



A REFLEXIVIDADE ENTRE LITERATURA E SOCIEDADE: UMA DISCUSSÃO SOBRE TORQUATO NETO E SEU TEMPO A PARTIR DE *LITERATO CANTABILE**

REFLEXIVITY BETWEEN LITERATURE AND SOCIETY: A DISCUSSION ABOUT TORQUATO NETO AND HIS TIME FROM *LITERATO CANTABILE*

Luis Gustavo de Paiva Faria**

**lgpaivafaria@gmail.com

Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Viçosa (PPGLET/UFV). Bacharel e Licenciado em Ciências Sociais pela mesma instituição.

RESUMO: O ensaio propõe uma discussão sobre a relação entre Torquato Neto e o contexto histórico da ditadura militar a partir de uma análise da segunda versão de *Literato Cantabile*, poema escrito pelo autor após o distanciamento do núcleo tropicalista concentrado no Grupo Baiano. Neste texto, sugiro que o clássico debate entre indivíduo e sociedade, fundamental para a teoria sociológica, pode oferecer um caminho para se pensar as relações possíveis entre literatura e sociedade, entre texto e contexto. As hipóteses sugeridas vinculam-se à crítica integrativa defendida por Antonio Candido (2006), mas tentam aprofundar a dimensão da reflexividade como uma saída às polêmicas antinomias mencionadas.

PALAVRAS-CHAVE: Torquato Neto; *Literato Cantabile*; Reflexividade.

ABSTRACT: The essay proposes a discussion about the relationship between Torquato Neto and the historical context of military dictatorship based on an analysis of the second version of *Literato Cantabile*, a poem written by the author after the distancing of the tropical group concentrated in the Baiano Group. In this text, I suggest that the classic debate between individual and society, fundamental to sociological theory, can offer a way to think about the possible relationships between literature and society, between text and context. The suggested hypotheses are linked to the integrative criticism defended by Antonio Candido (2006), but they try to deepen the dimension of reflexivity as an outlet for the controversial antinomies mentioned.

KEYWORDS: Torquato Neto; *Literato Cantabile*; Reflexivity.

* A primeira versão deste trabalho foi preparada como um *paper* para comunicação oral. Desse modo, mantenho uma forma de escrita mesclada para voz e leitura, possibilidade dada pelo formato de ensaio.

I.

Em *Dialética da Colonização*, Alfredo Bosi (1992, p. 348) recorda a famosa aula magna onde Roland Barthes teria declarado que a “língua, enquanto sistema, é fascista”, concebendo uma provocação às pressuposições de unidade e totalidade que a noção de sistema, associada à língua e à linguagem, poderia implicar. Essa desconfiança em relação à língua, à linguagem e à literatura, guardadas suas diferenças e semelhanças conceituais, é uma característica marcante de um dado período da obra e dos escritos de Torquato Neto, autor que gostaria de discutir neste texto. Em 1969, após seu retorno da Europa, em plena vigência do AI-5 e recrudescimento da censura aos meios de comunicação e a obras artísticas, o autor passa a fazer reflexões sobre as possibilidades e “ciladas” da palavra escrita e a procurar uma alternativa a ela na linguagem cinematográfica, concebendo uma obra híbrida e diversificada (COELHO, 2010). Nesse momento de sua trajetória artística, o autor afasta-se do núcleo tropicalista e aproxima-se do Concretismo e do Cinema Marginal, bem como de outras personalidades artísticas, como Ivan Cardoso, Hélio Oiticica e Waly Salomão, inflexões que levam a desdobramentos em suas posições estéticas e produção literária e jornalística.

Algumas de suas reflexões sobre literatura, cinema e música foram privilegiadamente registradas na clássica coluna *Geléia Geral*, vinculada ao jornal Última Hora, e inserem-se em um panorama maior na obra jornalística e artística do autor, onde a reflexão sobre a palavra assume importância ímpar e tem forte influência em sua linguagem poética, como mencionado acima. Em *marcha à revisão*, presente em seus cadernos pessoais e posteriormente publicada na *Geléia Geral* em 8 de outubro de 1971, com modificações, o autor formula sua reflexão. A longa citação vale a pena por sua força e importância.

Quando eu a recito ou quando eu a escrevo, uma palavra — um mundo poluído — explode comigo & logo os estilhaços desse corpo arrebatado, retalhado em lascas de corte & fogo & morte (como napalm), espalham imprevisíveis significados ao redor de mim: informação. Informação: há palavras que estão no dicionário & outras que eu posso inverter, inventar. Todas elas juntas & à minha disposição, aparentemente limpas, estão imundas & transformaram-se, tanto tempo, num amontoado de ciladas. Uma palavra é mais que uma palavra, além de uma cilada. Elas estão no mundo como está o mundo & portanto as palavras explodem, bombardeadas. Agora não se fala nada, um som é um gesto, cuidado. Linguagem em crise igual a cultura e/ou civilização em crise — e não reflexo da derrocada. O apocalipse, aqui, será apenas uma espécie de

caos no interior tenebroso da semântica. Salve-se quem puder (NETO, 2004a, p. 311).

Se o cinema¹ (super-oito) torna-se uma alternativa à palavra escrita, à crise da linguagem, em suma, a “uma espécie de caos no interior tenebroso da semântica”, o autor o faz, contudo, a partir da própria língua, da linguagem e da literatura, mesmo que esta última seja por ele considerada como “o labirinto perquiridor da linguagem escrita, o contratempo, a literatura é a irmã siamesa do indivíduo, a idade das massas, evidentemente, não comporta mais a literatura como uma coisa viva e por isso em nossos dias ela estrebucha e vai morrer” (ibidem, p. 326). Em Torquato Neto, há uma relação bastante complexa e contraditória com a literatura como palavra escrita.

Pretendo, neste texto, refletir sobre essa dimensão contraditória da linguagem na obra do autor a partir de uma breve análise da segunda versão do poema *Literato Cantabile*, demonstrando que a palavra, em Torquato Neto, também assume características relacionadas ao espaço e ao tempo no interior do poema. Após essa análise, me detenho brevemente na clássica discussão entre literatura e sociedade, tentando encontrar caminhos

teóricos possíveis a partir da trajetória e da obra de Torquato Neto.

II.

O poema escolhido para a análise foi publicado pela primeira vez em 1973, no volume póstumo intitulado *Os últimos dias de Paupéria*, organizado pelo poeta Waly Salomão². Para o trabalho, consultei o volume *Torquatália: Do lado de dentro* (volume 1), de 2004, obra completa organizada por Paulo Mendes Pires. Segundo Cravançola (2016), o poema pode ser considerado a segunda das duas versões de *Literato Cantabile*. Do mesmo modo, alguns de seus trechos estão presentes em outros escritos do autor, apontando para o caráter de fragmentação e intratextualidade muito comum na obra de Torquato Neto, que faz retalhos e versões de textos a partir de diferentes formatos e plataformas: utiliza poesia (em verso e em prosa) em sua coluna jornalística, e vice-versa. Sobre essa característica, Fabiano Calixto (2012, p. 62) escreve:

A intratextualidade torquatiana opera uma espécie deformada de mitose, onde a célula seguinte não é, de maneira alguma, idêntica à anterior. Pode completá-la o sentido, mas não é a mesma peça. Portanto, são como virais que invadem a célula-mãe e a modificam, intensificando sua abrangência.

