



Práticas urbanas e espaços libertários: reflexões através de Torquato Neto (1968-1972)

Prácticas urbanas y espacios libertarios: reflexiones a través de Torquato Neto (1968-1972)

Simpósio E3_05 "Ocio y entretenimiento en las ciudades iberoamericanas.
Prácticas, ideas y circulación de imaginarios en el siglo XX"

Alexandre Pajeú Moura

Universidade Federal da Bahia - UFBA, Brasil
alexpajeu@gmail.com

Resumo: Este artigo busca refletir sobre os espaços libertários que emergem de fragmentos da trajetória artística de Torquato Neto entre as décadas de 1960 e 1970. O poeta, letrista e jornalista, viveu nas cidades brasileiras - Teresina, Salvador, Rio de Janeiro - e fez parte de duas importantes movimentações político-culturais: a Tropicália, a partir da aproximação com Gilberto Gil e Caetano Veloso nos anos 1960, e a contracultura - conhecida como geração *desbunde* -, a partir das relações com Hélio Oiticica, Wally Salomão e Glauber Rocha nos anos 1970. O recorte temporal específico inicia-se em 1968 e se encerra em 1972, momento em que ele desenvolve coletivamente, produções experimentais em espaços públicos, produzindo filmes em Super-8. Por meio das práticas urbanas de Torquato Neto, buscamos compreender a construção simbólica que emerge de contextos sociais distintos e que amplia as discussões sobre o caráter libertário evidenciado por ele nestes espaços. Assim, cruzando acervos pessoais e produções filmicas, construímos uma perspectiva histórica crítica acerca dessas práticas transgressivas, visando desconstruir sentidos comuns já naturalizados. Mobilizamos, para isso, vestígios documentais que revelam atos de transgressão social no cotidiano das cidades brasileiras, em especial nas trajetórias de Torquato Neto e Hélio Oiticica. A metodologia evidenciou as distintas escalas de abordagem da contracultura brasileira, posicionando a crítica ao oficial e ao mercadológico para mapear as representações nacionais na segunda metade do século XX.

Palavras-chave: espaços libertários; acervos; Torquato Neto; Hélio Oiticica; cidade.

Resumen: Este artículo busca reflexionar sobre los espacios libertarios que emergen de fragmentos de la trayectoria artística de Torquato Neto entre las décadas de 1960 y 1970. El poeta, letrista y periodista vivió en diversas ciudades brasileñas —Teresina, Salvador, Río de Janeiro— y formó parte de dos importantes movimientos político-culturales: la Tropicália, a partir de su cercanía con Gilberto Gil y Caetano Veloso en los años 60, y la contracultura —conocida como la generación desbunde—, a partir de sus vínculos con Hélio Oiticica, Waly Salomão y Glauber Rocha en los años 70. El recorte temporal específico se inicia en 1968 y finaliza en 1972, periodo en el que desarrolla, de forma colectiva, producciones experimentales en espacios públicos mediante la realización de películas en Super-8. A través de las prácticas urbanas de Torquato Neto, buscamos comprender la construcción simbólica que surge de contextos sociales distintos y que amplía las discusiones sobre el carácter libertario evidenciado por él en estos espacios. Así, mediante el cruce de archivos personales y producciones filmicas, construimos una perspectiva histórica crítica sobre dichas prácticas transgresoras, con el fin de deconstruir sentidos comunes ya naturalizados. Para ello, movilizamos vestigios documentales que revelan actos de transgresión social en el cotidiano de las ciudades brasileñas, especialmente en las trayectorias de Torquato Neto y Hélio Oiticica. La metodología evidenció las distintas escalas de abordaje de la contracultura brasileña, posicionando la crítica frente a lo oficial y lo mercadológico para mapear las representaciones nacionales en la segunda mitad del siglo XX.

Palabras-clave: espacios libertarios; colecciones; Torquato Neto; Hélio Oiticica; ciudad.

Introdução

Pílulas do tipo deixa-o-pau-rolar. Na mesma base: deixa. Primeiro passo é tomar conta do espaço. Tem espaço à beça e só você sabe o que o que pode fazer do seu. Antes ocupe. Depois se vire. Não se esqueça de que você está cercado, olhe em volta e dê um rolê. (Neto, 1971)

O presente artigo¹ propõe uma aproximação com as práticas urbanas e comportamentais emergentes da contracultura dos anos 1960 e 1970. Ao perceber a cidade como um campo de disputa entre a hegemonia da ditadura militar e a insurgência de espaços contraculturais esta investigação reflete sobre a produção de espaços libertários rastreados na trajetória de Torquato Neto. Por meio de incursões em arquivos institucionais, acervos pessoais, registros fílmicos articulamos gestos de pesquisa que buscam, narrar as brechas abertas no cotidiano daquele período.

O poeta, letrista e jornalista, nascido na cidade de Teresina em 1944, transitou até 1972 pelas cidades de Salvador, Rio de Janeiro e Londres, integrando duas importantes movimentações culturais brasileiras: a Tropicália, a partir da aproximação com Gilberto Gil e Caetano Veloso nos anos 1960; e a geração do *desbunde*², a partir das relações com Hélio Oiticica, Waly Salomão e Glauber Rocha na década de 1970.

O enfoque nas narrativas urbanas existentes na trajetória de Torquato Neto justifica-se pelo profundo interesse em compreender a contracultura de maneira a deslocar o olhar de figuras já conhecidas e estudadas acerca dessa temática. Busca-se outras trajetórias que possam tensionar e ampliar esse momento, enfocando na história da cultura marginal no bojo do tropicalismo musical. Nesse sentido, concordamos com a proposição de Coelho (2013) ao reconhecer a importância de Torquato para o desenvolvimento da ideia de contracultura, bem como a sua rede de relações naquela época, de maneira a perceber que a Tropicália não foi algo único e absoluto em todo o país.

A liberdade e a experimentação que atravessaram esse contexto constituem o fio condutor que une tempos, corpos e espaços. Tal debate permanece atual à medida que se evidencia a busca de Torquato por modos alternativos de ação nos espaços de sua época. Dessa forma, busca-se promover um olhar singular para a Tropicália, permitindo um alargamento das discussões dentro de um campo já bastante estudado — o da literatura e da poesia — e aposta, principalmente, nas correspondências (cartas, bilhetes e telegramas) e imagens de acervos de distintos artistas que atravessam a trajetória de Torquato como artefatos de pesquisa para investigar cidades.

¹ Este artigo consiste em algumas reflexões trilhadas a partir de um processo de investigação de doutorado, em andamento, no Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia (PPGAU/UFBA).

