

A teresinália e o espectro de Torquato Neto

Edwar Castelo Branco

Universidade Federal do Piauí

Teresina - Piauí - Brasil

edwar2005@uol.com.br

Resumo: O texto aborda a relação entre história e cidade, para tanto valendo-se da obra poética de Torquato Neto e de alguns de seus contemporâneos para estudar a cidade de Teresina, capital do estado do Piauí. À luz das referências conceituais de Michel de Certeau, propõe-se que o “Espectro Torquato Neto” reconfigurou a cidade de Teresina, borrando os seus cartões-postais e a estilizando em múltiplas cidades invisíveis. O texto propõe que o ato de caminhar pela cidade implica ao mesmo tempo dizer e fazer da cidade uma leitura. O principal argumento do texto consiste em demonstrar que as cidades, fora do discurso utópico-urbanista, só existem em sua forma invisível, carregadas e constantemente recompostas na região escondida e funda, maquinaria desejante, a que chamamos subjetividade.

Palavras-chave: História do Brasil; Cidade; Torquato Neto; Teresina.

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

(Torquato Neto)

Introdução

Quais são as bordas de uma cidade? Isto é, o que é que me faz saber que eu estou na cidade e – mais do que isso – que eu estou nesta cidade e não naquela cidade? Afinal, as moradias – hoje basicamente apartamentos – não diferem de uma cidade para outra. Os equipamentos, igualmente, não se distinguem: uma TV, um condicionador, sofá, cama, mesas, cadeiras, etc. Mas o fato é que são, sim, distintas as cidades entre si. Isto nós o exclamamos a toda hora, pois, afinal, São Paulo não é Teresina ou Katmandu. O Pão de Açúcar exclama o Rio de Janeiro, mas a Torre Eiffel exclama Paris. Não há como confundir. O cartão-postal não nos deixa dúvidas.

Tomemos, para o caso do raciocínio que aqui se quer desenvolver e que é em

tudo tributário de Michel de Certeau (1994), a cidade de Teresina, a capital do estado do Piauí. E nos coloquemos também um tempo, pois, afinal, o tempo histórico é um dos conceitos mais importantes na prática historiográfica. E preenchamos esse tempo com sujeitos, pois sem sujeitos, como se sabe, não se pode contar uma história. Me coloco, pois, a viragem dos anos 1960 para os anos 1970 como a baliza temporal do argumento que aqui desejo desenvolver. E tomo a Torquato Neto – e ao seu entorno – como o sujeito cujos passos errantes eu suponho que me permitem contar a história de uma cidade subjetiva.

Aquilo a que chamo agora de *entorno de Torquato Neto* diz respeito a uma confraria de amigos que foi intensamente criativa em Teresina nos anos 1970, marcando enfaticamente a cena cultural da cidade. A nomeação – e consequente significação histórica – desta confraria tem gerado algum desconforto, na medida em que alguns membros do mencionado entorno se insurgem contra a ideia de “Geração Torquato Neto”. Este termo foi originalmente formulado e tornado público pelo pesquisador Vilhena Filho (1999), em dissertação de mestrado escrita no final do século passado. No texto o pesquisador propõe que o encarte “O Estado Interessante”, do jornal “O Estado”, em Teresina, seria expressão de uma “geração” na qual Torquato Neto figuraria como centro e principal agente.

Do meu ponto de vista o trabalho de Vilhena é muito importante e inaugura um campo de pesquisas no interior do qual eu próprio me insiro. Entretanto, tendo em vista as referências conceituais com as quais atuo, acho mais adequado utilizar a expressão “Espectro Torquato Neto”. Esta expressão, sempre do meu ponto de vista, remete a uma fantasmagoria que no limite instaura a formação discursiva do interior da qual emergem obras tais como as de Edmar Oliveira, Carlos Galvão, Antônio Noronha, Durvalino Couto Filho e tantos outros. Não se trata, pois, de uma influência de Torquato Neto sobre estes agentes, mas da nomeação de uma época marcada, entre outras coisas, pela emergência do *New journalism* e dos filmes experimentais. Esta época foi nacionalmente marcada por sujeitos tais como Torquato Neto, Luiz Carlos Maciel, José Mojica Marins, entre outros. A constatação da existência de condições de existir específicas, marcadas pela emergência da condição histórica pós-moderna, e a nomeação desta condição, para efeitos didáticos, de “Espectro Torquato Neto”, para o caso de Teresina, não apaga em absoluto a agência histórica dos vários e riquíssimos personagens que erigiram, com suas obras, o dito espectro. Com ou sem a influência explícita de Torquato Neto. Sobre o contexto histórico que autorizaria a utilização da expressão “espectro Torquato Neto” é

bastante útil o depoimento a seguir, de Durvalino Couto Filho:

Torquato chegou por aqui [em Teresina], deu-nos um depoimento, passou a escrever no jornal, entrou na turma, vinha a Teresina tanguado pelo desespero, “o negror dos tempos”, o fim. Recuperava-se das crises de depressão de alguma forma de qualquer jeito, a família, o barulho, o psiquiatra, a medicação [...] e caía na pândega, dava força, escrevia, instruía, dava dicas, livros (“understanding media”¹, de Macluhan, p.ex.), discos, filmes, teatro, conversava conosco madrugada adentro, urdia planos, discutia, falava, falava, depois veio com o cinema super-8, o gatilho, a realidade. Depois rompia com tudo, explodia com as palavras e as ciladas de cada dia. Articulava polos de criação, o carnaval da Bahia, o cinema *underground*, esgotando todas as possibilidades de criar livremente. Torquato quando morreu estava rompido com alguns velhos amigos. Isso ainda hoje provoca brigas e acusações canalhas. Mas Torquato era assim mesmo, “feiticeiro de nasçença” [...] esgotou todos os canais de expressão da triste época e explodiu com eles (Monteiro, 2017, p. 48).