1. Além das polêmicas travadas com representantes do Cinema Novo em colunas da *Geléia Geral*, Torquato Neto engajava-se na produção cinematográfica nacional e internacional. Além de sua coluna, as correspondências com Hélio Oiticica contêm referências a filmes e a cineastas de vanguarda, de modo geral. Em carta datada de 16 de julho de 1971, escreve Torquato a Hélio: “Tenho mil filmes na cabeça, um por dia; todo dia. Eu já fui estudante querendo fazer filmes, já fui compositor querendo fazer filmes, a vida inteira atrás disso — não é possível que eu não consiga em breve” (NETO, 2004a, p. 233).

2. Além do gosto pessoal, a preferência pela segunda versão justifica-se pela existência de detalhadas análises da primeira versão do poema feitas por Bueno (2005) e Calixto (2012). Sobre as diferenças intratextuais na obra de Torquato Neto, Calixto argumenta (2012, p. 62): “[As duas versões do poema são] dois campos de enunciação diferentes infectados por enunciados virais que transformam o sentido”.

É possível sugerir que o poema tenha sido escrito em janeiro de 1972, pois a primeira estrofe pode ser encontrada com outra configuração de versos em *Geléia Geral* publicada entre agosto de 1971 e março de 1972. Esse período está inserido em processos históricos que culminaram no Ato Institucional nº5 (AI-5) e que ficou conhecido como os “anos de chumbo” da ditadura militar brasileira (1968-1974). Ao mesmo tempo, marca um momento na trajetória artística e biográfica de Torquato Neto que pode ser caracterizado por sucessivas crises psicológicas e internações em hospitais psiquiátricos que o levam, em 1972, ao suicídio.

Literato Cantabile (2ª versão)

1 Agora não se fala mais
2 Toda palavra guarda uma cilada
3 E qualquer gesto é o fim
4 Do seu início

5 Agora não se fala nada
6 E tudo é transparente em cada forma
7 E em sua orla
8 Os pássaros de sempre cantam
9 nos hospícios

10 Você não tem que me dizer
11 O número de mundo deste mundo
12 Não tem que me mostrar
13 A outra face
14 Face ao fim de tudo:

15 Só tem que me dizer
16 O nome da república do fundo
17 O sim do fim do fim de tudo
18 E o tem do tempo vindo;

19 Não tem que me mostrar
20 A outra mesma face ao outro mundo
21 (não se fala. não é permitido:
22 Mudar de ideia. é proibido.
23 Não se permite nunca mais olhares
24 Tensões de cismas crises e outros tempos.
25 Está vetado qualquer movimento³

O termo *cantabile* refere-se a “1) [adj] tocado de maneira suave, melodiosa, como se fosse cantado; 2) [subs. masc.] peça ou passagem cantada ou tocada suavemente”⁴. O título do poema, se pensado a partir do significado de segundo termo, indica duas possibilidades: se se compreende *literato* como indivíduo, pode-se pensar em uma peça suavemente cantada por um sujeito das Letras;

3. NETO, 2004a, p. 168.

4. Definição retirada do Dicionário Michaelis (on-line). Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/cantabile/>, acesso em 27 de abril de 2020.

se se compreende *literato* como corruptela de literatura, pode-se pensar em um poema cantável. Ambas as opções podem atestar tanto um fato quanto uma orientação de leitura para a peça: deve-se ler o texto em forma de canto suave. Essa característica torna-se irônica e contraditória na medida em que passamos aos versos do texto, que contradizem a possibilidade de um canto suave. Ou, inversamente, seria possível dizer que o título aponta um caminho?

O poema possui 25 versos livres estruturados em 5 estrofes. A partir de uma leitura crítica, percebi que poderia dividir o poema em três momentos que chamarei aqui, respectivamente, de *entrada* (estrofes 1 e 2), *refúgio* (estrofes 3 e 4) e *fuga* (estrofe 5)⁵.

A *entrada* opera como uma descrição sobre o presente, marcado pela expressão anafórica “agora não se fala” nos versos 1 e 5 que iniciam as duas primeiras estrofes, sendo que os advérbios “agora” e “não” marcam um tempo presente de negação para o eu-lírico. Essas duas estrofes se conectam pelas rimas dos versos finais 4 e 9 que indicam respectivamente um vocábulo de tempo (“início”) e de espaço (“hospício”). Essa *entrada* descritiva abrange um contexto de totalidade (versos 2 e 6, em “toda” e “tudo”) e fatalismo (versos 3 e 8, em “qualquer” e “sempre”).

Essas duas características expressam-se no verso 2. Diferentemente de textos como “Uma palavra”, de Chico Buarque, e “O lutador”, de Carlos Drummond de Andrade, em que a palavra representa um instrumento de criação e libertação, o eu-lírico torquateano expressa uma visão oposta, em que a palavra é representada como perigo e precaução (“Toda palavra guarda uma cilada”). Aqui, há uma caracterização pessimista em torno da linguagem, reiterada constantemente no texto pela antítese entre “fim” e “início” (versos 3 e 4), já que a palavra, como o gesto, tende ao término assim que se inicia⁶.

Se tudo é transparente, como indica o verso 6, não se trata de uma clareza e de uma compreensão na comunicação verbal e corporal, mas de uma ausência, de um silêncio, captado admiravelmente na imagem dos pássaros voando em círculos (pela repetição tônica de [ó] em “orla” e “forma”) no espaço de um hospício, elemento que confirma, simbolicamente, um âmbito de negação, fatalismo e aprisionamento. Dois signos se opõem para construir um paradoxo imagético: se comumente pássaros remetem a uma noção positiva de liberdade, no poema, assim inverte-se o imaginário para uma carga negativa concentrada no espaço do hospício: instituição total⁷. O tom das imagens leva a outro poema de Torquato Neto,

5. A inspiração para essa nomenclatura vem do poema “mais desfrute, curta”, de Torquato Neto (2004a, p. 171).

6. Ao comentar a primeira versão de *Literato Cantabile*, André Bueno (2005, p. 179) expõe uma leitura forte e impactante do texto: “A visão do inferno como energias que mutuamente se anulam. A história congelada, transparente e imóvel, proibitiva. O poema elíptico, circular, medindo agudamente a impossibilidade, histórica e existencial. A linguagem não mais como o campo em que se exercitam o otimismo, a lírica nostálgica, ou prospectiva. Não mais o calor da polêmica, a ironia, o humor, o movimento vivo da História, da cultura e do espaço público”.