² A experiência contracultural brasileira é também conhecida pela nomenclatura *desbunde*. Essa expressão foi criada por militantes esquerdistas mais ortodoxos, se referindo a uma suposta alienação política desenvolvida por aqueles artistas que não se envolviam diretamente a um engajamento nos moldes mais consolidados ou que não eram adeptos à luta armada. Caetano Veloso evoca a relação articulada por essa expressão mais popular e a forte relação com o corpo: “a bunda tornada ação com o prefixo des- a indicar antes soltura e desgoverno do que ausência” (Veloso, 1997, p. 469).

O entendimento dessas linguagens possui, a nosso ver, um grande potencial para o trabalho com fontes ainda pouco exploradas pelos estudos mais consolidados, voltando o olhar para a dimensão urbana que esses registros podem trazer. Ao apostar no desvio do campo mais tradicional da história das cidades e do urbanismo, por meio da articulação dessas fontes, optamos por tensionar o caráter supostamente hegemônico que atravessa a mobilização de documentos mais habituais. E a partir deles, rastrear espacialidades transgressoras, ou seja, espaços libertários que em alguma medida, tensionavam as práticas de controle e de repressão socioculturais impostas no cotidiano das cidades.

Por isso, opta-se por uma aproximação com outras fontes de construção de narrativas que possam alargar o modo de se estudar o urbano. Tomando como base a premissa de ocupar os espaços por meio das "brechas" — conforme proclamado por Torquato — e, com astúcia, reinventar outros modos de fazer, propõe-se investigar a história da cidade por meio de fontes muitas vezes negligenciadas, mas que apontam para experiências singulares e potentes.

O recorte temporal adotado nesse artigo vai de 1968, ano que evoca um ponto de inflexão na trajetória de Torquato com o lançamento do álbum *Tropicália* ou *Panis et Circensis*, manifesto do qual o poeta piauiense foi integrante fundamental. Além disso, esse ano concentrou "uma série de convulsões sociais, políticas e comportamentais na história recente do Brasil" (Pires, 2004, p. 396), como o libertarismo do Maio de 1968 em Paris, as ocupações estudantis e greves operárias, bem como o acirramento da ditadura militar brasileira com a implementação do Ato Institucional nº 5 (AI-5).

Nosso recorte se encerra em 1972, pois foi nesse ano que Torquato desenvolveu, de forma experimental, trabalhos em diversas linguagens, como o cinema, através da produção de filmes em formato *Super-8*, além de contracenar em filmes dessa geração. Adicionalmente, experimentou a poesia visual que construiu a revista *Navilouca*, encabeçada junto a Waly Salomão, onde propuseram condensar as ideias e proposições da geração de artistas do *udigrudi*³ brasileiro. Nesse mesmo ano, Torquato Neto e sua esposa, Ana Duarte, passam seu último carnaval⁴ em Salvador, onde encontram-se ocasionalmente com Gil e Caetano, que haviam retornado ao Brasil após o exílio na Europa.

Acreditamos ser possível alargar as perspectivas acerca da história cultural das cidades através destas narrativas urbanas desenvolvidas por Torquato Neto, perfurando e desmontando consolidações, cristalizações e sentidos comuns frequentemente naturalizados. Interessa-nos, portanto, a possibilidade de remontar uma outra história destas cidades e de suas transformações urbanas a partir das narrações de Torquato Neto, confrontadas pelo entendimento do contemporâneo que não se restringe a um olhar fixo (Agamben, 2009). Entre movimentos, ações e significados, propomos reconhecer tais narrativas urbanas que emergem desses espaços libertários que atravessaram a trajetória de Torquato Neto, a partir da circulação desse sujeito e, sobretudo, das ideias e palavras dele junto a toda uma cena artística e intelectual desse período.

³ Termo criado no Brasil, que ironiza o termo estadunidense *underground*, subterrâneo, em português. Embora seja imprecisa a criação desse termo, porém especula-se que tenha vindo de Glauber Rocha, numa revisão do entendimento dessa ideia marginal contracultural no contexto brasileiro do cinema.

⁴ Torquato encerrou sua vida em 1972, na madrugada seguinte ao seu aniversário de 28 anos.

Cartografias entre acervos

Com o intuito de refletir sobre a dimensão urbana tensionada por Torquato Neto, pretendemos observar além do formato generalizado em torno da movimentação cultural da tropicália e de seus desdobramentos na geração do *desbunde*, uma certa moldura que enquadra e muitas questões relevantes para pensar a dimensão urbana por meio das práticas culturais dessa época (Butler, 2019). Dessa forma, almeja-se observar aquilo que sobressai; questionar esse enquadramento torna-se necessário para o processo de construção metodológica deste trabalho, compreendendo que haviam elementos que escapavam e que de fato podem ajudar a tensionar e complexificar a ideia de contracultura desenvolvida por Torquato Neto no cerne da tropicália.

Ao analisarmos a obra artística de Torquato Neto, por uma lado percebemos como o poeta desenvolveu uma variedade de tipos de produção intelectual até 1972, por outro, temos a incompletude como uma espécie de fundamento, tendo vários trabalhos se desdobrando a partir dos fragmentos e projetos que ele iniciou em vida. Logo, o processo de pesquisa em acervos, considerou inicialmente um levantamento na cidade natal⁵ do poeta, como ponto de partida. Percebemos existia uma maior preponderância de elementos como fragmentos de notícias sobre o poeta Torquato Neto, a partir de sua aproximação com sujeitos do movimento da Tropicália e fontes secundárias de relatos e entrevistas.

Nesse sentido, ao adentrar no acervo físico de Torquato Neto, tivemos a oportunidade de manusear itens pessoais como manuscritos, fotografias, cartões postais e correspondências. Dessa grande quantidade de elementos, houve uma certa singularidade em torno dos cartões postais, pois alguns destes, guardam escritos bastante importantes - e praticamente ilegíveis - devido à grande quantidade de informações que foram registradas por Torquato Neto e seus remetentes. Além de postais enviados por ele para sua família, durante os anos do exílio na Europa, havia uma preponderância de cartões postais trocados com o artista Hélio Oiticica que morou em Nova Iorque, a partir de 1970.

Dentre as cartas que foram localizadas no acervo, haviam trocas com seus familiares, esposa e amigos, dentre eles localizamos no total de doze cartas também trocadas entre Hélio Oiticica e Torquato Neto entre os anos de 1971 e 1972. Ao consultar o responsável pela guarda do acervo, fomos informados que aquelas cartas haviam sido disponibilizadas pela família do artista Hélio Oiticica, que compartilhou o material para divulgação no acervo do poeta.