Aponta no mesmo sentido o depoimento de Antônio Noronha, colhido por Monteiro. Noronha chega mesmo a apontar a presença espectral de Torquato Neto, como se pode ver na transcrição a seguir:

Quando o Torquato veio em 1972 a gente já era o Torquato... Nós já sabíamos que ele vinha do movimento tropicalista, já conhecíamos suas músicas... A influência de Torquato sobre o movimento e os temas debatidos na sua coluna *Geleia Geral* ele não era um guru – não era “o” guru – mas era uma pessoa que nós tínhamos um grande respeito – não era respeito, era mais admiração. Nós discutíamos com ele os assuntos da época. (...) Então o que o Torquato trazia pra gente era isso. Nós saíamos... éramos libertos... Ele saía na rua do jeito que queria... A gente também falava muito das histórias do Torquato com o Edu Lobo, com o Geraldo Vandré... nós nos informávamos, através do Torquato, sobre o que estava acontecendo no cinema e no resto do país – ele trazia as informações que nós não víamos nos jornais e isso era muito legal e fantástico. Ele também nos falava muito sobre cinema e o que estava acontecendo na cultura brasileira de uma maneira geral (Monteiro, 2017, p. 25)

O grupo de amigos acima referenciado – Carlos Galvão, Edmar Oliveira, Durvalino Couto Filho, Antônio Noronha, Arnaldo Albuquerque, etc. – foi muito criativo em diferentes campos da arte, sendo, do ponto de vista da recepção, especialmente por setores acadêmicos, mais marcante a produção filmográfica do grupo. Tal produção é bastante interessante para se perceber um processo em fluxo de significação e ressignificação da cidade de Teresina. Ainda que esta, enquanto objeto idêntico a si mesmo, tal como aparece no discurso urbanista, seja pretensamente comum a todos os que nela vivem, as práticas microbianas e individuais de apropriação de seu espaço estilham-na e a confazem de diferentes formas e formatos. O caminhante, aqui igualado ao *filmmaker* que experimenta a arte e a cidade através do superoito, define em seus passos o percurso mais interessante para realizar suas relações e inventar seu

¹ Referência à obra clássica do sociólogo canadense Marshall Macluhan (1998).

cotidiano:

A cidade, como outras cidades, tem muitos habitantes, cada um com um mapa da cidade em sua cabeça. Cada mapa tem seus espaços vazios, ainda que em mapas diferentes, eles se localizem em lugares diferentes. Os mapas que orientam os movimentos das várias categorias de habitantes, não se superpõem ... o vazio do lugar está nos olhos de quem vê e nas pernas ou rodas de quem anda (Baumann, 2001, p. 121).

Esse processo de significação e de ressignificação é desenhado pelo movimento de corpos carregados de sentidos e interesses que ao mesmo tempo em que moldam suas cidades subjetivas também ouvem o murmúrio de suas ruas. A cidade, assim, assombra ao mesmo tempo em que é assombrada pelos fantasmas dos seus símbolos e da subjetividade de cada olhar-câmera. Sob a vista deste olhar-câmera se esvai a possibilidade de uma cidade idêntica a si mesma.

As cidades reais são as cidades invisíveis

No tempo aqui tomado Teresina era ainda organizada, do ponto de vista urbanístico, como um tabuleiro de xadrez, no qual as praças Rio Branco, Saraiva e Liberdade figuravam como os limites do centro. Tratava-se, pois, de uma cidade que, embora pequena e provinciana – guardava algo de labiríntico: os espaços quadriculados das ruas se integravam a um certo moralismo reinante. E nisto consiste o centro do argumento que aqui quero desenvolver: a cidade visível se apaga quanto mais se acendem as práticas citadinas, as quais se confazem em caminhadas errantes e subversivas. Algo que Certeau lecionou de forma certa (1994):

Se é verdade que existe uma ordem espacial que organiza um conjunto de possibilidades (por exemplo, um local por onde é permitido circular) e proibições (por exemplo, um muro que impede prosseguir), o caminhante atualiza algumas delas. Deste modo ele tanto as faz ser como aparecer. Mas também as desloca e inventa outras, pois as idas e vindas, as variações ou as improvisações da caminhada privilegiam, mudam ou deixam de lado elementos espaciais. Assim Charlie Chaplin multiplica as possibilidades de sua brincadeira: faz outras coisas com a mesma coisa e ultrapassa os limites que as determinações do objeto fixavam para seu uso. Desta forma, o caminhante transforma em outra coisa cada significante espacial. E se, de um lado, ele torna efetivas algumas somente das possibilidades fixadas pela ordem construída (vai somente por aqui, mas não por lá), do outro aumenta o número dos possíveis (por exemplo, ele se proíbe de ir por caminhos considerados lícitos ou obrigatórios). Seleciona, portanto (Certeau, 1994, p. 178).