7. Apoio-me em Erving Goffman (1974, p. 16), para quem o conceito de instituição total é caracterizado pelo “fechamento” ou seu caráter total é simbolizado pela barreira às relações sociais com o mundo externo e por proibições à saída que muitas vezes estão incluídas no esquema físico – por exemplo, portas fechadas, paredes altas, arame farpado, fossos, água, florestas ou pântanos”. A inserção de indivíduos em uma instituição total passa por “processos pelos quais o eu da pessoa é mortificado [e] são relativamente padronizados nas instituições totais” (GOFFMAN, 1974, p. 24)

em que se lê: “Há urubus no telhado/e a carne seca é servida”. Há urubus sobrevoando hospícios?

A terceira e a quarta estrofes, referentes ao *refúgio*, introduzem um diálogo, senão com alguém, ao menos com algum *outro*, nem que seja consigo mesmo. (Possibilidade de suprir a ausência e o silêncio que imperam no “agora” da *entrada*?). Esse diálogo é expresso na segunda pessoa do singular “você” (verso 10 e oculto nos versos 12 e 15) e pode ser tanto entre eu-lírico e interlocutor como do eu-lírico consigo mesmo; essa alteridade, mais do que uma conversa cotidiana, marca um questionamento sobre a possibilidade de um *refúgio*. Chama-se atenção para as rimas *mundo/tudo/fundo* (versos 11, 14, 16 e 17) que resume o tom contraditório dessas estrofes, hegemonicamente negativo, mas sutilmente positivo, como será demonstrado adiante em relação às categorias de espaço e tempo.

Esse tom negativo descrito na *entrada* é mantido na terceira estrofe e é expresso nos versos 10 e 11 como negação do presente a partir do diálogo com a alteridade (“Você não tem que me dizer/o número de mundo deste mundo”) e na intertextualidade com o texto bíblico (“a qualquer que te dá na face direita, volta-lhe também a outra” Mateus 5:38-42 em que se lê, no poema: “Não tem que me mostrar/A outra face/Face ao fim de tudo”) onde

se inverte a lógica de justiça e empatia no diálogo com o *outro*, já que se aproxima cada vez mais o “fim de tudo”.

A quarta estrofe se distingue por ser a única que rompe com o tom de negação ao introduzir elementos positivos a partir do mesmo diálogo iniciado na estrofe anterior, caracterizados por frases afirmativas e pela bela sonoridade no verso 17 (“sim do fim do fim”), mesmo que apareça à primeira vista um grito de alguém desesperado; um clamor que pede pela indicação de um refúgio do presente, de uma possibilidade de futuro no espaço da “república do fundo” (versos 15 e 18: “Só tem que me dizer/[...]/o tem do tempo vindo”).

A *fuga*, localizada na 5ª estrofe, é uma síntese entre descrição (*entrada*) e diálogo (*refúgio*). Se por um lado há uma retomada do diálogo em segunda pessoa (sujeito oculto no verso 19) e vislumbra-se a possibilidade de outro mundo (verso 20), imediatamente remete-se à *entrada*, ao tempo e ao espaço presente, os homens presentes, a vida presente quando se abre um parêntesis (verso 21) como quem conta um segredo que não termina, já que os parêntesis não são fechados e não há ponto final. Dentro do parêntesis o tom de negação assume suas características finais: a métrica em oitava dos versos 21 e 22 anuncia a necessidade de ordenamento dos movimentos corporais

e psicológicos, já que olhares, cismas e crises estão vetados, “está vetado qualquer movimento”.

As características que compõem os três momentos do poema apontam para um espaço sitiado, onde *totalidade*, *fatalismo* e *silêncio* (*entrada*), *individualismo* (*refúgio*), *controle* e *equilíbrio* (saída) rivalizam com a introdução de uma *alteridade* indefinida, onde o eu-lírico clama por um mundo possível (quarta estrofe). É preciso ponderar que esse controle abrange uma totalidade na medida em que afeta a subjetividade dos sujeitos em chave de negação, que se articula na linguagem e no movimento que reverberam, na última estrofe, no controle dos pensamentos (ideia) e sentimentos (cismas, crises).

Há uma repetição do léxico do poema referente à linguagem (*fala, palavra, dizer*) e ao movimento (*gesto, mostrar, olhares*). Concretamente, se o *hospício* (verso 9) representa uma instituição total como categoria de espaço, a *república do fundo* (verso 16) seria a possibilidade de um espaço de liberdade como refúgio e fuga. Há, portanto, uma antítese negativa entre presente e futuro, algo que conforma a dimensão espaço-temporal do poema.

Sobre sua dimensão fônica, proponho a seguinte organização (onde o número de sílabas poéticas está entre

parêntesis e a acentuação entre colchetes, com destaque em negrito para as tônicas):

- 1 A/**go**/ra/**não**/ se/**fa**/la/**mais** (8) [2-4-6-8]
- 2 **To**/da/pa/**la**/vra/guar/**da u**/ma/ci/**la**/da (10) [1-4-7-10]
- 3 E/ qual/quer/ges/to é/ o/ fim (7) [3-5-7]⁸
- 4 Do/ **seu i**/**ní**/cio (3) [2-3]

- 5 A/**go**/ra/ **não**/ se/ **fa**/la/ **na**/da (8) [2-4-6-8]
- 6 E/ tu/**do é**/ trans/pa/**ren**/te em/ **ca**/da/ **for**/ma (10) [3-6-8-10]
- 7 **E em**/ sua/ **or**/la (3) [1,3]
- 8 Os/ **pá**/ssa/ros/ de/ **sem**/pre/ **can**/tam (8) [2-6-8]
- 9 nos/ hos/**pí**/cios (3) [3]

- 10 Vo/**cê**/ não/ **tem**/ que/ **me**/ di/**zer** (8) [2-4-6-8]
- 11 O/ **nu**/me/ro/ de/ **mun**/do/ **des**/te/ **mun**/do (10) [2-6-8-10]
- 12 **Não**/ **tem**/ que/ me/ mos/**trar** (6) [1-2-6]
- 13 **A ou**/tra/ **fa**/ce (3) [1-3]
- 14 Fa/**ce a**/o/ **fim**/ de/ **tu**/do: (6) [2-4-6]

- 15 **Só**/ **tem**/ que/ me/ di/**zer** (6) [1-2-6]
- 16 O/ **no**/me/ da/ re/**pú**/bli/ca/ do/ **fun**/do (10) [2-6-10]
- 17 O/ **sim**/ do/ **fim**/ do/ **fim**/ de/ **tu**/do (8) [2-4-6-8]
- 18 E o/ **tem**/ do/ **tem**/po/ **vin**/do (6) [2-4-6]

- 19 **Não**/ **tem**/ que/ me/ mos/**trar** (6) [1-2-6]

8. Há outra possibilidade para escansão do verso: 3 “E/ qual/quer/ges/to/ é/ o/ fim” (8) [3-4-6-8]. Opto pela leitura que estabelece uma dissidência na sinalefa (sílabas 6 e 7) do verso.