A partir dessas visitas, o acervo de Hélio Oiticica se esboçou como uma outra possível fonte de pesquisa para um adensamento de fragmentos e de possibilidades de encontro em meio aos acervos. O acervo de Oiticica⁶ encontra-se no Rio de Janeiro e desde 2022, conta com uma

⁵ Na cidade natal de Torquato Neto, Teresina, foram realizadas buscas por informações no Arquivo público Municipal, Arquivo do Programa de Educação Tutorial do curso de História da Universidade Federal do Piauí (UFPI) e o Acervo Físico de Torquato Neto. Além desses acervos, buscamos também o Acervo online do Projeto “Memória do Jornalismo Piauiense”, que contém periódicos do século XVIII até os dias atuais. Este último é mantido pelo Núcleo de Pesquisa em Jornalismo e Comunicação (NUJOC), vinculado ao Departamento de Comunicação Social e ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Piauí (PPGCOM/UFPI).

⁶ “Em 1981, os irmãos de Hélio Oiticica, Cesar e Claudio, diante da urgência do desafio de guardar, preservar, estudar e difundir a sua obra, formularam o Projeto Hélio Oiticica, uma associação sem fins lucrativos com esses objetivos. Contando com a construção inicial de companheiros e amigos de Hélio, com os quais se formaram um conselho e uma coordenação, e com fundos provenientes da venda de obras de terceiros pertencentes ao acervo da família, instalou-se o Projeto HO (...)” (Projeto HO, 2023, n/p).

plataforma digital de divulgação dos arquivos digitalizados com os textos do artista. Nesse acervo, conseguimos coletar 172 documentos com menção a poeta (são eles: fotografias, diapositivos, cadernos de anotações, cartas, cartões postais, fragmentos de periódicos). Desses, destacamos 16 cartas entre Torquato Neto e Hélio Oiticica entre maio de 1971 e junho de 1972, que demonstram uma dimensão mais íntima e aproximada da circulação de ideias, informações e planos artísticos, de maneira tal que “permitem ver o que não se revela à luz da vida pública” (Pereira, Sobral e Pinheiro, 2024, p. 251).

Outro procedimento realizado consistiu numa tentativa de adentrar na produção jornalística de Torquato Neto, nesse sentido, buscamos a sua coluna, intitulada “Geléia Geral” publicada no jornal Última Hora, entre 19 de agosto de 1971 e 11 de março de 1972. Assim, foram levantadas 97 publicações, disponibilizadas no segundo volume da coletânea com a obra do poeta, publicada em 2004:

Muitas caras, falas, vozes e intenções se confundem na Geléia Geral (...) Ezra Pound, Ivan Cardoso, Hélio Oiticica, Antonin Artaud, concretismo e Luiz Melodia convivem nem sempre harmoniosamente na colagem que é um dos retratos mais fiéis de Torquato Neto e de seu tempo.(...) Geléia Geral é, em tudo e por tudo isso, o produto mais bem acabado de uma sensibilidade artística e poética movida pela experimentação constante de formas de expressão (Pires, 2004, p. 18).

Observamos como a coluna conseguiu criar uma brecha para publicar outras narrativas, cartas, comentários polêmicos e posicionamentos políticos em meio a um importante - e de grande circulação - jornal carioca, durante o período da ditadura militar. Nesse sentido, observamos como havia uma circulação de ideias que reforçou as possibilidades de refletir sobre as espacialidades narradas por Torquato Neto, nesta coluna.

Após esse procedimento, percebemos que o acervo de Torquato Neto que tem como premissa uma incompletude instigante, poderia ser articulado de maneira a “arrancar um sentido adicional dos fragmentos” (Farge, 2017, p. 37), algo que fosse mais coerente com o convite proposto por Torquato Neto, que percebo como um gesto de desenvolver uma possibilidade inventiva para o cotidiano. Arllete Farge, me mobiliza a refletir a como lidar com tais documentos:

Trabalhando, reutilizam-se formas existentes, com a preocupação de ajustá-las de outra maneira para tornar possível outra narração do real. Não se trata de recomeçar, mas de começar outra vez, redistribuindo as cartas. Isso se faz insensivelmente, justapondo toda uma série de gestos, tratando o material empregando jogos simultâneos de oposição e de construção (Farge, 2017, p. 65).

A dimensão experimental, marginal e fragmentária desses elementos permite aproximar contextos e montagens distintos, tensionando a dimensão urbana na trama reflexiva de Torquato Neto. Ao analisar a narrativa de cidade por meio da aproximação entre esses diferentes acervos, percebendo

desvios e fricções que nos permitiram revelar algumas espacialidades contraculturais. A partir desse movimento, delineia-se a existência desses espaços libertários, ou seja, territórios que revelam presenças e narrativas urbanas fundamentadas na ideia de liberdade daquele contexto que desviavam dos regimes de Estado.

Cidade sob Signos: entre o controle e a transgressão

Em 1968, o movimento tropicalista acaba por manifestar o sentimento de protesto que vinha se desenvolvendo em resposta à repressão da ditadura militar não apenas no âmbito da música brasileira, mas principalmente da contracultura através de diversas linguagens artísticas; ou seja, conforme apontado por Favaretto (1979, p. 25) “o trabalho dos tropicalistas configurou-se como uma desarticulação das ideologias que, nas diversas áreas artísticas, visavam a interpretar a realidade social, sendo objeto de análises variadas – musical, literária, sociológica, política”.

Ao assumirem as contradições da modernização e da urbanização acelerada do país, é importante perceber que as cidades estavam sofrendo com “processos descontrolados de violência urbana, com remoções crescentes, tendo seus espaços transformados em terra arrasada pelo rodoviarismo e pela especulação imobiliária” (Apresentação, 2022, n/p). A movimentação desenvolveria sua singularidade a partir do modo de aproximação com a realidade nacional, partindo de diversos elementos culturais justapostos que aparentemente permitiam uma aproximação cultural com profundo aporte antropofágico (Favaretto, 2017). Nesse sentido, Jacques (2012) sinalizou como o movimento tropicalista iria ser uma atualização do movimento antropofágico de 1920, em particular a partir do trabalho do artista Hélio Oiticica.

Em um momento politicamente muito difícil, de pouca liberdade e de rigorosa censura, os tropicalistas, como os antropófagos, encontraram para agir um caminho próprio, mas também ambíguo, entre o internacionalismo alienador e o nacionalismo xenófobo. Dessa vez, eles incorporavam também a cultura de massas norte-americana e a misturavam super antropofagicamente com a cultura popular brasileira. Foi a partir dessas experiências que o movimento Tropicália surgiu, principalmente a partir das experiências que os artistas chamavam de vivências. (Jacques, 2012, p. 184)

Se por um lado, o movimento tropicalista promove uma crítica à tradição a partir de uma aparente exigência de transformar as linguagens artísticas, por outro lado, podemos perceber que na prática, havia uma maior visibilidade às produções do campo musical, que tinha um papel de destaque para crítica política e cultural da época. Contudo, se observarmos mais afundo, o movimento tropicalista mobilizou sujeitos de diversas vivências e que construíram o cerne da tropicália, porém acabaram tendo muito de sua produção renegada a um segundo plano.