Torquato Neto, o membro do chamado “grupo núcleo” da tropicália, nas raras vezes em que esteve em Teresina após a “revolução tropicalista” exercitou sofregamente

um caminhar delinquente nesta cidade. Uma caminhada subversiva e instauradora de uma cidade outra. Na companhia de amigos tais como Edmar Oliveira, Antônio Noronha, Durvalino Couto Filho, Carlos Galvão, Arnaldo Albuquerque, entre outros, erigiu a *Teresinália* (termo emprestado da poeta Marleide Lins²): confraria anárquica e rebelde de amigos, que com filmes, poesias e músicas iam erigindo uma cidade outra. Esses jovens constituíram historicamente uma política da amizade. E essa política da amizade era “uma procura e uma experimentação de novas formas de relacionamento e de prazer; uma forma de respeitar e intensificar o prazer próprio e do amigo” (Ortega, 2001, p. 150). Obras tais como “Davi Vai Guiar” e “O terror da Vermelha” (filmes experimentais) e “Caçadores de prosódias” (livro) foram instrumentos através dos quais esta confraria de amigos deglutiu antropofagicamente a ilusória cidade de Teresina, desigualando-a de seus cartões postais e subvertendo as matérias e artérias da cultura teresinense. Desfaziam, assim, “a geografia mental que nos é imposta pela formatação do Estado” (Pelbart, 2000, p. 49). Inventavam a cidade como lugar do possível, ignorando o mapa e valorizando o percurso. Pode-se mesmo dizer que o “espectro Torquato Neto” tateou a cidade de Teresina. E, como se sabe,

O tato é o modo sensorial que integra nossa experiência de mundo com nossa individualidade. Até mesmo nossas percepções visuais se mesclam e integram no continuum tátil da individualidade; meu corpo me faz lembrar quem eu sou e onde me localizo no mundo. Meu corpo é o verdadeiro umbigo de meu mundo, não no sentido do ponto de vista da perspectiva central, mas como o próprio local de referência, memória, imaginação e integração (Pallasmaa, 2011, p. 10).

Pode-se, pois, a propósito do já nomeado e justificado “espectro Torquato Neto”, falar de uma estética da existência que foi sem dúvidas encetada por aquele grupo de jovens que realizou filmes tais como “Miss Dora”, “Davi Vai Guiar” e “O Terror da Vermelha” e que criou espaços tais como o Circuito Paralelo do Prazer, especialmente articulado a Durvalino Couto Filho e Antônio Noronha. Desejaram, com tais criações, inventar o cotidiano que desejavam usar. Isso não é pouco. Muito pelo contrário. Eu diria que o “espectro Torquato Neto”, ao estetizar a sua existência, foi *parhesiasta*, na medida em que

A estética da existência só é possível como devir, quando desconstrói as representações sociais que criam e impõem identidades. A estilística da

² Poeta piauiense da chamada “geração mimeógrafo”, publicou *Sub-vivo* (1979), *Oito para ela* (1992), *Interno/externo* (2002), *Plexo solar* (2010) e *Lirismo antropofágico e outras iscas minimalistas* (2016). Segue sendo uma poeta muito ativa que exerce importante liderança na cena cultural piauiense na contemporaneidade.

existência busca modificar as relações ancoradas na tradição e na norma e não por acaso emergiu das sombras em que antes viviam aqueles cujo preconceito social os inferiorizava ou invisibilizava. Dois exemplos históricos concretizam a criação de estéticas da existência. O primeiro é o grupo de mulheres anarquistas que se constituiu durante a Guerra Civil espanhola, o movimento *Mujeres Libres*. O segundo foi constituído por artistas e filósofos que refletiram sobre meios para superar as condições de assujeitamento daqueles que amam seus iguais. De Oscar Wilde a Michel Foucault avançou e se refinou a proposta de constituição de novos estilos de vida (Miskolci, 2006, P. 690)

O espectro Torquato Neto, superoito na mão, estetizou a sua existência percorrendo (percurso, não mapa) Teresina, complicando e subvertendo os signos panópticos que confazem a cidade. Procuraram redesenhar os lugares, subverter as prescrições sociais através da criação de novos códigos de linguagem que escapassem à ordem vigente e às estratégias de controle. Este espectro assombraria Teresina com a seguinte receita:

Pegue uma câmera e saia por aí como é preciso agora, como está na hora: fotografe, filme, documente tudo o que pintar, invente, mostre, guarde. Mostre. Isso é possível e é fascinante e é preciso. Curta essa de olhar com o dedo no disparo: saia por aí com uma câmera na mão (e, diria Glauber Rocha nos bons tempos, uma ideia na cabeça) [vamos] documentando, inventando, filmando os monstros que pintam, pintando sempre com o olho em punho a câmera pintando na paisagem geral brasileira desse tempo, agora. Depende apenas de transar com a imagem, chega de metáforas, metáforas históricas, filmes imbecis. Precisamos da imagem nua e crua que se vê na rua, dura, sem mais reticências a verdadeira. Toda imagem é uma espécie de painel, planos gerais são apenas uma barra da necessidade. Olhe com olhos livres: quem vai documentar isso? Quem vai guardar as imagens que o cinema dos cinemas não exhibe? Quem vai nessa? Quem vai dar para depois as imagens da festa dessas cores nas ruas do país e dos corpos no beco? A realidade é um muro e tem suas brechas, olhe por elas, fotografe, filme; curta fazendo isso. Uma câmera na mão e o Brasil no olho têm sua beleza [...] O cinema é novo. E a câmera Superoito é a democratização do cinema (c.f. Orson Wells, na Manchete). Já ouviram falar em supeoito? Filma rápido, prático, barato, colorido. Filma tudo o que você quiser ver e recriar. Vê de perto. Pegue uma câmera emprestada, alugada, como puder. E mande brasa. Superoito é fácil de manejar e custa cada filme três minutos, quarenta cruzeiros nas lojas do ramo [...]. É tão simples: basta, por exemplo, apertar o dedo da janela do ônibus, andando. Filme e depois veja: é bonito isso? Descubra. [Mesmo] depois que o “cinema novo” acomodou-se envelheceu e virou curtição das elites “culturais” em descarada entrega do processo cinematográfico no Brasil [...] a coisa não parou. No Rio, em São Paulo, Manaus, Brasília, Teresina, essa nova maravilha da tecnologia – a superoito – está sendo utilizada com eficácia por quem se liga se interessa e se dispõe a mandar a bola pra frente. Inventando, utilizando sempre os novos meios de comunicação – e o cinema é novo, repito, e para as massas. Experimente filmar e veja como você vai se ligar, sinta o drama [...] o cinema, como se vê por aqui é apenas um projetor em funcionamento projetando imagens em movimento sobre uma superfície plana qualquer. É muito chato. O quente é filmar. Tente (Torquato Neto, 1982, p. 117)

As microcidades de Teresina aparecem metaforizadas, entre outros, no filme *Coração Materno* (1974), no qual rolos de diferentes filmes são desenrolados e misturados,

construindo o que se poderia igualar a “um relato bricolado com elementos tirados de lugares-comuns, uma história alusiva e fragmentária cujos buracos se encaixam nas práticas sociais que simbolizam” (Certeau, 1994, p. 182). No filme em questão, o próprio mapa da cidade é redesenhado: as vezes a Igreja de São Benedito aparece no meio do caminho da mais distante Praça da Bandeira, e estes novos caminhos são traçados por seu capital simbólico, pois, como já foi dito anteriormente, citando Certeau, o caminhante atualiza as permissões e proibições que constituem a cidade. Com o gesto, acende o percurso e apaga o mapa, convertendo a cidade em um palimpsesto.

Em *Coração materno* a cidade do cartão postal é convertida em borrão. Relendo a releitura de *Coração materno*, já realizada por Caetano Veloso ao clássico sucesso de Vicente Celestino, o personagem cruza a cidade para realizar o pedido da amada, que só acreditará no amor de seu amante quando este lhe trouxer em presente o coração da própria mãe. O ato de correr pela cidade, carregando o coração materno em sangue, é entremeado, no filme, por paradas em pontos de encontro do marginalia teresinense. Lugares tais como as Praças da Bandeira e da Liberdade – este último ponto de encontro do Grupo *Gramma* – e bares como o *Gelatti*, ponto de convergência juvenil cuja ausência ainda hoje é chorada em verso e prosa (Couto Filho, 1994), constituem pontos do percurso que são sublinhados. Pontos estes que já são recortados na primeira parte da obra, quando os personagens montam o filme. O aparente anacronismo que empurra um possível desfecho para o início, revela uma opção anti-teleológica que é comum à maioria dos filmes do espectro Torquato Neto.

E anote-se que a “Praça da Liberdade”, o “Bar Gelatti”, etc., são lugares. Estes cabem no cartão postal. Mas o espectro Torquato Neto pratica esses lugares e os significa, convertendo-os em espaços da teresinália. Nisto consiste a equação matriz do espectro: ele borra a cidade de Teresina, a apaga com suas práticas usuárias. O cartão postal compõe a cidade como idêntica a si mesma. Prescreve um lugar. As práticas usuárias – tais como as do Espectro Torquato Neto – arrancam do lugar os espaços, significando-os precária e sempre provisoriamente. A praça da Liberdade, por exemplo, se apaga frente às práticas microbianas que a usam. Beatas vão à igreja São Benedito, bêbados dormitam sobre as mesas do bar da “Dezinha”, o espectro, composto por garotos magricelas com cabelos ao vento, faz o *Gramma*, transeuntes passam ao longe, etc. E todas essas práticas usuárias apagam a cidade, borram o cartão postal, detonam a ilusão utópico-urbanista. Exclamam justamente que “ver a cidade” é uma ficção. É uma impossibilidade. Porque a cidade só é visível enquanto panóptico, enquanto gaiola.

Caminhando contra o vento o espectro borra a cidade.