- 20 A/ **ou**/tra/ mes/**ma**/ fa/**ce a**/o **ou**/tro/**mun**/do (10)
[2-5-7-8-10]
- 21 (**não**/ se/ **fa**/la/. **não**/ é/ per/mi/**ti**/do (9): [1-3-5-6-9]
- 22 Mu/**dar**/ de i/**dei**/a/. é/ proi/**bi**/do. (8) [2-4-6-8]
- 23 **Não**/ se/ per/**mi**/te/ **nun**/ca/ mais/ o/**lha**/res (10) [1-4-6-10]
- 24 Tem/**sões**/ de/ **cis**/mas/ **cri**/ses/ **e ou**/tros/ **tem**/pos. (10)
[2-4-6-8-10]
- 25 Es/**tá**/ ve/**ta**/do/ qual/**quer**/ mo/vi/**men**/to (10) [2-4-7-10]

A partir de breve análise, percebe-se que a métrica e a acentuação são irregulares e dissidentes, embora possam ser encontradas algumas regularidades irregulares: a presença de 7 versos decassílabos (versos 2, 6, 11, 16, 23, 24 e 25) com variação entre andamento ternário e quaternário; e 6 versos octossílabos (versos 1, 5, 8, 10, 17, 22) com predominância de andamento binário ascendente [2-4-6-8]. Se essa predileção por versos longos e ritmos binários constitui uma potência à regularidade, o poema em ato é uma ode à irregularidade. Essa característica na estrutura fônica, diferentemente do que sugere Calixto (2012, p. 67-68) em análise da primeira versão de *Literato Cantabile*, não implicaria em uma “[...] espécie de esquizofrenia formal [que] representa a possibilidade de torção, gerada pela fratura subjetiva no caos histórico, como manifestação, ato de forçar o recuo da repressão, tornando-se um

imenso exercício crítico de liberdade”. A irregularidade fônica, ainda que não pareça casual, não se apresenta como um exercício de liberdade formal ou existencial, mas como uma elaboração da contradição entre título (*Literato Cantabile*), um apelo ao canto melodioso, e a estrutura do conteúdo e da forma, onde se depara com uma leitura atravancada e um universo totalitário: uma irregularidade rítmica.

Como demonstra Andrade (2008, p. 119-132) em análise de *Geléia Geral* e *Tropicália II*, textos tropicalistas de Torquato Neto, o poeta manejava com destreza os recursos métricos e rítmicos, utilizando-se de diversas medidas e diferentes andamentos: desde a redondilha maior dos cordéis nordestinos aos octossílabos cabralinos, construindo uma confluência fundamental entre ritmo, sons e semântica. Em *Literato Cantabile*, como se afirmou, há um andamento que parece pedir a regularidade de decassílabos em quadras ou de um octossílabo binário, mas recai-se em uma oscilação que passa por trissílabos, heroicos quebrados, redondilha maior, octossílabos, eneassílabo e decassílabos em andamentos binário, ternário e quaternário (às vezes no mesmo verso). Essa oscilação não é formatada em canto melodioso (contradizendo o próprio título) ou em cordel tradicional, mas em cortes e parêntesis que não se fecham. A própria confluência

entre som e semântica não é fácil e direta, mas espessa e complexa: uma jogada entre a totalidade do ambiente e a fragmentação de sujeitos irregulares, como o próprio eu-lírico do poema.

Se a métrica e a acentuação são irregulares, há, por sua vez, repetições sonoras que conduzem o ritmo do poema. Embora estas também não estejam localizadas de maneira regular, seu recurso induz a um sugestivo desenho da estrutura fônica. Em lilás: vogais nasais; em azul: consoantes sibilantes; em vermelho: vogais abertas e semiabertas; por fim, está sublinhada a utilização do fone /u/, uma vogal fechada.

Literato Cantabile (2ª versão)

- 1 1 Agora não se fala mais
- 2 2 Toda palavra guarda uma cilada
- 3 3 E qualquer gesto é o fim
- 4 4 Do seu início

- 5 5 Agora não se fala nada
- 6 6 E tudo é transparente em cada forma
- 7 7 E em sua orla
- 8 8 Os pássaros de sempre cantam
- 9 9 nos hospícios

- 10 10 Você não tem que me dizer
- 11 11 O número de mundo deste mundo
- 12 12 Não tem que me mostrar
- 13 13 A outra face
- 14 14 Face ao fim de tudo:

- 15 15 Só tem que me dizer
- 16 16 O nome da república do fundo
- 17 17 O sim do fim do fim de tudo
- 18 18 E o tem do tempo vindo;

- 19 19 Não tem que me mostrar
- 20 20 A outra mesma face ao otro mundo
- 21 21 (não se fala. não é permitido:
- 22 22 Mudar de ideia. é proibido.
- 23 23 Não se permite nunca mais olhares
- 24 24 Tensões de cismas crises e otros tempos.
- 25 25 Está vetado qualquer movimento

No mesmo espírito da chamada poesia moderna, Torquato Neto faz uso de vogais abertas (/a/) e semiabertas (/ó/, /é/), além da expressiva utilização do fone /u/⁹, sublinhada na análise; de consoantes sibilantes (/s/, /ʃ/); e, por fim, de vogais nasais (/ɛ/, /ẽ/, /ĩ/, /õ/, /ũ/) para construir a estrutura rítmica do poema. Essa estratégia sonora faz recurso à assonância (marcada, por

9. Uma contagem preliminar dos fones de /u/ sublinhados no poema analisado resultam 53 repetições, o que é uma quantidade expressiva. Em termos fonostilísticos, Alfredo Bosi (1977, p. 45-46) associa a utilização da vogal /u/ aos campos semânticos de, respectivamente, obscuridade, fechamento, tristeza, morbidez e morte. No poema aqui analisado, ainda que nem todas as utilizações do fone /u/ sejam tônicas, há uma possibilidade de sugestão na presença deste fone e, igualmente, a constituição de um ambiente fechado e mórbido, como procurei demonstrar acima. Essas associações, contudo, devem ser feitas com cuidado, já que, conforme alerta o próprio Bosi (1977, p. 44), “se excetuamos a onomatopéia, que resulta de um esforço de transpor no som da voz o som das coisas, não se dá isomorfismo absoluto na linguagem humana”.

exemplo, pela repetição de /a/ nos versos 1 e 2), aliteração (sobretudo de /t/ e /f/) e belas paranomásias (lidas nos versos 17 e 18: “O sim do fim do fim de tudo/ E o tem do tempo vindo”). Ainda que não haja uma regularidade sonora em relação à acentuação, é possível argumentar que a estrutura rítmica é mantida por uma repetição espiralada de recursos sonoros. Se, através de linhas curvas, ligássemos cada sílaba à sua respectiva cor de destaque, chegaríamos perto da imagem de uma espiral. Ainda que seja difícil assumir que sejam melodiosos, a utilização de recursos sonoros espiralados conduz a uma leitura marcada no tempo, algo que enriquece o poema em sua dimensão sonora e semântica: a existência de um tempo circular pode ser articulada às categorias de “início” e “fim”, dentro das quais o próprio texto gira e circula, como a espiral rítmica de sons. À parte do próprio texto, a leitura me sugere uma imagem pós-tropicalista e, mais ainda, torquateana: o vôo espiralado de urubus que aguardam sua vítima à beira do hospício, o início do fim.