Nesse sentido, Jacques (2012) ressalta o caráter singular da figura de Torquato Neto dentro do movimento tropicalista, em especial com os seus escritos do tipo *Manifesto*⁷. Além disso, a sua relação e produção para um vasto conjunto de artistas desse período revelam a potência de se

⁷ Torquato Neto escreve a coluna “Geléia Geral” no Jornal *Última Hora* e tem várias de suas letras de música e poesias gravadas por grandes nomes do tropicalismo. Jacques (2012, p. 201) destaca o trabalho de escritor dos manifestos da *Tropicália* que eram intitulados como “Torquatália”.

observar a produção do poeta, de maneira que sua morte em 1972, é um acontecimento que marca o fim do Tropicalismo e o início da “verdadeira Tropicália, o Brasil” (Drummond et al., 2022, n/p).

Os anos da década de 1960 foram atravessados por uma enxurrada de proposições que chegaram a um processo que pode ser entendido como exaurido de discussão sobre essas dimensões dicotômicas entre local e global, ou mesmo entre o popular e o massificado. A partir desses tensionamentos podemos perceber que o projeto modernizador no Brasil, ajudou no processo de invenção de uma identidade brasileira, mesmo com algumas limitações, visto que ele não disponibilizou o aparato técnico mais adequado para lidar com um mundo atravessado pela globalização e a cultura de massas no processo de invenção desse Brasil (Coelho, 2013).

Dessa forma, em meio a um momento de massificação cultural, os artistas vislumbravam o experimental como possibilidade de sobrevivência ao aderir a possíveis propostas que investissem na precariedade criativa e na invenção de novas proposições dentro do campo das artes visuais. Hélio Oiticica, Lygia Clark, Ligia Pape, Antonio Manuel, Rogério Duarte são alguns nomes desses expoentes que vão adotar tanto a dimensão experimental, quanto a questão da participação do público no campo das artes visuais, algo que vinha sendo construído no país a partir da ideia dos happenings iniciada na década de 1960.

A partir do entendimento dos limites dos debates da década anterior e, em especial, de uma maior inserção com a produção cultural e realizar produções no clima político entre a segunda metade da década de 1960 e o início dos anos 1970, Heloisa Buarque de Holanda (2004, p. 102) destaca as mudanças da dinâmica da produção artística deste período e sinaliza que “o aperto da censura e a sistemática exclusão do discurso político direto acabam por provocar um deslocamento tático da contestação política para a produção cultural”.

Com isso, ela também aponta que a intelectualidade artística da década de 1960 juntamente com a juventude desse período, vão estabelecer relações de alianças, que adotarão atitudes avessas às ortodoxias (Holanda, 2004). A juventude começa então a enfatizar sua atuação em circuitos alternativos ou marginais, promovendo articulações no cinema a partir da utilização dos filmes em Super-8 e a literatura, com publicações que apostam na linguagem experimental. Holanda (2004, p. 107) explica que “todas essas manifestações criam seu próprio circuito [...] e enfatizam o caráter de grupo e artesanal de suas experiências”.

Vale ressaltar que esse movimento vai permear durante a década de 1970 em diferentes níveis, linguagens e escalas de abordagem. A contracultura é uma aposta desse período, de forma a produzir seus circuitos e afetar os sistemas que se propõem a tensionar. Como apontado por Santiago (1978, p. 129), ao provocar o campo da literatura, “parece que agora chegou a vez da curtidão afetar aquilo a que por tradição e comodidade histórica chamamos de texto literário”. Nesse sentido podemos pensar como os anos 1970 podem ser compreendidos como um momento de refundação do campo cultural brasileiro:

[...] o suposto vazio dos anos 1970, quando estudado de perto, torna-se radicalmente o seu contrário. [...] podemos entender a explosão de eventos e grupos que passaram a ampliar o raio de ação de seus fazeres para fora de tudo que ganhasse o caráter “oficial” ou “mercadológico”. Sem abraçar o estabelecido, poetas, músicos, cineastas, atores, designers e artistas visuais

apostaram em novas formas de produção dos seus trabalhos. Foi uma época em que eram necessárias novas linguagens que rompessem com a necessidade supostamente obrigatória de seguir o que o discurso oficial ou as tendências do mercado sugeriam a eles (Coelho, 2013, p. 9).

Nesse espaço de experimentação, a dimensão do corpo torna-se peça-chave para compreender a pesquisa, especialmente no recorte da década de 1970. O período possibilitou uma vivência corporal no espaço citadino que incorporava, como apontam Drummond et al. (2022), “diversas escalas de temporalidade” às experiências urbanas. Assim, as cidades que atravessam esses sujeitos deixam de ser meramente contemplativas para assumirem a condição de espaço praticado. Em pleno contexto ditatorial, essa prática surge como uma forma astuciosa de desviar da repressão, permitindo o desenvolvimento de um corpo que aposta em uma dimensão política indissociável da estética (Apresentação..., 2022).

Nesta imersão inicial, a análise das cartas trocadas com Hélio Oiticica, da coluna “Geléia Geral” e de fragmentos do filme *Nosferato no Brasil*, de Ivan Cardoso, gravado em 1971, revelou espacialidades contraculturais que emergem da fricção entre esses documentos. A partir desse movimento, propomos agora uma reflexão acerca de duas áreas da cidade do Rio de Janeiro que emergiram desse processo de incursão entre acervos.

Topografias da transgressão no Rio de Janeiro

O aprofundamento da pesquisa nos acervos, sob a perspectiva proposta por Arllete Farge (2017), viabilizou um outro modo de lidar e de revistar os documentos mobilizados. Ao observar esses fragmentos por meio de uma temporalidade distinta, passamos a captar presenças e gestos sutis que, de outro modo, poderiam escapar. É nesse movimento que revisitamos filme *Nosferato no Brasil* (1971), de Ivan Cardoso, obra fundamental do cinema marginal brasileiro. Gravado em Super-8, o filme transpõe o clássico vampiro para a realidade brasileira através de uma estética experimental, permeada pela cultura *pop* das décadas de 1950 e 1960. Com Torquato Neto no papel principal do vampiro *Nosferato*, acompanhado por figuras como Scarlet Moon e Daniel Más, a produção materializa o estilo caseiro e a inventividade técnica que definiram aquela cena experimental - e por que não pensar - contracultural.



Figura 01: Frames do filme *Nosferato no Brasil*, de Ivan Cardoso. Fonte: Vimeo, 1971.

Após revisitar o filme percebemos um trecho, onde percebemos a imagem de Torquato Neto (– nosso vampiro antropofágico uma silhueta escura e solitária, vestindo sua capa, enquanto caminha pelo calçadão de um espaço: o Aterro do Flamengo. Ao fundo, é possível observar a linha do

horizonte urbano e a baía, destacando o contraste entre a figura mítica e a arquitetura modernista do MAM-RIO. Logo depois, Torquato é visto em movimento, atravessando uma área de vegetação rasteira, provavelmente ainda nos jardins do Aterro, nas proximidades do museu (figura 1).