Desse modo, criando uma relação subversiva com os lugares, espacializando-os, as imagens buscam “filmar a cidade de Teresina, mapeando lugares de memória e desconstruindo o discurso utópico urbanista” (Castelo Branco, 2007, p. 177). A preocupação destes jovens está em apagar a cidade, borrar o cartão postal, arrancar Teresina de sua serena posição no mapa. Não por outro motivo filmes tais como “Coração Materno” flagram os signos da cidade naquilo que eles oferecem como possibilidades de mostrar uma poética dos lugares, um arranjo inventivo dos espaços. Desse modo, “a rua geometricamente definida pelo urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres” (Certeau, 1994, p. 202)

É provável que os filmes do *Espectro Torquato Neto* nos sejam mais inteligíveis quando pensados como um recurso íntimo que os cineastas experimentais utilizavam para enfrentar os paradoxos da autoconsciência (Larrosa, 2000). Atravessados pela história, assistindo, entre encantados e espantados, à emergência da pós-modernidade brasileira, estes jovens foram capazes de configurar uma guerrilha semântica, através da qual significaram e usaram um mundo cujo tempo parecia passar em vertigem. É possível que, arredios à macropolítica e mais interessados em temáticas intimistas e existenciais, esses jovens não tenham feito mais do que “óbvias autocriticas que alguns jamais poderão compreender” (Puppo; Haddad, 2001, p. 116). Mas é inegável que o seu legado oferece bom argumento para compreendermos como chegamos, hoje, a ser o que somos. Reside nisto o capital de interesse histórico destes filmes.

Trata-se, pois, o tempo do qual agora falo, de um período bastante rico na geração de marcos culturais. Os garotos acima citados, ao espacializarem Teresina, deformando-a em *teresinália*, eram afetados por um amplo espectro artístico-cultural. Do ponto onde enxergo o *poema-processo* (Moacyr Cirne, Álvaro de Sá, etc.), a *antiarte* (Hélio Oiticica, Ligya Clark, etc.), o *cinema de invenção* (Torquato Neto, Sganzerla, etc.), a *poesia experimental* (Chacal, Leminski, etc.) e a própria *tropicália* (José Agrippino de Paula, Glauber Rocha, etc.) reluzem como os objetos mais significativos deste período histórico. Penso que os movimentos acima referenciados conectaram a cena juvenil brasileira com uma discussão teórica muito significativa que, entre outros, era feita por Mustapha Khayati, estudante marroquino, amigo e colaborador de Guy Debord e que foi um dos precursores das “Barricadas Francesas”:

Na realidade, nada está tão manifestamente sujeito à dialética quanto a linguagem, como realidade viva. Assim, toda crítica do velho mundo tem sido feita com a linguagem desse mundo e, entretanto, contra ele, portanto numa

outra linguagem. *Toda teoria revolucionária tem que inventar suas próprias palavras*, destruir o sentido dominante das outras palavras e encontrar novas posições no "mundo das significações" correspondentes a nova realidade em gestação, do qual se trata de libertar da confusão dominante. As mesmas razões que impedem a nossos adversários (os senhores do Dicionário) fixar a linguagem, nos permitem hoje afirmar posições outras, negadoras do sentido existente. No entanto, sabemos de antemão que essas mesmas razões não nos permitem de nenhum modo pretender uma certeza estabelecida definitivamente; uma definição é sempre aberta, nunca definitiva; as nossas valem historicamente para um período dado, ligadas a uma práxis histórica precisa (Khayati, 1966, p.32).

Neste quadro histórico, o qual alcançava o mundo em escala planetária, a cidade passou a ser vista como um significante do qual setores da juventude brasileira arrancavam os significados com os quais constituíam o cotidiano que desejavam usar. Artes de fazer, como diria Certeau (1994). Para além da cidade visível, expressa nos mapas e no discurso urbanista, foi ganhando forma uma variedade de cidades invisíveis, praticadas, subjetivas, resultantes em larga medida da forma como os caminhantes, *delinquentemente*, subvertiam a ordem proposta pelos mapas e pelo discurso utópico urbanista. Desse ponto de vista, a visão panorâmica da cidade, aquela que compõe os cartões postais – com os quais fazemos viajar nossos gritos de amor e de saudade –, seria uma ilusão, que fixaria em um texto transparente a opaca mobilidade da cidade (Certeau, 1994). Vista desse modo a cidade passa a ser um simulacro, um quadro que pressupõe um esquecimento e um desconhecimento das práticas que o constituem/constituíram. Há, portanto, uma incongruência entre a administração racional panóptica e as astúcias de maquinarias menores que tiram sua eficácia justamente subvertendo a ilusão atópica-utópica do discurso urbanista. Os caminhantes instauram uma cidade – uma infinidade de cidades – através de uma enunciação pedestre:

A caminhada afirma, lança suspeita, arrisca, transgride, respeita etc., as trajetórias que “fala”. Todas as modalidades entram aí em jogo, mudando a cada passo, e repartidas em proporções, em sucessões, e com intensidades que variam conforme os momentos, os percursos, os caminhantes. Indefinida diversidade dessas operações enunciantes. Não seria, portanto, possível reduzi-las ao seu traçado gráfico. As caminhadas dos pedestres apresentam uma série de percursos variáveis, assimiláveis a “torneios” ou “figuras de estilo”. Existe uma retórica da caminhada. A arte de moldar frases tem como equivalente uma arte de moldar percursos (Certeau, 1994, p. 179).

