmo e ingenuidade, Torquato opõe uma identidade musical nacional à influência estrangeira [...]. É o momento em que tanto o tradicionalismo mais reacionário quanto a esquerda conservadora, baseada num ideário nacional-popular, vão ter que se confrontar com um enigma dos bons: o elo possível entre Lamartine e guitarra elétrica, entre samba e rock, luxo e lixo. É a espera da manhã tropical documentada em minúcias por Torquato Neto (Pires apud Neto; Pires, 2004a, p. 13-16).

Torquato é capaz de perceber as limitações de uma noção de *povo* que ignora as contradições entre as diferentes classes, como também capta e dialoga com os diversos movimentos culturais que aconteciam na Europa e nos Estados Unidos, como os hippies, o cinema de Godard, os Beatles e a canção de Bob Dylan (Hollanda, 2004). Torquato, influenciado por todas essas agitações culturais, mas também por movimentações brasileiras, como o *Manifesto Antropófago* (1928), de Oswald de Andrade, e pelo *paideuma concretista* (Hollanda, 2004), dos poetas Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, é capaz de conceber sua prática artística de forma a articular manifestações consideradas vindas do *centro* com as culturas tidas como populares brasileiras. Essa relação entre *centro/periferia*, *local/global*²⁰ não pode ser entendida como algo pacífico e livre de relações de poder, muito pelo contrário, ela:

[...] evoca a natureza violenta das relações entre os povos diversos ali e naquele momento postos em contato. Afasta da descrição desse processo, portanto, qualquer intenção celebratória ou apaziguante, enfatizando, ao contrário, as relações de poder que o constituíram (Anjos, 2005, p. 25).

Ao escamotear a natureza conflituosa dos entrechoques culturais, a diluição da diferença do exótico reafirma hierarquização do mundo entre culturas que se proclamam universais (globais) e outras que seriam, do ponto de vista daquelas, inequivocamente particulares (locais) (Anjos, 2005, p. 17).

O gesto artístico de Torquato de colocar em choque esses elementos díspares significou algo fundamental para a sua geração, na música e para

toda a produção cultural de sua época, e tem consequências, desdobramentos e influencia inclusive os dias atuais (Hollanda, 2004), pois dá a ver uma possibilidade de criação artística, de estudo e de crítica distinto do realizado pelo já comentado paradigma nacional-popular profundamente empregado no exercício artístico brasileiro. Segundo Ortiz (1986), que relaciona o que ele chama de folcloristas e intelectuais tradicionais, sempre existiu um processo histórico em que se visou a substituição de uma manifestação cultural por outra: (1) para os intelectuais da nova ordem social, as classes populares não possuíam nenhuma cultura, (2) enquanto que os folcloristas idealizariam essas classes e considerariam que elas estariam em vias de extinção. Logo, segundo Ortiz (para os intelectuais), as culturas consideradas populares seriam culturas do passado e deveriam ser eliminadas no choque com o processo *civilizatório* ou, no extremo oposto (para os folcloristas), deveriam ser preservadas como objetos de museu. “Mas entre esses dois extremos existe um vazio, e em nenhum momento se pergunta qual é o novo tipo de cultura, ou melhor de culturas, que substitui o anterior junto às classes subalternas” (Ortiz, 1986, p. 50). Intelectuais tentam apagar as culturas consideradas populares. Os estudiosos do campo do Folclore percebem o popular como algo a ser protegido e resguardado. É nesse contexto que as inquietações de Torquato podem apresentar uma terceira via para leitura e aproximação das culturas populares.

Todos os argumentos até aqui apresentados podem acabar por dar lugar a interpretações que levariam ao entendimento de que, no fim das contas, estaria sendo feita a negação de que existe uma *cultura brasileira*, uma *cultura nordestina* e uma *cultura piauiense*. É absolutamente o contrário: Torquato reivindica a *nordestinidade* da canção *Geleia Geral*, a ligação com as *coisas do Norte* da música *Mamãe Coragem*, só que com *outra visão*, como diz ele próprio, a *brasilidade* de canções como *Misere* de Gilberto Gil e de Capinam, e de como todo o disco *Tropicalia ou Panis et Circencis* de 1968. Os elementos que formam a “mitologia deste país” (Velooso apud Sússekind, 2007, p. 4) apenas passaram a ser devorados e reinterpretados na vanguarda tropicalista cujas bananas e frutos tropicais ainda hoje são colhidos, oferecendo a artistas e a intelectuais a esperança e uma nova possibilidade de pensar o popular como algo híbrido, mutante e movediço.