Essa dimensão temporal, do mesmo modo, é articulada no poema a partir de categorias verbais. Essas categorias tomam corpo nas palavras: início/fim, sim/não. Em termos de correspondência lógica, seria possível representar relações internas que essas expressões assumem: se início está para sim, fim está para não. Pontuo que se

trata de uma leitura pessoal que se esforça, a despeito de suas limitações, em organizar uma interpretação apoiada por aspectos linguísticos do texto.

Para sustentar essa relação, me lembrei de um clássico trecho de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, que pode indicar relações de homologia entre as categorias temporais, particularmente entre início/sim¹⁰.

Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o quê, mas sei que o universo jamais começou (LISPECTOR, 1988, p. 13).

Seria possível chamar essa leitura de tempo como cronológica, considerando que o início pressupõe o sim, entendido aqui como dimensão de afirmação e criação. O fim, por sua vez, pressupõe não como categoria de término, onde a criação cessa. Esquematicamente, poderíamos representar essa relação assim:

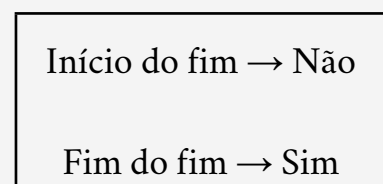
Início → Sim

Fim → Não

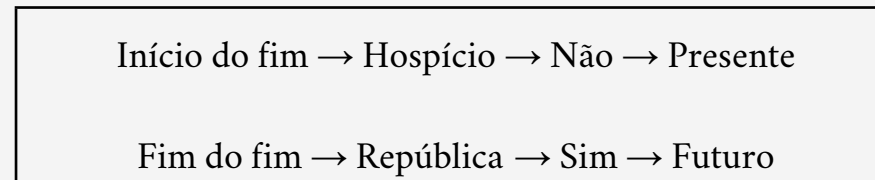
10. O modo como me aproprio desse trecho não faz jus à sua potência poética e filosófica, mas gostaria de pensar mais na relação entre as categorias do que na implicação filosófica do conteúdo nela expressado.

O poema *Literato Cantabile*, ainda que opere internamente a partir dessas quatro categorias, inverte sua lógica com o detalhe de que, como sugerimos ao longo da leitura, não há início, a estrutura de forma e conteúdo giram inteira em torno do fim. O presente, desse modo, desloca-se de início para o “início do fim”; o futuro desloca-se do fim para o “fim do fim”. No espectro do esquema anterior estamos localizados exclusivamente no polo do fim. O “início do fim” entendido como presente representa a negação (não), enquanto o “fim do fim” entendido como futuro, ainda que sob noção de término, representa a possibilidade de afirmação (sim). As relações de homologia entre as categorias, portanto, são invertidas de uma lógica cronológica tradicional para uma possibilidade de redenção e refúgio, onde a afirmação (sim) e a criação seriam possíveis, representada aqui pelo trecho de *A hora da estrela*.

A relação no poema, invertendo a lógica da leitura acima, pode ser assim representada:



Se se adicionar as categorias de espaço e de tempo, podemos chegar a um esquema simplificado da relação entre essas categorias no poema, que indica localidades específicas para tal:



A associação dessa estrutura de espaço e tempo, que cria um ambiente de negação, é alimentada no poema a partir de diversas “camadas” de significação (CANDIDO, 1996): tanto em seu aspecto rítmico quanto em seu aspecto semântico, semelhante a um movimento em espiral derivado de uma linguagem e de uma sonoridade circular e repetitiva¹¹. Guarda, assim, uma forte vinculação entre fonética e semântica que estruturam um mundo de negação total. Se, por um lado, o eu-lírico nega o número, mas procura o nome, por outro, está vetado qualquer movimento, seja gestos, seja a organização de movimentos artísticos. *Literato Cantabile* é uma contradição desde seu título: se promete um canto suave, apresenta um ritmo cíclico e fragmentado. Encontra-se a contradição e a negatividade como possibilidade ao mundo futuro (“fim do fim do sim”)? Alguns diriam que sim. Eu nego. Como quem não sabe. E foge.

11 “Todo poema é basicamente uma estrutura sonora. Antes de qualquer aspecto significativo mais profundo, tem esta realidade liminar, que é um dos níveis ou camadas da sua realidade total”. (CANDIDO, 1996, p. 24)

III.

Parte da bibliografia sobre manifestações artísticas produzidas no período da ditadura militar brasileira, especificamente das décadas de 1960 e 1970, segundo Souza (2003) e Ortiz (2001), trazem um referencial teórico e político comum que condicionam as análises e conclusões em estudos críticos, históricos e sociológicos. Ao debater a peculiaridade da posição levantada pelo Cinema Novo, Souza (2003) demonstra o modo como os textos de críticos de cinema daquele período assumem a necessidade de uma posição crítica radical e de inconformidade com a realidade social do país, senão orientados por um vocabulário de inspiração marxista, em geral preservam “a polaridade entre forças nacionalistas e progressistas versus forças reacionárias e entreguistas” (SOUZA, 2003, p, 142), tendo a indústria cultural como critério de polarização para suas avaliações.

Em crítica literária, é clássica a polêmica levantada por Schwarz (1978, p. 92) em *Cultura e política, 1964-1969*, escrito entre 1969 e 1970, ao argumentar que o movimento tropicalista “encerra o passado na forma de males ativos ou ressuscitáveis, e sugere que são nosso destino, razão pela qual não cansamos de olhá-la”, produzindo e atualizando um tipo de reificação das desigualdades sociais através de alegorias simbólicas e sofisticados recursos

formais. Em nota introdutória à edição 1978, aqui utilizada, o próprio crítico afirma que sua análise de 1970 possuía limitações conjunturais e seu prognóstico estaria incorreto. Em uma análise posterior, também sobre o tropicalismo, Schwarz (2012) avalia o programa estético do movimento de outra forma, abandonando uma avaliação maniqueísta, mas mantendo tom polêmico e crítico.

Embora não seja aplicável a todos os trabalhos produzidos neste período, é notável a partilha de pressuposições teóricas que, segundo Ortiz (2001, p. 159), enxerga as produções artísticas e culturais como derivação da “superestrutura política do quadro nacional. O estágio de racionalização da sociedade, e por conseguinte do comportamento individual, é percebido como consequência do Estado autoritário”. Em oposição a essa perspectiva, este trabalho aproxima-se das perspectivas de Ortiz (2001) e Velho (1977), defendendo o argumento de que houve articulações críticas entre artistas diversos que não visavam reagir ao autoritarismo através de produções artísticas “alienantes”, mas forjar estratégias de resistência política a partir de obras literárias e da criação de espaços sociais de oposição. Neste ponto, retornamos à Torquato Neto e à sua poesia: em reação ao reflexo, a reflexividade.