É de uma cidade invisível, subversiva em relação à cidade visível e erigida por estas maquinarias menores, que este texto está a falar. Todos temos, naquilo que imaginamos ser uma região escondida e funda dentro de nós, edificada uma cidade. Nesta cidade nossas caminhadas, ainda que se deem em meio ao burburinho de um

parque ou orquestradas pela algazarra de meninos soltando pipas que colore o céu, ou correndo atrás de bolas, serão sempre necessariamente solitárias. Curiosamente, esta cidade é tão mais viva e visível quanto mais nos distanciamos dela, de maneira que a cidade de que falo é, em primeiro lugar, filha de um paradoxo: andamos pelas ruas de uma cidade, atarantados pelo vertiginoso fluxo de veículos e deslumbrados com o colorido do *neon*, mas não é a esta cidade que nossas subjetividades veem. Superposta, contrastando com esta situação em que tudo circula, uma cidade imóvel, petrificada, ancestral, teima em se insinuar. As músicas, os slogans publicitários, os filmes, as produções teatrais, os doces encontros com o namorado ou com a namorada, a discussão política no barzinho da esquina, tudo isso parece nos arrastar para um centro, nos localizar, nos dar um lugar na cidade cujo signo é o movimento, mas alguma coisa nos agarra, nos enrosca e conduz à cidade petrificada, imóvel. E esta cidade subjetiva exige, de cada um de nós, um constante reengendramento, uma vez que ela será, sempre, a expressão de “um si mesmo emergente” (Guattari, 1992, p. 170).

Eu estou tomando, com o intuito de carnificar a ideia que aqui estou apresentando, um nome de autor – Torquato Neto. E estou indo além: a pretexto deste nome de autor estou operando genericamente com a ideia de que a linguagem é um dos lugares de acontecimento da história e, ao mesmo tempo, especificamente, com a ideia de que a autoria é um dispositivo, antes de ser um nome próprio, de maneira que “a relação entre o autor e aquilo que nomeia não é isomorfa como a relação entre o nome próprio e o indivíduo” (CASTRO, 2009, p. 47). Isto, espero, justifica a utilização do “Espectro Torquato Neto”.

A tristeresina de Torquato Neto

É por volta de 1962, com os chamados “poemas iniciais”, que vamos encontrar os primeiros esforços da engenharia torquateana para compor sua cidade subjetiva, sucateando a Teresina do cartão postal. Naquele momento, encurralado entre os valores familiares, as tradições culturais e um cotidiano que lhe afronta, Torquato procurará encontrar-se em meio a um emaranhado de nomes, descobrindo em sua própria existência o exílio de um mundo que lhe escapa. A saudade é, então, o ritornelo com o qual opera mais repetidamente. *Panorama visto da ponte*, *Bilhetinho sem maiores consequências*, *Cidadão comum* e *A explicação do fato* são os principais textos deste

período.

Mas sua cidade natal, esta cidade ao mesmo tempo primitiva e petrificada que todos temos, estas ruas encantadas das quais todos nos lembramos, esta matéria de expressão que carregamos com sofreguidão desde a infância, foi, sem dúvida, uma grande referência criativa para Torquato Neto. Veja-se, a exemplo, o poema “A Rua”:

Toda rua tem seu curso
Tem seu leito de água clara
Por onde passa a memória
Lembrando histórias de um tempo
Que não acaba
De uma rua
Eu lembro agora
Que o tempo
Ninguém mais canta
Muito embora de cirandas
(oi de cirandas)
E de meninos correndo
Atrás de bandas que passavam
Como o rio Parnaíba
Rio manso
Passava no fim da rua
E molhava seus lajedos
Onde a noite refletia
O brilho manso
O tempo claro da lua
É São João, é Pacatuba
É rua do Barroco
É Parnaíba passando
Separando a minha rua
Das outras, do Maranhão

A mansidão do rio Parnaíba, separando as ruas de Teresina das ruas do Maranhão (Timon), vem sendo repetido argumento poético. Mas o argumento de Torquato Neto, além de original, é diferencial. O poeta constrói uma espécie de couraça protetora através da composição de uma cidade subjetiva, articulada antes de qualquer coisa à idealização da infância, temática que crescentemente se aprofundará e chegará ao centro do argumento de seus poemas. O dilaceramento que experimenta o empurra para o grau zero de sua existência, projetando na infância e na “cidade matriz” um momento de luz sobre o qual vai, a partir da juventude, descendo a escuridão, até chegar a um tenebroso tempo – o seu presente – no qual é noite até no sol: “Havia sol e eu o sabia. Sol. Era de dia. Havia uma alegria do tamanho do mundo e era dia no mundo. Havia uma rua (debaixo dum dia) e um tanque. Mas agora é noite até no sol” (A explicação do fato – II).