Ao revisitar o Acervo de Hélio Oiticica, reconhecemos duas pastas de documentos que chamaram nossa atenção, a primeira intitulada “Apocalipopótese”, consistia em um conjunto de slides sendo com registros fotográficos de um evento realizado no Aterro do Flamengo, onde haviam fotografias de uma manifestação pública e coletiva no espaço público do aterro. Dentre elas, três imagens se destacam, pela presença de Torquato Neto envolto na manifestação, vestido uma das capas parangolés do artista Hélio Oiticica (figura 2).



Figura 2: Imagens de Torquato Neto durante a manifestação “Apocalipopótese” realizada no Aterro do Flamengo.

Fonte: Acervo HO, 1968.

A segunda pasta, intitulada “Apocalipopótese no Aterro” (agosto de 1968), reúne duas folhas datilografadas em cópia carbono que relatam precisamente a manifestação no Pavilhão Japonês do Aterro do Flamengo. O documento registra a convergência de nomes centrais da vanguarda, detalhando intervenções que convocavam a participação direta e a expressividade corporal, como os Ovos de Lygia Pape, as Urnas Quentes de Antonio Manuel e a ação de Rogério Duarte. Entre os registros, destaca-se a menção direta a Torquato Neto: o relatório (figura 3) descreve sua participação ativa no evento, onde vestiu a “capa 1” de Hélio Oiticica, criada em 1964, e integrou-se ao grupo de passistas da mangueira que participaram daquele momento, em uma espécie de *happening* coletivo através regrado a samba.

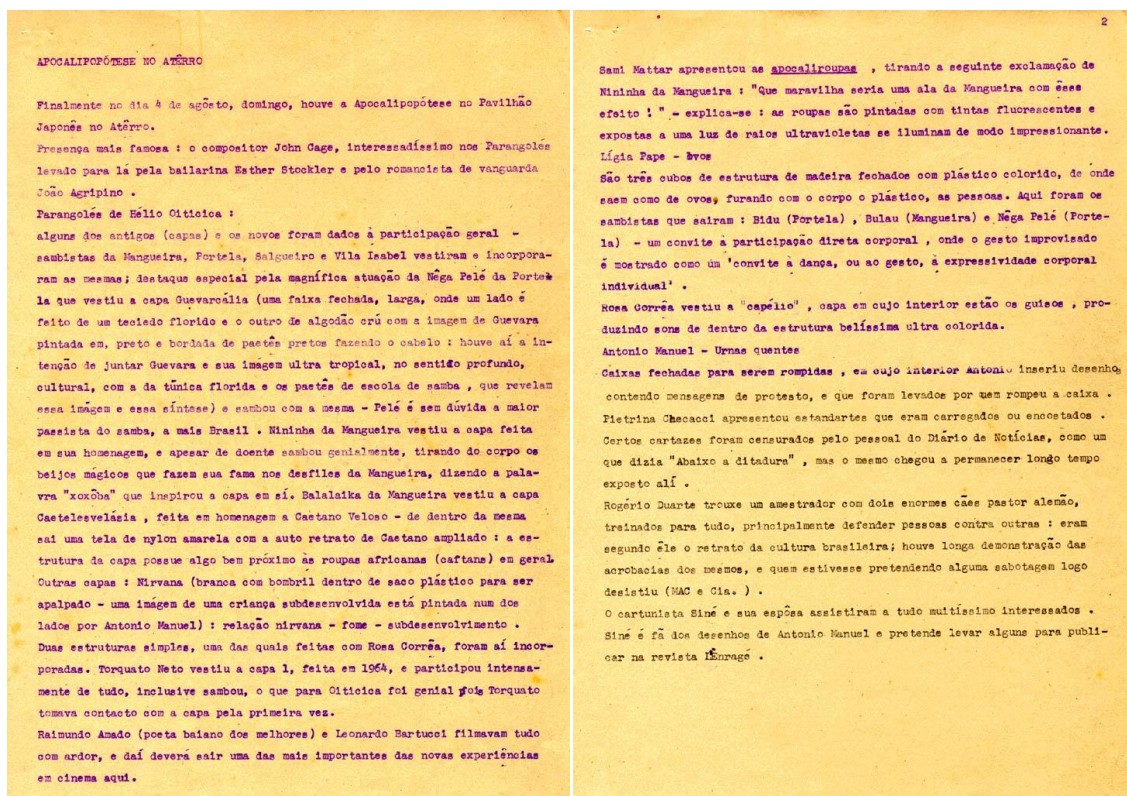


Figura 3: Registro documental feito por Hélio Oiticica. Fonte: Acervo HO, 1968.

Seguindo o fio que esses documentos tensionaram, rastreamos que em 1968, o crítico de arte Frederico Moraes enquanto colunista do jornal carioca Diário de Notícias promoveu uma série de atividades que tencionavam as dimensões: arte, cidade e educação. A iniciativa Arte no Aterro: Um mês de arte pública, realizada no Aterro do Flamengo em julho de 1968, já sinalizava algumas das intenções dele anos mais tarde no MAM. Ao organizar um evento de caráter participativo, proposto com artistas brasileiros em contato direto com o público tanto a partir de exposições de produções artísticas ao ar livre, quanto manifestações que tensionavam linguagens diversas como artes plásticas, música, cinema, moda e música, Frederico Moraes estimulava o público a perceber as possibilidades lúdicas da arte em contato com a cidade do Rio de Janeiro (Moraes, 2017, p. 267).

É importante perceber que a aproximação entre o público e as manifestações artísticas era algo fundamental na proposta do crítico. Em sua coluna ele ressalta a liberdade que existia na proposta dessa arte pública, onde os participantes poderiam ter um papel ativo inclusive em intervenções sobre esses trabalhos:

[...]o público carioca poderá assistir e participar de várias manifestações de arte, que serão levadas a efeitos pelos mais significativos artistas brasileiros. [...] E o público será convidado não só a ver poemas sem palavras, mas também a fazê-los ou cocriá-los com seus autores, abrir urnas onde encontrará desenhos e perguntas, vestir capas parangolés ou reviver sua própria criação rompendo –após entrar-em cubos/ovos. (Moraes, 2017, p. 267).

Dois anos mais tarde, o MAM-RIO consolidou-se como palco de novas investigações coletivas sob a coordenação de Frederico Moraes. A articulação entre artistas de diversas vertentes resultou nos "Domingos da Criação" — uma série de seis encontros realizados em 1971: Um domingo de papel (figura 4), O domingo por um fio, O tecido do domingo, Domingo terra a terra, O som do domingo e O corpo a corpo do domingo.