Notas

- ¹ Para uma crítica ao nacional-popular na produção artística brasileira dos anos 1960, à *esquerda revolucionária* e à arte engajada, ver Hollanda (2004).
- ² Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais - LGBTTT.
- ³ “‘O tropicalismo nunca existiu’, chegou a dizer José Celso Martinez Corrêa em 1977. ‘O que existiu’, segundo ele, ‘foram rupturas em várias frentes’. [...] Essa negatividade envolveria, inclusive, a própria designação de um movimento coletivo. E se a sugestão, no início de 1968, de uma ‘cruzada tropicalista’, pela imprensa carioca, fora vista pelos seus integrantes, a princípio, com humor (Torquato Neto: ‘No fundo, é uma brincadeira total’) e desconfiança (Hélio Oiticica: ‘Quem fala em tropicalismo apanha diretamente a imagem para o consumo, ultra-superficial, mas a vivência existencial escapa’, e, em seguida, apropriada com meio de interferência midiática (Caetano: ‘Se essa é a palavra que ficou, então vamos andar com ela’, com frequência se tentaria ‘enterrar’, publicamente, a designação”) (Süssekind, 2007, p. 2-6). Para uma melhor compreensão da experiência tropicalista, não como um *ismo*, mas como momento dissonante, de vozes e interesses não homogêneos e, é claro, fundamental da produção experimental brasileira, ver Süssekind (2007).
- ⁴ Torquato Neto (1944-1972) foi um poeta, jornalista, ator e diretor piauiense. Nasceu em Teresina, capital do estado do Piauí no dia 9 de novembro. Filho único, “sufocado pelo ambiente de Teresina, para ele sinônimo de opressão, provoca de diversas formas sua saída da cidade” (Pires apud Neto; Pires, 2004a, p. 385-387). As referidas provocações surtem efeito e Torquato vai para Salvador em 1960. Na capital baiana conhece Gilberto Gil, Caetano Veloso e Glauber Rocha, de quem teria sido assistente em *Barravento* (Mendes; Ribeiro apud Castelo Branco; Cardoso, 2016). Em 1963 estuda jornalismo na Faculdade Nacional de Filosofia (FNFfi) da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, cidade na qual Torquato realizaria as produções artísticas e jornalísticas pelas quais seria mais reconhecido: as letras de canções escritas no momento do Tropicalismo, como também a coluna *Geleia Geral* (agosto/1971 a março/1972) no jornal *Última Hora*, entre outros trabalhos como jornalista. Foi internado com problemas mentais várias vezes, tanto no Rio de Janeiro quanto em Teresina. Hoje é considerado um mito. O mito do poeta morto jovem (Leminski apud Castelo Branco; Cardoso, 2016), o que vem levando a leituras e interpretações que romantizam sua biografia, seja pela radicalidade emprega-

da em seus procedimentos de escrita, seja pelas diversas interações por problemas mentas que sofreu ou ainda pelo lamentável fato de ter se suicidado. Suas criações realizadas antes do momento tropicalista no Rio de Janeiro e as feitas no Piauí demandam maior atenção.