É possível que as versões *Literato Cantabile* sejam analisadas criticamente como reflexo histórico de seu tempo? Uma interpretação apressada poderia sustentar que, ao aliar forma e conteúdo, o poema funciona como uma representação espelhada dos “anos de chumbo” (AI-5) da ditadura militar brasileira, em que a censura, o autoritarismo e a repressão são esteticamente transfigurados no poema a partir de marcas subjetivas de um sujeito que vivia neste espaço. Em contramão a essa perspectiva, eu não gostaria de pensar a expressão estética de um espaço sitiado, presente em *Literato Cantabile*, onde a negação e o controle são características gerais que afetam negativamente todas as esferas de ação do eu-lírico, como uma imagem meramente transposta ou como um reflexo do contexto da ditadura militar brasileira.

É sabido que esse contexto foi marcado por forte autoritarismo, censura e tortura, como indicam os relatos organizados por Ferrer (2011) e os dados elencados por Ridenti (2010)¹². Contudo, se pensado a partir do contexto político, o poema não poderia expressar um reflexo de seu ambiente, a não ser que se pensasse em características específicas de um regime político totalitário, caracterizado, em linhas gerais, por invadir e controlar todas as esferas da vida de um sujeito, como em *1984*, de George Orwell. Não nego que haja características comuns entre o

regime militar brasileiro e regimes totalitários históricos ou fictícios, mas empiricamente não são idênticos, são próximos. A expressão do poema, nesse sentido, estaria mais adequada a um contexto político totalitário, mas não autoritário? Também não é o caminho de análise que gostaria de sugerir.

Sugiro que a intersecção entre regime político, como instância social, e expressão artística, como instância literária, passa pelo crivo da subjetividade do poeta e é intrínseca à expressão estética do poema, hipótese próxima àquilo que Antonio Candido chama de redução estrutural. Nessa chave, não seria possível destacar sociologia, psicanálise e formalismo, tampouco avaliar criticamente uma produção artística como reflexo direto do tempo histórico em que está inserida. Para sustentar essa posição, assumo aqui um lastro de tradição na crítica literária que remonta a Antonio Candido (2006), Roberto Schwarz (2000) e João Adolfo Hansen (2019) na relação que enxergam entre artista, texto e contexto. Argumento que o conceito de reflexividade, próprio a determinadas abordagens da teoria sociológica, pode agregar e aprofundar a relação entre essas instâncias, algo já proposto por Botelho e Hoelz (2016).

12. Para mais informações sobre esse período e as ações e instituições de repressão, é possível consultar os relatórios produzidos pela Comissão Nacional da Verdade, disponíveis em <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>, acesso em 27 de abril de 2020.

Em uma recente aula magna em que discorre sobre as relações entre literatura e história, João Adolfo Hansen (2019, p. 12) sintetiza perfeitamente aquilo que eu gostaria de argumentar:

O discurso da literatura ou da ficção não é reprodução da realidade histórica nem é o discurso da história. De modo geral, os historiadores se interessam pela literatura e pela ficção antiga como documento, principalmente os historiadores culturais. Mas o que a literatura moderna e a ficção antiga documentam? O que as caracteriza nuclearmente é o fato de serem ficção, ou seja, discursos que põem em cena de modo verossímil um possível, não discursos ocupados com a verdade ou a falsidade do real, como são os discursos científicos e filosóficos. Se por acaso quisermos entender a literatura moderna e a ficção antiga como documentos, elas são documentos não da realidade empírica das sociedades em que foram feitas e que supostamente refletiriam como um espelho, mas documentos dos sistemas de representação ou sistemas de convenções simbólicas usadas na invenção do seu discurso por um ato intencional de fingimento que transforma uma matéria, os discursos que constituem o campo semântico geral de uma formação histórica determinada, e suas normas de regulação social e esquemas de ação verbal, produzindo a figuração específica de um possível [...]

Hansen não nega que exista uma importante relação entre literatura e sociedade, mas não a concebe como registro, reflexo ou espelho do tempo em que foi produzida. “Da realidade empírica das sociedades”, em sua expressão. Assim, um artista, “por um ato intencional de fingimento”, transforma as convenções simbólicas de seu tempo histórico em uma figuração de um mundo possível: ficção, invenção, literatura. Nesse sentido, “o que está em jogo [...] não é a representação da história pela literatura nem a reprodução do discurso da história pela literatura, mas a historicidade dos modos particulares de definir, produzir, consumir e avaliar ficção como prática simbólica” (ibidem, p. 15).

Essa posição aprofunda substancialmente uma relação simplificada entre literatura e sociedade na medida em que não as destaca para relacioná-las à distância como se a obra se constituísse como um espelho entre o artista e seu contexto. Ainda que o autor faça uma distinção entre as instâncias de relação, demonstra suas sobreposições, correlações, transformações e influências mútuas. A imagem da obra como um espelho plano que reflete à distância a dimensão social a partir do autor não seria uma boa representação dessas relações. Pode-se pensar, ao contrário, em um “poliedro de infinitas faces”¹³ que assumiria distintas configurações e formas. A regularidade

13 Em uma coluna da *Geléia Geral* de 19 de outubro de 1971, Torquato diz: “Escrever não vale quase nada para as transas difíceis desse tempo, amizade. Palavras são poliedros de faces infinitas e a coisa é transparente a luz de cada face distorce a transa original, dá todos os sentidos de uma vez, não é suficientemente clara, nunca” (NETO, 2004b, p. 277-278).

é a relação: “a literatura sempre foi e é histórica” (ibidem, p. 17). O modo como elas se configuram, contudo, escapam à superficialidade, mas podem ser estudadas rigorosamente na tentativa de compreender seus espectros entre a realidade e a ficção: “o discurso da literatura não é o discurso da história, entendendo pelo termo “história” a realidade histórica e a ciência dela; dessa maneira, a literatura não se subordina à história, [...] estabelece relações de interdependência com o discurso histórico” (ibidem, p. 17).

Esse modo de enxergar as relações entre literatura, história e sociedade remonta a uma clássica tradição teórica na crítica literária nacional, passando pela controversa obra de Sílvio Romero, ainda no século XIX, sendo alcançada e reformulada por Antonio Candido na primeira metade do século XX, tendo formado gerações de pesquisadores e intelectuais que se orientam, em maior ou menor medida, por pressupostos filosóficos semelhantes, ainda que mantenha particulares e posições outras, como Roberto Schwarz e Davi Arrigucci Júnior. Minha proposta, ao retomar muito brevemente alguns desses pressupostos, não é apenas declarar uma filiação teórica, mas refletir sobre suas potencialidades para compreender as relações possíveis entre Torquato Neto e o tempo histórico em que viveu.