Figura 4: Registros dos Domingos da criação. Fonte: Acervo MAM-RIO, 1971.

Esses eventos expandiram a percepção do espaço arquitetônico de Affonso Eduardo Reidy, transformando-o em um campo aberto para a experimentação para além do espaço arquitetônico. A proposta explorava o potencial experimental de resíduos como papel, fios, tecidos, terra além do som e o próprio corpo dos participantes – entre artistas, jovens, crianças e famílias – enquanto materialidades para investigação em torno do espaço externo do MAM, o que evidenciava outras camadas do contexto brasileiro daquela época, conforme apontado por Jéssica Gogan (2017):

A ideia era demonstrar que qualquer material poderia ser usado para fazer arte e também posicionar uma subversão antropofágica, em que o uso do lixo como material criativo faria uma crítica à industrialização subvertendo a imagem instável de uma nação em desenvolvimento com uma promoção da precariedade (Gogan, 2017, p. 257)

Esses materiais ficavam disponíveis no pavimento térreo do museu e eram experimentados pelos próprios participantes em todas as áreas externas do MAM-RIO. As proposições artísticas criadas pelo público integravam e problematizavam a própria estrutura arquitetônica; pilares, rampas e jardins do museu foram ressignificados de diversas formas, em pleno período da ditadura militar.

Essa recusa ao comportamento passivo diante da arte ressoa também em correspondências trocadas entre Torquato e Oiticica. Em uma carta enviada por Hélio Oiticica em setembro de 1971, durante sua estada em Nova York, percebe-se o resgate da experiência “Apocalipopótese e do espaço do MAM-RIO. Na carta, Oiticica reage com uma evidente indignação a eventuais rumores sobre a exibição de seus trabalhos em galerias de arte. Ele enfatiza que tais manifestações não se limitam ao formato museal convencional, mas fundamentam-se na construção de experiências coletivas e na radicalidade experimental.

Com tom assertivo e combativo, o artista sentenciava: “(...) Minhas experiências têm mais a ver hoje com circo do que com promotores de arte; não estou a fim de alegrar burguesias interessadas em arte. São uns chatos, além das conhecidas qualidades reacionárias; portanto, basta.” (Oiticica, 1971, p.1). É interessante salientar que esse desabafo não se restringiu ao âmbito privado da carta: ao revisitar a coluna “Geléia Geral”, localizamos em 29 de setembro de 1971, essa mesma carta publicada a pedido do próprio Oiticica (figura 5).

GELEIA GERAL

Oitica: Exposição? Eu não!

HELIO OITICA, DE NEW YORK
SETEMBRO, 1971

Quero esclarecer que não vou expor em Galeria alguma em São Paulo, como vem sendo noticiado em jornais do Rio-S. Paulo, segundo soube; em primeiro lugar, não sei desde quando “exponho em galerias”; as experiências que fiz foram bem limitadas, quanto a exposições e promoções: uma no Rio, em 68 (G-4); experiências no MAM e na Rua (Apocalipótese, em 68, Tropicália, em abril de 67); Internacionais: uma retrospectiva na Whitechapel em Londres (69), que foi uma experiência ambiental (sensorial) limite; e em 70, praticamente 1/3 da exposição Information, no Museu de Arte Moderna do New York, dedicado a mim (ninhos).

Essas duas promoções internacionais foram experiências extraordinárias, bem diferente do caráter assumido por exposições (venda de obras, chauvinismo promocional, etc); foram experiências-limite, vividas como tal. Fora isso, minhas idéias têm circulado em contextos limitados (Londres, Paris, New York, Rio-São Paulo); as confusões são também grandes, em torno dela. Quero aqui dizer o seguinte: não adiantam quaisquer tentativas de querer mistificar o caráter inovador de minhas experiên-

cias, tentando comprometê-las em contextos inapropriados.

Há anos venho pelejando nisso e caio bem treinado. Outra coisa: se há gente interessada em minha obra anterior, melhor, mas não vou expô-la ou ficar repetindo ad infinitum as mesmas coisas; não estou aqui pra fazer retrospectivas, como um artista acabado; estou no início de algo maior; quem não entender que se dane; procurem-se informar melhor e respeitar idéias e trabalho feito. Mas não, parece que a burrice é crônica e que tenho falado em vão. O que propus que fosse feito em São Paulo, diante de um telecena recebido, foi o seguinte: produzir uma experiência na rua, em São Paulo (Praça da República); os planos para essa experiência já estão prontos e serão publicados em New York, breve. Não são planos para ficar em papel (não sou “artista conceitual” e nunca o fui). Minhas experiências têm mais a ver hoje com circo do que com promotores de arte; não estou a fim de alegrar burguesias interessadas em arte. São uns chatos, além das conhecidas qualidades reacionárias; portanto, basta.

Essas experiências mencionadas acima, foram sempre assumidas, por mim, como autênticas experiências (manifestações ambientais, sensoriais, participação pública, etc.), não como “uma exposição a mais”, o que parece ser a preocupação da maioria de artistas: aí, aqui, alhures, e como os quais nada quero ter a ver; são entediantes, não muito brilhantes, sem qualquer compromisso com idéias mais profundas ou limít. Pensam que estou brincando quando digo que a pintura acabou; quando durante dez anos (só um pouco!), não falo em outra coisa; minha própria obra (desconhecida no Brasil, praticamente; não sei que interesse possa causar; movia hear-say, alienação característica local), é o caminho duro dessa desintegração; não faço “vestimenta de vanguarda”, como muitos, para esconder idéias conservadoras; não me calo, também, esperando um “reconhecimento futuro”; estou vivo, falando. Quem não zoeber o que digo, que se cale e não encha o saco; me esqueça; eu não existo.

Minhas experiências, hoje, são um desvendamento lógico de tudo começado há mais de dez anos, no Rio; projetos, que mais cedo ou mais tarde serão frutados sozinhos; não há pressa; quem quiser tomar conhecimento disso e estiver interessado em tomar parte nesse trabalho (de resto, como sempre, de grupo), legal. Estamos aí.