- 5 É necessário salientar a diferença do modernismo conduzido por Oswald de Andrade na década de 1920 e as rearticulações antropofágicas provocadas pela turma tropicalista, o que de forma alguma deve ser entendido pelas chancelas do *resgate* ou de uma mera e simples *retomada*. Especificidades históricas, como o contexto de uma ditadura militar e a consequente censura artística, por exemplo, não podem deixar de ser consideradas.
- 6 Neste trabalho aparecem as grafias *tropicália* e *tropicalismo*. *Tropicalismo* quando em referência ao que foi o intercâmbio entre artistas diversos e heteróclitos durante os anos 1960. Já *Tropicália* em relação ao gesto artístico transgressor provocado nos anos 1960 por diversos artistas e que seguem influenciando o mundo da arte, a crítica a acadêmicos interessados em trabalhos (tropicalistas ou influenciados pelo que talvez possa se chamar de um *gesto tropicalista*) voltados para uma devoração do que é tido como arcaico, moderno, cafona, erudito e popular. Ou, como melhor dito por Torquato Neto: “Escolho a *tropicália* *porque* não é liberal mas *porque* é libertina. a antifórmula superabrangente: o tropicalismo está morto, viva a *tropicália*. todas as propostas serão aceitas, menos as conformistas. (seja marginal). todos os papos, menos os repressivos (seja herói). e a voz de ouro do brasil canta para você” (Neto apud Neto; Pires, 2004b, p. 63).
- 7 “Em São Paulo [em 1968], [Torquato] tinha passado pela primeira das quatro interações a que se submeteria pelos excessos de álcool. Rompido com os tropicalistas e deprimido, ele embarca com Hélio Oiticica para a Europa uma semana antes do AI-5 e fica sabendo da decretação do ato na Holanda” (Pires apud Neto; Pires, 2004a, p. 398).
- 8 “Os ex-companheiros que ficaram no país sofrem na pele a truculência da ditadura. Presos num quartel no Rio desde os últimos dias de 1968, Gil e Caetano ganham permissão (sic) para voltar a Salvador, onde devem ficar em regime de confinamento. Em julho, já tendo deixado gravadas as vozes para seus novos discos, os dois dão um show no Teatro Castro Alves – transformado no disco *Barra 69*, que seria lançado três anos depois – e partem para o exílio em Londres” (Pires apud Neto; Pires, 2004a, p. 399).

- ⁹ Quase sempre se ignora que dentro do sempre muito falado *grupo dos baianos* havia um piauiense: “Eles [Gil e Caetano] trabalharam em colaboração com outros artistas de Salvador, incluindo a vocalista Gal Costa, o cantor e compositor Tom Zé e os poetas Torquato Neto e José Carlos Capinam” (Dunn, 2009, p. 18).
- ¹⁰ Ver os variados e indispensáveis trabalhos de Castelo Branco (2006; 2007), Castelo Branco e Brito (2011; 2013), Castelo Branco e Cardoso (2016), Castelo Branco e Silva (2013) e Brito (2016) referenciados.
- ¹¹ Especialmente por meio da operação estético-política da canção *Geleia Geral* (1968), composta por Torquato Neto e musicada por Gil; da coluna *Geleia Geral* (agosto/1971 a março/1972) no jornal *Última Hora* e do único registro de voz de Torquato, referente à entrevista dada ao radialista gaúcho Vanderlei Malta da Cunha no Festival da Record de 1968.
- ¹² Sobre a construção da categoria *arte brasileira* como forma hegemônica, Anjos (2005, p. 52) coloca que contribuíram muito para esse processo os movimentos modernistas de São Paulo e do Rio de Janeiro, assim como “a noção de antropofagia proposta por Oswald de Andrade”, que neste trabalho é utilizada via Torquato Neto e para discutir as culturas ditas populares no âmbito do Piauí. É importante tentar perceber tais eventuais contradições.
- ¹³ Piauiense morando no Rio de Janeiro, falando do Piauí, direta ou indiretamente, mas longe de discutir apenas o estado. Um equivalente, pode-se dizer, de importantes intelectuais dos Estudos Culturais como Gayatri Chakravorty Spivak, Néstor García Canclini e Stuart Hall, que pensam as relações pós-coloniais entre colônia/metrópole, *centro/periferia*, mas em grandes cidades da Europa ou dos Estados Unidos.
- ¹⁴ A distância do Piauí do eixo Rio-São Paulo, o insuficiente, ainda que crescente número de políticas públicas voltadas para divulgar os eventos, pontos turísticos e atividades existentes no estado, e o desinteresse ou mesmo incapacidade de ultrapassar as alcunhas de exotismo a ele conferidas, geram por vezes grande desconhecimento do que se passa no estado e leva a equívocos como os seguintes. Os trechos a seguir fazem parte de duas exposições abertas à visitação na cidade do Rio de Janeiro no fim do ano de 2016 sobre o Piauí: *Projeto Piauí* no recém-inaugurado *Espaço Jacarandá*, bairro da Glória, e a mostra *Modernidades fotográficas (1940-1964)* no *Instituto Moreira Salles*, bairro da Lagoa, ambos Zona Sul do Rio. “Além das representações rupestres, cruzar o Sertão do Piauí de carro foi a ideia que seduziu o grupo, que partiu do interior do estado

até desembocar na amplitude do mar no Delta do Parnaíba, em uma jornada de 12 dias. [...] A experiência de convívio e as travessias da viagem foram intensas, e dessa vivência os artistas destacam o silêncio da região inóspita (sic) [...]” (Projeto..., 2016, online). “Medeiros, brasileiro do Piauí, estado pobre e sem tradições artísticas (sic), foi o fotógrafo por excelência, aprendendo o ofício no dia a dia das redações do Rio de Janeiro, onde se estabeleceu” (Instituto..., 2016, grifos do autor, online).