Em *Literatura e Vida Social*, Candido (2006, p. 30) parte do pressuposto de que “a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana” para formular o clássico conceito de sistema literário, em que distingue autor, obra e público como uma tríade abrangente desde o processo de produção à recepção de fenômenos literários. Nesse sentido, a posição do autor sobre as relações entre literatura e sociedade pode ser chamada de dialética, pois enxerga nas duas instâncias um “vasto sistema solidário de influências recíprocas” (ibidem, p. 33). Sua ênfase na incorporação estética de elementos sociais na estrutura da obra e, inversamente, em sua influência na realidade, ou seja, o efeito da obra sobre o meio em que está sendo lida. O esquema conceitual do autor articula essa noção de influências recíprocas entre as instâncias de produção e recepção de obras artísticas, mas enfatizando um espaço de autonomia relativa e de agenciamento entre a tríade conceitual que compõe um sistema literário.

Esse espaço para o agenciamento é importante para este trabalho e para este ensaio, especialmente se pensado em relação ao autor, já que, como anunciamos, parte da fortuna crítica de Torquato Neto costuma pensar a relação entre o autor, sua obra e seu contexto a partir de determinações simplificadas. Nesse sentido, Candido (2006) coloca a possibilidade de se pensar o autor como

um sujeito dotado de reflexividade. A dimensão da reflexividade, associada às condições de influências mútuas entre obra literária e contexto histórico, reafirma a dimensão da subjetividade do autor, condicionada por elementos estético-formais. Nas palavras de Candido (2006, p. 30-31), o caráter social de uma obra “[...] não deve obscurecer o fato da arte ser, eminentemente, comunicação expressiva, expressão de realidades profundamente radicadas no artista, mais que transmissão de noções e conceitos. Neste sentido, depende essencialmente da intuição”. Se for possível pensar em intuição como termo pertencente a um mesmo campo semântico de “reflexividade” e “criatividade”, é possível pensar na produção de uma obra literária por parte de um artista como um “ato intencional de fingimento”, nos termos de Hansen (2019, p. 12), que incorporam uma dimensão simbólica da realidade social a partir de uma redução estrutural, nos termos de Candido (2015). Essa perspectiva está diretamente atrelada àquilo que Roberto Schwarz (2000) chama de dialética entre forma literária e processo social.

Em *As idéias fora do lugar*, Schwarz (2000) posiciona Machado de Assis em seu contexto social para discutir o quanto esse mesmo contexto poderia influenciar na criação de sua obra. Em sua abordagem teórica, é possível perceber uma forte influência de Candido (2006)

em questões epistemológicas e metodológicas no que se refere à discussão sobre o artista e seu tempo. O crítico, filiando-se a Candido, mas organizando um arcabouço teórico próprio, argumenta que a dimensão social não funciona como mera determinação de uma obra literária, mas é material ativo e passível de formulações conscientes ou inconscientes que passam pelo crivo da subjetividade do autor.

O texto e a crítica de Schwarz (2000, p. 31), tanto metodologicamente quanto teoricamente, não se mostram deterministas, mas corroboram uma perspectiva “reflexiva”, como temos defendido aqui: avalia empiricamente a incorporação, como redução estrutural, do contexto no texto, movimento que materializado discursivamente de variadas maneiras e que, em Machado de Assis, assume processos e resultados privilegiados para análise de um contexto (inter)nacional, tanto em termos materiais quanto simbólicos.

[...] a matéria do artista mostra assim não ser informe: é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que deve a sua existência. Ao formá-la, por sua vez, o escritor sobrepõe uma forma a outra forma, e é da felicidade desta operação, desta relação com a matéria pré-formada — em que imprevisível dormita a História — que vão depender

profundidade, força, complexidade dos resultados. São relações que nada têm de automático.

Nesse sentido, a matéria com que o artista trabalha seria pré-formada, mas este trabalho não é mera transferência: há sobreposições, deformações, em suma: há ficção. Esse processo de “ficcionalização” do real pressupõe, por parte do artista, as características que tenho batido repetidamente na tecla: reflexividade, criatividade, inventividade. Se assumirmos que a noção de reflexividade, é possível enxergar outro tipo de relação de literatura e sociedade, como propuseram Botelho e Hoelz (2016, p. 279-280) ao construir um programa de pesquisa para a sociologia da literatura.

A partir da metáfora do espelho, os autores argumentam que a disciplina deve “desafiar esses espelhos e seus inventores examinando suas distorções, mostrando como e por que um texto particular, um gênero, um período ou um autor reflete de uma maneira e não de outra, especificando as propriedades do espelho que determina suas (re)flexões e distorções”. Os autores aprofundam essa perspectiva na medida em que incluem o próprio crítico literário ou o sociólogo da literatura como um sujeito que percebe de tal ou qual modo a configuração dessas distorções causadas pelos estilhaços, argumentação pela

localização do interlocutor no papel de análise de interpretação de uma obra literária. “Deve-se, portanto, incorporar o observador na observação e confrontar o crítico com o espelho literário, sua moldura e seus demônios” (ibidem, p. 280). O programa teórico exposto pelos autores busca na teoria sociológica de Giddens e Luhmann, respectivamente, o conceito de reflexividade que pode aprofundar o modo de conceber as relações entre literatura e sociedade.

Eu não irei me deter na discussão sobre a noção de reflexividade entre esses diferentes autores, ainda que seja importante mencionar que há variações nos pressupostos e na aplicação deste conceito em diferentes obras¹⁴. Minha intenção é sugerir que o conceito de reflexividade pode ser proveitoso para aprofundar a perspectiva crítica dos autores discutidos acima, com especial ênfase no trabalho e na ação do artista como sujeito e agente do fenômeno literário. A perspectiva aqui defendida aproxima-se de Boltanski (2011, 2013) em sua definição de reflexividade, que abrangia, semanticamente, as noções de criação e invenção, se associadas ao artista e, mais radicalmente, ao público-leitor, assim como sua capacidade de crítica a dada realidade social.

14. Lima e Fazzi (2018) abordam, em seu ensaio, diferentes perspectivas dos conceitos de pluralidade e reflexividade em formulações de autores direta ou indiretamente relacionados à teoria social. Ainda que não haja uma articulação em torno da teoria sociológica de Luc Boltanski, o esforço argumentativo do texto, em plano teórico, é semelhante à proposta aqui defendida.

Essa passagem de uma compreensão simplificada das relações entre literatura, história e sociedade, iniciada por Candido (2006), registrada em Schwarz (2000) e aprofundada por Hansen (2019), se pensada a partir do autor como sujeito social de criação leva à crítica de procedimentos teóricos e metodológicos comuns: desde tratar uma obra literária como mero documento histórico à metáfora da obra como reflexo do contexto em que é produzida. O conceito de reflexividade introduz um elemento de justificação da ficção e da literatura como “um poliedro de infinitas faces” em relação à realidade e do escritor como agente de criação, invenção e ficção dos códigos, normas e valores de seu tempo histórico.