São constantes, na obra torquateana, as referências a uma infância ensolarada, distante e desejável – *um bom menino perdeu-se um dia, entre a cozinha e o corredor* (Deus

Vos salve a casa santa). Presa ao cartão postal a poesia torquateana tematizará repetidamente uma cidade distante e desejável, composta e recomposta constantemente por “meninos correndo atrás de bandas” (A rua), ou por uma “canção antiga ao pé do berço” (A explicação do fato – III). Ao erigir e manter esta cidade Torquato proclamará um “coração de menino” ao mesmo tempo em que festejará o fato de que “esse menino crescido, que tem o peito ferido, anda vivo, não morreu” (A rua), ainda que tenha se tornado adulto e agora precise, para reagir ao tempo, expressar lamentações que dão conta de que *seu* “tempo de brincar já foi-se embora. E agora, o que é que eu vou fazer?” (Um dia desses eu me caso com você). O tempo, para o poeta, é sempre uma entidade pavorosa contra a qual é preciso criar estratégias de fuga – “anda logo, vem que a noite já não tarda a chegar. Vem correndo” (Zabelê).

Mas *Tristeresina*, o poema-objeto no qual Torquato Neto rompe com o cartão-postal e dá os contornos de sua cidade invisível, alinha aquilo que podemos chamar de táticas de espacialização. Teresina, a sua cidade natal, petrificada, é convertida em *Tristeresina*, enquanto o Brasil, a sua nação, é convertida em *Paupéria*. Relembremos que *Paupéria* é um lugar – note-se: um lugar, não ainda um espaço – imaginário que Torquato propõe destruir, forçá-lo a viver os *últimos dias*. A *Tristeresina*, por sua vez, antivoluptuosa e articulada aos signos sangue e morte, seria a metáfora central deste lugar imaginado e desafiador. No poema-objeto em questão Torquato Neto contrapõe seu corpo a um painel em duas dimensões, dividido em quatro partes, no qual é possível ler, em primeiro plano, as expressões RESINA e SINA e em segundo plano, manuscrito e repetido inúmeras vezes, a palavra triste.



Figura 1: Tristeresina

Fonte: Torquato Neto, 1982, p. 372.

Feito em 1972, próximo ao dia fatal de seu suicídio, esta criação é certamente o testamento torquateano no sentido de dizer que sua epopeia no mundo da linguagem culminaria com a coincidência entre produção intelectual e opção existencial. Mas acima de tudo, do meu ponto de vista, *Tristeresina* é um grito contra o cartão-postal. Não se vê, aí, ruas ou praças ou o conforto de um cartão-postal. A rua Pacatuba, a rua do Riachão, a Praça da Liberdade, tudo já se esfumou. “Essa rua não tem mais nada de mim”, cantará.

A metáfora do sangue – resina –, articulada à tristeza que recobre sua cidade natal – tristeresina –, só pode resultar do fato de que a todos nós é dado o momento em que nos encontraremos com a triste descoberta de que os lugares – ainda que “meus lugares” – não são coisas naturais, “produtos espontâneos da natureza que proporcionam aos homens e às coisas uma significação própria e reta” (Pardo, 2001, p. 215). A *triste sina* que sintetiza a conclusão de Torquato Neto talvez possa ser adivinhada no enfado de alguém que, após bater-se com as palavras, descobre-se em um espaço vazio, insípido, profano e homogêneo que lhe rejeita e é rejeitado.

É surpreendente que *Tristeresina* seja quase um testamento. Torquato Neto, como referido anteriormente, tematizou em seus poemas a sua cidade distante e desejável, petrificada, matriz, ancestral. Mas jamais recorreu ao próprio nome de Teresina. Quando o fez, como se pôde ver, o fez justamente para esfumçar o lugar. As múltiplas Teresinas do poeta são então exclamadas em um poema-objeto que, por sua vez, exclama tristeza. Esta cidade triste, quase prenúncio da morte e contrastante com aquelas outras cidades

do bar Gelatti ou da Praça da Liberdade, oferece um bom argumento histórico para pensarmos a vertigem que assaltou os sujeitos no final da década de 1960 no Brasil. À medida que a realidade se esfuma, que o real se desreferencializa, aqueles sujeitos acentuam a ilusão de que é possível encontrar a realidade sob a máscara da aparência. Tragicamente, não é. A beleza da vida, se beleza há, está em capturar no voo, como leciona Certeau (1994). Em inventar o cotidiano que se quer usar. É ilusória a ideia de que os lugares, *as extensões habitáveis, definidas e limitadas, únicas, nas quais os homens podem nascer, viver e morrer como homens* (Pardo, 2001, p. 215), têm uma existência exterior a nós.

Conclusão

As peripécias do espectro Torquato Neto nos ajudam a compreender que os nomes (das ruas, praças, parques, etc.) são núcleos simbolizadores que friccionam (põem a funcionar) as relações entre as práticas espaciais e as práticas significantes (Certeau, 1994). Nesse sentido, *Tristeresina* não é a expressão de uma cidade impossível, mas, antes, a demonstração de que as cidades, fora do discurso utópico-urbanista, só existem em sua forma invisível, carregadas e constantemente recompostas na região escondida e funda, maquinaria desejan-te, a que chamamos subjetividade.