- ¹⁵ Não se pode esquecer que a radicalidade intelectual e estética de Torquato Neto não é um ponto isolado, mas faz parte do contexto experimental tropicalista, logo não podendo ser interpretado de forma solitária.
- ¹⁶ Buscar apresentar as relações entre culturas como algo dinâmico, participante do processo de globalização e das trocas entre *centro* e *periferia* não pode ser entendido como necessariamente sinônimo da discussão que vem se intensificando sobre a questão da *apropriação cultural*. Neste trabalho, por algumas vezes o termo *apropriação* surge, mas com uma conotação completamente diferente do sentido de *apropriação cultural* defendido nas necessárias críticas feitas por nomes como Djamila Ribeiro, intelectual negra feminista. Diferentemente, por exemplo, da fabricação em massa de turbantes, o que extrai da peça o caráter de símbolo da resistência negra, Torquato não faz uso do Bumba-meu-boi na canção *Geleia Geral*, por exemplo, esvaziando a referida manifestação cultural do sentido de uma festa brasileira para fins de mercantilização. Como também parece “[...] redutor impor à antropofagia oswaldiana a prática ‘produtivista’, ‘consumista’ e ‘desenvolvimentista’, numa certa ‘lógica capitalista’ de acumulação, traduzida pela leitura em voga de ‘ingerir por ingerir’, num caldeirão indissociado” (Azevedo, 2016, p. 31).
- ¹⁷ Os Estudos Culturais são um campo de pesquisa cuja abordagem é interdisciplinar, incorporando Sociologia, Crítica, Antropologia em torno de discussões acerca dos seguintes temas: Nacionalidade, Cultura, Identidade, Gênero. Ver Hall (2003; 2004).
- ¹⁸ Pode-se acrescentar, ainda sobre a perspectiva de brasilidade de Mário de Andrade e acerca de sua relação com as culturas tidas como populares, com a finalidade de que sejam percebidas de forma mais clara as diferenças entre as perspectivas aqui apresentadas: “Será preciso apenas ao estudioso discernir no folclore urbano, o que é virtualmente autóctone, o que é tradicionalmente nacional, o que é essencialmente popular, enfim, do que é popularesco, feito à feição

do popular, ou influenciado pelas modas internacionais” (Andrade apud Wisnik, 1982, p. 131-132).

- ¹⁹ Ferreira Gullar lembra as dificuldades que encontrava, junto ao Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), nos anos 1960, grupo que tentava suprir o “atraso cultural do povo” e provocar um “efeito modificante” no “homem brasileiro” conforme Anteprojeto do grupo (1962) em Hollanda (2004): “Na verdade, as coisas não são como a gente pensa. Na teoria estava tudo certo, mas, por exemplo, esse cordel, como é que eu ia vender o cordel? Vai para Estação Central do Brasil vender o cordel? Como é que distribui? Bota na livraria? Como é que faz? Terminou vendendo para estudante universitário, que não era propriamente o povão. [...] algo estava errado: nós estávamos fazendo mau teatro e má poesia, a pretexto de conscientizar as pessoas, e não estávamos conscientizando ninguém. Então, nós não estávamos cumprindo nem o papel político, nem o papel artístico” (Gullar apud Braga, 2014, s. p.).
- ²⁰ “Global e local são termos, portanto, *relacionais* – assim como o são centro e periferia –, e não descrições de territórios físicos ou simbólicos bem definidos e isolados. As relações entre essas instâncias não são estabelecidas, entretanto, de modo polarizado, havendo entre elas extensa rede comunicativa destinada à ‘negociação da diversidade’, da qual fazem parte a mídia, a academia, os museus e diversas outras instituições. A intensificação das relações de troca nessa rede as torna gradualmente impuras, integrantes de um campo onde, em menor ou maior medida, formas culturais que antes não existiam são entretecidas. São esses contatos constantes com o que é diferente que produzem, por fim, o caráter *multicultural* das sociedades contemporâneas” (Anjos, 2005, p. 15).