IV.

Ao juntar os retalhos argumentativos das três partes deste ensaio, é possível argumentar que, em *Literato Cantabile*, não há uma representação espelhada do contexto histórico da ditadura militar brasileira, mas transformação deste ambiente em um texto que articula as dimensões de espaço e tempo para criar a imagem de um espaço sitiado e de controle, uma instituição total e totalitária em que um sujeito procura saídas. Ao mesmo tempo em que essa figuração pode dialogar com características sociológicas do regime militar, percebe-se os diversos filtros subjetivos relacionados a diversas esferas

da trajetória do autor: psicológica, intelectual e territorial. Não se trata de reduzir a obra à reflexividade do autor em relação a seu contexto, já que a própria obra, como fenômeno social e estético, possui também uma dimensão de agenciamento que varia segundo o alcance de sua recepção em termos coletivos, mas que alcança níveis diversos em termos individuais: seus leitores.

Tais filtros subjetivos que operam na ação criativa do autor, e que são também transformados esteticamente em uma obra literária, podem ser percebidos em *Literato Cantabile* em duas características particulares: em termos biográficos, (1) a data do poema indica um momento de graves crises psicológicas e alcoolismo de Torquato Neto, que geram interações múltiplas¹⁵; (2) intelectualmente, o poema foi escrito em uma fase de sua trajetória em que os posicionamentos estéticos e artísticos do poeta piauiense guardavam desconfiança da literatura como expressão estética, aproximando-se do cinema como linguagem considerada apropriada para suas criações. A expressão do autoritarismo do contexto político, se associado à condição subjetiva do autor, seria transformada em um ambiente totalitário, em que as expressões de espaço e tempo adquirem características estéticas autônomas em uma expressão artística. Ficção e autonomia relativa.

15. Seria possível fazer uma discussão sobre o artista e a loucura, entendida aqui na própria dimensão do hospício, presente em diversos momentos da poesia de Torquato. Considerando o escopo do ensaio, não é foco aprofundar essa questão, cabendo a um momento posterior a possibilidade de explorá-la.

Poeta e autonomia relativa. Reflexividade e agência como pressupostos de ação no mundo.

Ao invés de uma ruptura entre indivíduo e sociedade, sugerindo que o poema pode se referir ou a um contexto totalitário de ditadura civil-militar ou a um totalitarismo psicológico e “individual” decorrente de crises depressivas, por que não modificar a lógica monocausal de “ou” para multicausal de “e”? Minha sugestão é que os condicionamentos são múltiplos: não há mero reflexo, há reflexão¹⁶.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à leitura dos professores Victor Luiz Alves Mourão, Rodolpho Monteiro de Oliveira e Joelma Santana Siqueira. Agradecimento especial à Brenda Lana de Carvalho Salgado pela leitura paciente e cuidadosa de todas as versões do texto e pela revisão final.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, R. de. **Torquato Neto**: uma poética da contracultura. Dissertação (Mestrado em Letras), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2008.

BOLTANSKI, L. **On critique**: a sociology of emancipation. Cambridge/Malden: Polity Press, 2011.

BOLTANSKI, L. Sociologia da Crítica, Instituições e o novo modo de dominação gestonária. **Sociol. Antropol.**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 441-463, 2013.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.

BOSI, A. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOTELHO, A. P.; HOELZ, M. Sociologias da literatura: do reflexo à reflexividade. **Tempo Social** (Online), v. 28, p. 263, 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ts/v28n3/1809-4554-ts-28-03-0263.pdf>, acesso em 10 de agosto de 2019.

BUENO, A. **Pássaro de fogo no terceiro mundo**: o poeta Torquato Neto e sua época. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

CALIXTO, F. A. **Um poeta não se faz com versos**: tensões poéticas na obra de Torquato Neto. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

16. Essa dimensão reflexiva assume caráter crítico se se considerar que os movimentos artísticos a que Torquato Neto se vincula ao longo de sua trajetória apresentam a medida comum de resistência ao autoritarismo do regime militar. Essa dimensão crítica e reflexiva me faz lembrar das expressões utilizadas por Alfredo Bosi (1992), ao contextualizar que determinadas manifestações culturais e instituições aproximavam-se de tendências especulares (oficiais) e, em eixo contrário e crítico ao primeiro, as tendências críticas (marginais).

CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. Humanitas Publicações: São Paulo, 1996.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, A. **O discurso e a cidade**. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2015.

COELHO, F. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**: cultura marginal no Brasil nas décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CRAVANÇOLA, E. B. A poética de Torquato Neto: uma viagem perdida na noite escura dos anos 1960. In **XV ENCONTRO ABRALIC**, 2016, Rio de Janeiro. Experiências literárias, textualidades contemporâneas. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016. v. 1. p. 5595-5604. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491523265.pdf, acesso em 08 de outubro de 2019.

FERRER, E. **68 a geração que queria mudar o mundo: relatos**. Org.: Eliete Ferrer. Brasília: Ministério da Justiça, Comissão de Anistia, 2011.

GOFFMAN, E. **Manicômios, prisões e conventos**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

HANSEN, J. A. **Aula Magna**. Dinamarca: Zazie Edições. Pequena Biblioteca de Ensaio. 2019. Disponível em: <http://www.zazie.com.br/pequena-biblioteca-de-ensaios>, acesso em 10 de agosto de 2019.

LIMA, J. A. de; FAZZI, R. de C. A subjetividade como reflexividade e pluralidade: notas sobre a centralidade do sujeito nos processos sociais. **Sociologias**, Porto Alegre, v. 20, n. 48, p. 246-270, 2018.

LISPECTOR, C. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

NETO, T. **Os últimos dias de Paupéria**. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, 1973.

NETO, T. **Torquatália**: Do lado de dentro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004a.

NETO, T. **Torquatália**: Geléia Geral. Rio de Janeiro: Rocco, 2004b.

ORTIZ, R. O Popular e o Nacional. In: ORTIZ, R. **A Moderna Tradição Brasileira**. 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2001.

RIDENTI, M. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: UNESP, 2010.

SCHWARZ, R. Cultura e política, 1964-1969. In **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SCHWARZ, R. As Idéias Fora do Lugar. In: SCHWARZ, R. (Ed.). **Ao Vencedor as Batatas**: Formas Literárias e Processo Social no Início do Romance Brasileiro. 5ª edição revista. São Paulo: Duas Cidades, 2000. pp. 09-31.

SCHWARZ, R. Verdade tropical: um percurso de nosso tempo. In: **Martinha versus Lucrecia**: ensaios e entrevistas, São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

SOUZA, M. G. de. Cinema Novo: A cultura popular revisitada. **História: Questões & Debates**, Editora UFPR: Curitiba, n. 38, p. 133-159, 2003.

VELHO, G. Vanguarda e Desvio. In VELHO, Gilberto (org.) **Arte e Sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1977, pp. 27-38.

Recebido em: 13/02/2020

Aceito em: 18/10/2020