Tratou-se, aqui, da relação subjetiva entre sujeitos errantes e a cidade. O foco não foi dado à maneira como tais sujeitos ocupam a cidade, mas, antes, à maneira como eles consomem a cidade, deformando-a. A cidade foi tomada enquanto significante, o que a multiplicou ao infinito, na medida em que o foco de atenção foi dado aos estilhaços da cidade visível dos quais decorrem os significados que nela os sujeitos produzem. Mostrou-se, pois, que os passos do caminhante citadino, ao mesmo tempo em que configuram o espaço urbano, instaurando-o do ponto de vista de uma prática, escrevem um texto que é razoavelmente obtuso. Caminhar pela cidade implica ao mesmo tempo dizê-la e fazer dela uma leitura: ouvir a cidade implica uma decodificação que não interpreta, mas *produz* significado. Escrever a cidade é realizar uma operação de percurso e ocupação: escrevê-la é caminhá-la e, portanto, praticá-la (Certeau, 1994). As leituras destas práticas usuárias, por sua vez, foram utilizadas para dar a ver infinitas cidades invisíveis, entre as quais, para o presente caso, ressalta-se a *Tristeresina* de Torquato Neto.

THE TERESINÁLIA AND THE SPECTER OF TORQUATO NETO

Abstract: The text addresses the relationship between history and city, drawing on the poetic work of Torquato Neto and some of his contemporaries to study the city of Teresina, capital of the Brazilian state of Piauí. In light of Michel de Certeau's conceptual references, it is proposed that the "Spectre Torquato Neto" reconfigured the city of Teresina, blurring its postcards and shattering it into multiple invisible cities. The text proposes that the act of walking through the city implies both speaking and making a reading of the city. The main argument of the text consists of demonstrating that cities, outside of utopian-urbanist discourse, only exist in their invisible form, carried and constantly recomposed in the hidden and deep region, the desiring machinery, which we call subjectivity.

Keywords: History of Brazil; City; Torquato Neto.

TERESINÁLIA Y EL ESPECTRO DE TORQUATO NETO

Resumen: El texto aborda la relación entre historia y ciudad, utilizando la obra poética de Torquato Neto y algunos de sus contemporáneos para estudiar la ciudad de Teresina, capital del estado de Piauí. A la luz de las referencias conceptuales de Michel de Certeau, se propone que el "Espectro de Torquato Neto" reconfiguró la ciudad de Teresina, desdibujando sus postales y destrozándola en múltiples ciudades invisibles. El texto propone que el acto de caminar por la ciudad implica al mismo tiempo decir y hacer una lectura de la ciudad. El argumento principal del texto consiste en demostrar que las ciudades, fuera del discurso utópico-urbanista, sólo existen en su forma invisible, llevada y constantemente recompuesta en la región oculta y profunda, la maquinaria deseante, que llamamos subjetividad.

Palabras clave: Historia de Brasil; Ciudad; Torquato Neto; Teresina.

Referências

CORAÇÃO MATERNO. Produção de Haroldo Barradas. Teresina, 1974. 1 fita de vídeo (14 minutos), VHS, Som, Color.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida.** Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001.

CASTELO BRANCO, Edwar de A. Táticas Caminhantes: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade. **Revista Brasileira de História.** Vol. 27, n.53. Jan./jun. 2007.

CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Foucault.** Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer.** Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

COUTO FILHO, Durvalino. **Os caçadores de prosódias.** Teresina: Fundação cultural Monsenhor Chaves, 1994.

GUATARRI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético.** São Paulo: Editora 34, 1992.

KHAYATI, Mustapha. **Captive Words**: preface to a situationniste dictionary. **Internationale Situationniste**. v.1, n. 9, mar. 1966.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana**: danças, piruetas e mascaradas. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MCLUHAN, Marshall. **Os Meios de comunicação como extensão do homem**. São Paulo: Cultrix, 1998.

MISKOLCI, Richard. **Corpos elétricos**: do assujeitamento à estética da existência. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 14(3): 272, setembro-dezembro/2006, p. 681-693.

MONTEIRO, Jaislan H. **Arte como experiência**: cinema, intertextualidade e produção de sentidos. 2ª. ed. Teresina: EDUFPI, 2017.

ORTEGA, Francisco. **Amizade e Estética da Existência em Foucault**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

PALLSMAA, Juhani. **Os olhos da pele**: a arquitetura e os sentidos. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PARDO, José Luís. A qualquer coisa chamam arte. Ensaio sobre a falta de lugares. In: LARROSA, Jorge(org.) **Habitantes de Babel**: políticas e poéticas da diferença. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

PELBART, Peter Pal. **A Vertigem por um Fio**: Políticas da Subjetividade Contemporânea. São Paulo: Iluminuras, 2000.

PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera. **Cinema Marginal e suas fronteiras**: filmes produzidos nas décadas de 60 e 70. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

VILHENA filho, Paulo H. G. **A experiência alternativa d'O Estado Interessante no contexto marginal da década de 70**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

TORQUATO NETO. **Os últimos dias de paupéria**. São Paulo: Max Limonad, 1982.

SOBRE O AUTOR

Edwar Castelo Branco é doutor em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE); docente da Universidade Federal do Piauí (UFPI), Campus Ministro Petrônio Portela; Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível B.

Enviado em 30/05/2025

Aceito em 02/12/2025