Referências

- ANDRADE, Oswald de. **Do Pau-Brasil à Antropofagia às Utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- ANJOS, Moacir dos. **Local/Global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- AZEVEDO, Beatriz. **Antropofagia – Palimpsesto Selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2016.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BRAGA, Paula. Os Anos 1960: descobrir o corpo. In: WERNECK, Fabiana Barcinski (Org.). **Sobre a Arte Brasileira da Pré-história aos Anos 1960**. São Paulo: Edições, SESC/Martins Fontes, 2014.

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. **Torquato Neto e seus Contemporâneos: vivências juvenis, experimentalismos e guerrilha semântica**. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Eu ando por debaixo da avenida muito antes do metrô: a transa underground de Torquato Neto no contexto da década de 60 no Brasil. **Revista Textura**, Canoas, v. 8, n. 14, p. 15-25, 2006.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Táticas caminhanças: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, Associação Nacional de História, v. 27, n. 53, p. 177-194, jan./jun. 2007.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. Entre torquateios, Grammas e superoitos: intersubjetividades na 'Tristeresina' de Torquato Neto. In: SEMANA DE HISTÓRIA DE PICOS - TEORIA DA HISTÓRIA: SABERES E FAZERES DA PRODUÇÃO HISTORIOGRÁFICA, 4., 2011, Picos. **Anais...** Picos: EDUFPI, 2011. v. 01. p. 01-13.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. Escrever o passado, cenar o presente: historiografia sobre cultura marginal no Piauí. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 5, n. 9, p. 66-85, jan./jun. 2013.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; CARDOSO, Vinicius Alves. **Torquato Neto: um poliedro de faces infinitas**. Teresina: EDUFPI, 2016.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; SILVA, Paulo Ricardo Muniz. Dissonâncias saborosas: As identidades juvenis em Teresina entre a Cajuína e a Coca-Cola. **Contraponto**, Teresina, Universidade Federal do Piauí, v. 2, n. 1, p. 52-77, ago. 2013.

CLIFFORD, James. Colecionando Arte e Cultura. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, IPHAN, n. 23, p. 69-89, 1997.

DESFOLHAR. Dicionário do Aurélio, 2017. Disponível em: <<https://dicionariodoaurelio.com/desfolhar>>. Acesso em: 22 fev. 2017.

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

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do 'popular'. In: SOVIK, Liv (Org.). **Da Diáspora: identidades e mediações Culturais/Stuart Hall**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. P. 247-264.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2004.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

INSTITUTO Moreira Salles. **Exposições**. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <<http://www.ims.com.br/ims/visite/exposicoes/modernidades-fotograficas-1940-1964-ims-rj>>. Acesso em: 7 jul. 2016.

NETO, Torquato. Encontrada gravação inédita com único registro de voz de Torquato Neto. **Entrevista**, 1968. Postagem de Daniel Scandura. 28 set. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yTdCid6sQz0>>. Acesso em: 20 fev. 2017.

NETO, Torquato; PIRES, Paulo Roberto (Org.). **Torquatália: geleia geral**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004a.

NETO, Torquato; PIRES, Paulo Roberto (Org.). **Torquatália: do lado de dentro**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004b.

ORTIZ, Renato. **Cultura Popular: românticos e folcloristas**. São Paulo: PUC-SP, 1986.

PROJETO Piauí do Espaço Jacarandá. **Prêmio PIPA**. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/2016/11/projeto-piaui-uma-viagem-regiao-atraves-do-olhar-de-sete-artistas/>>. Acesso em: 7 jul. 2016.

SÜSSEKIND, Flora. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In: BASSUALDO, Carlos (Org.). **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. P. 31-58.

WISNIK, José Miguel; SQUEFF, Enio. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1982.



Wesley Fontenele é Mestre em Artes pelo PPGARTES - Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro com a pesquisa 'Bumba-meu-boi no palco e na festa: Teatro e Cultura Popular no Piauí'. É Licenciado em Teatro pela UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Possui registro profissional de Artista/Ator nº 0000442 (Ministério do Trabalho e Emprego). É sócio da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas e da ANPUH - Associação Nacional de História. Tem experiência na área de Artes/Teatro. Possui artigos publicados em revistas de História e de Artes/Teatro.

E-mail: wesley.fontenele@hotmail.com

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 22 de abril de 2017

Aceito em 27 de março de 2018

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.