Copy-desk

Quem quiser já pode comprar na Modern Sound o elepe novo (e da desdusidada) de John Lennon e Plastic Ono Band. Foi lançado há uma semana nos States e os primeiros exemplares chegaram aqui já estão no fim. Corram. Nome do disco: Imagina. ● Já foi lançado por lá (e quando sairá aqui?), o elepe Ato Harmony Row, de Jack Bruce. Para os que precisam sempre refrescar a memória, digo eu que Bruce era do Cream (com Ginger Baker e Eric Clapton), e continua sendo um dos músicos (no duro) mais barra-pesada entre os “velhos” que continuam dando sopa por aí. E por nota. ● A CBD anuncia para o suplemento de outubro próximo, entre várias presenças firmes, a de King Curtis, o fantástico saxofonista (não é?), recentemente embarcado pro lado de lá. Trata-se do seu último disco: Live At Fillmore West, pelo Ato, sem que os interessados não podem deixar de escutar. Guardem, conec. ● E aquele filme dos Rolling Stones, o Gimme Shelter? Será possível que nem aquilo a gente tem o direito de ver por aqui? É tão leve. ● Interamente melancólica, como tudo lá a apresentação de Jorge Ben no FIC aí que passou. E uma de melancólica, mais melancólica ainda. Horível, graças a Deus. Pobreza total. ● A TV-Globo não parece ter compreendido os esforços de César Costa Filho, Fred Falcão, Arnaldo Medeiros (dizer, doutores...) e outros esforçados. Não premia os meninos. Eu não disse Cezinha (como o Globo chama). É aí ter que agradecer mais ainda ao que vem. Assim não vale. Essa “máquina” não compreende os esforços da moçada. Lembre. ● E até amanhã, se não chover.



HARMONY ROW: Jack Bruce pra quando?

King Curtis, nas lojas mês que vem

29/9/71 — 4.ª feira

Figura 5: Carta entre Oiticica e Torquato Neto na coluna Geléia Geral. Fonte: Acervo Torquato Neto, 1971.

Seguindo esse gesto de revisitar os acervos, rastreamos na mesma coluna Torquato Neto mencionar um palavra um tanto improvável para aquele contexto: duna. Ela foi mencionada em diversos momentos⁸ do corpos analisado, contudo uma dessas menções se destacou em virtude

⁸ De forma direta, encontramos nove menções nominais à duna na coluna Geléia Geral. Contudo, também rastreamos outras menções indiretas à essa territorialidade.

das – improváveis – espacialidades apontadas. No dia 17 de janeiro de 1972, o título da coluna era “Comece pela praia” e nele Torquato informava:

Julinho Bressane, **nas dunas**, disse que está transando com o Exmo. sr. Luís Severiano Ribeiro a próxima exibição de ‘Um anjo nasceu’, filme fantástico que só foi visto uma vez na cinemateca, ano passado. Isso é que é legal de se saber. Tomara que seja pra logo. (Neto, 1972, n/p, grifo nosso)

A partir disso, fica evidente que Torquato está evocando uma imagem alegórica de uma duna, mas sobretudo, de um espaço de sociabilidade e de articulação cultural em torno da circulação do cinema experimental. Poucos dias depois, em 24 de janeiro de 1972, sob o pseudônimo Capitão Nosferato, Torquato Neto publica na “Geléia Geral” texto intitulado “Notas variadíssimas”, que mapeia a efervescência cultural daquele verão.

GELÉIA GERAL ————— **TORQUATO NETO**

Notas variadíssimas



Da série — Nas Dunas do Saroto: Jorge Mautner & León Hirschman (Foto Rubem Maia)

SEM dúvida: a rádio Jornal do Brasil está com a melhor programação musical aqui do Rio, agora. Eles transaram por lá a única opção possível para quem não pode mais agüentar o embalo furado, comercialização e mediocridade da Mundial e de sua principal imitadora, a Tamoio. Você liga na JB, escuta sempre uma seleção de três músicas e tudo é variado, fora do esquemão fábrica-sucessos de todas as outras. Está dando o maior pé e o resultado é que a audiência está subindo demais. Escutem, tá muito legal. É música boa e sem obrigação de forçar a barra de determinadas gravadoras da jogada.

- Festival Pop de Ipanema: vai ser amanhã. E vai ter a **Equipe Mercado**, o **Liverpool Sound**, os **Novos Baianos**, **Lena Rios** caindo na pândega, **Eclipse** e mais um monte de grupos e artistas pop brasileiros. Tudo de graça: começa às oito na noite e acaba quando acabar. Naquela zona da praia em frente ao Country Clube. Pintaremos lá.
- Antes de viajar para a Bahia, sábado, Gilberto Gil viu **Amor & Tara**, **Nosferato no Brasil** e **Piratas do Sexo Voltam a Matar**, três superoitos de Ivan Cardoso. Foi na casa de Capinan, e Gil deu pulos com as transações de Ivan. Como sabeis, Ivan está acabando a edição de **Sentença de Deus** e inicia, logo em fevereiro, as filmagens de **Chuva de Broto**, longa dezesséis.
- Uma lindera a dignidade histórica dos velhinhos e neovelhinhos em transe. Foi na arara. Cheios de idéias...
- Aguardem: **Naviloca** pintará breve. Uma transação muito da pesada. Basta um pouco de paciência.
- Zé Celso Martinez estréia seu novo espetáculo no Teresão na próxima semana. E a curiosidade em torno dessa **rentrée** é geral. Justamente.
- Al, meu Deus: a cultura brasileira, como é chata, murrinha, oficial, que eles pensam que é “enfrentar o público?”. Se entregar? Necas de pitibiriba.
- E pronto, por hoje.

CAPITÃO NOSFERATO

— 2.ª feira — 24/01/72

Figura 6: Coluna Geléia Geral com destaque para o registro fotográfico. Fonte: Acervo Torquato Neto, 1972.

Acompanhando a coluna, uma fotografia de Rubem Maia (figura 6) mostrava um cenário solar — possivelmente uma praia — três figuras desfrutavam do ambiente externo, com destaque para dois homens que interagem, descontraídos, em primeiro plano. O registro reforça e também sintetiza a ambiência daquela época: a estética de liberdade e o trânsito entre diferentes linguagens artísticas. Identificados pela legenda como o escritor Jorge Mautner e o cineasta Leon Hirszman, expoente do Cinema Novo brasileiro, a imagem integra uma suposta série nominada: "Nas Dunas do Barato".

Por meio desses três fragmentos da “Geléia Geral”, compreendemos que as dunas mencionadas referem-se de fato ao reduto da praia de Ipanema conhecido como Dunas do Barato. No início dos anos 1970, as obras de instalação de um emissário submarino alteraram a topografia da areia e a dinâmica das ondas, gerando não apenas uma maior mobilização de surfistas, mas sobretudo passou a atrair uma grande quantidade de jovens em busca de um espaço de sociabilidade mais seguro e relativamente menos visível aos olhares dos militares (figura 7). Logo, esse trecho de areia na altura da rua Teixeira de Melo consolidou-se como um point de uma juventude com uma estética próxima do *hippie*, marcado por experiências psicodélicas e pelo entrosamento de pessoas (figura 5) que usavam seu corpo para se manifestar livremente na praia em um momento de repressão militar. É interessante perceber que no mesmo dia, ao refletir sobre o novo disco de Caetano Veloso, Torquato publica:

Transar, ou seja: mexer-se, andar por aí, procurar brechas, encontrar brechas, cair na água e vir secar no sol de qualquer duna quente, mexer, *rebo-lar* [sic], inventar tudo de novo e cair na gandaia enquanto é tempo: tá sabendo: é aqui e agora: esse verão aí o carnaval que vem a transação é geral: bote as mãos nas cadeiras, menina, faça o favor de mexer: transe, transe, transe, não livre de nada agora essa carinha queimada, não perca nada, sol e água, calma e tempestade: SE VIRE. (Neto, 1972)

Entre 'transas', gestos e movimentos múltiplos, um território improvável — paradoxalmente produzido por obras do regime militar — foi tomado por uma juventude disposta à transgressão. Esse trecho da cidade converteu-se em um reduto *desbundado*, onde as sociabilidades construídas nas areias eram também publicadas nas páginas da “Geléia Geral”. Situado estrategicamente longe do alcance de famílias e banhistas conservadores, o isolamento do Píer permitiu a emergência de uma zona de liberdade em pleno período de exceção (figura 8). Definido por quem o viveu como um lugar “utópico e mágico”, que ia na contramão dos valores socialmente hegemônicos na época e a vigilância do próprio regime militar.



Figura 7: Píer de Ipanema. Fonte: Jornal O Globo, 1972.

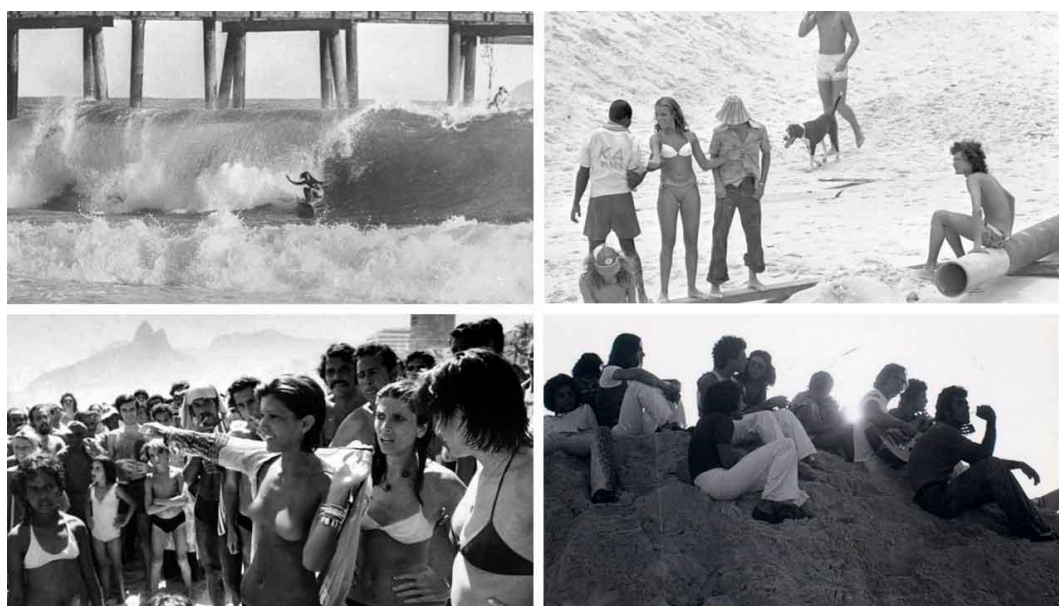


Figura 8: Registros do cotidiano das Dunas do Barato. Fonte: Invexo, 1971.

Nesse cenário de liberdade, a irreverência, sociabilidades e a liberdade sexual moldaram o espírito do lugar. Também chamadas de “Dunas da Gal”, devido à presença constante da cantora, o espaço mostra como a Zona Sul do Rio de Janeiro forjou um território neutro que reunia anônimos e figuras contraculturais em plena ditadura militar. Com uma concentração de figuras como Jards Macalé, Chacal, Waly Salomão, José Wilker, Jorge Salomão, Glauber Rocha e Caetano Veloso, o Píer tornou-se um polo informal de efervescência cultural — um espaço de debate e produção artística contracultural e libertária que se manteve ativo até ser desmontado, em 1975.

Considerações Finais

A partir desse percurso, percebemos como a trajetória de Torquato Neto revela-se fundamental para compreender a contracultura brasileira para além da música. A sua atuação em múltiplas linguagens — do cinema experimental à poesia visual, passando pela escrita incisiva na coluna "Geléia Geral" — articulou uma rede de comunicação direta entre os artistas e a sociedade. Era através desta capilaridade que o *desbunde* se entranhava no cotidiano, desafiando o isolamento e o cerceamento impostos pela censura.

Nesse sentido, as territorialidades analisadas mostram que, embora a cidade estivesse sob o peso do regime militar, existia um campo intenso de disputa e táticas de ocupação. O Aterro do Flamengo reafirma a importância dos gestos artísticos em tempos de crise sociopolítica, evidenciando uma articulação direta entre o público e essa juventude libertária. Já o caso das Dunas do Barato é também interessante por ter sido uma obra que foi construída inicialmente pelo próprio regime militar em torno de um período desenvolvimentista atrelado a uma ideia de modernidade que estava em discussão na década de 1960-1970 e que acaba por abrigar uma profunda ambiguidade ao ser ocupada por uma juventude contestatória. Ali, o corpo era a chave do tensionamento político; ora mais expostos, ora menos, esses corpos vibravam, criando brechas que transgrediam as práticas hegemônicas e mostravam alternativas para se relacionar com as próprias corporalidades. Esses espaços, vislumbram algumas das brechas que Torquato Neto apontava, e demonstra a ambivalência presente em torno da década de 1970, sobretudo no contexto carioca em plena ditadura e a constante repressão e silenciamento sociocultural que o regime militar semeava.

O percurso pelos acervos aqui proposto revela a urgência de tensionar o alcance das narrativas históricas convencionais. Ao dar relevo a fontes frequentemente negligenciadas pelos estudos urbanos — como cartas pessoais, cartões-postais e registros filmicos —, as cristalizações sobre a história cultural das cidades começam a ceder. Estes fragmentos permitem que o investigador extraia novos sentidos dos documentos, encontrando neles gestos sutis, práticas cotidianas e vivências que funcionam como desvios necessários para uma outra escrita historiográfica, atenta a sujeitos antes invisibilizados.

Agradecimentos

O presente trabalho foi publicado com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB), por meio do Edital de Participação em Eventos Nacionais e Internacionais – 019/2025 – MOVE (Termo de Outorga APR0165/2025), que viabilizou a participação neste evento e a publicação deste artigo. Expressamos nossos agradecimentos pelo fomento concedido, fundamental para a divulgação e internacionalização destes resultados.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

APRESENTAÇÃO... Salvador, 2022. Disponível em: <<http://www.desbunde.ufba.br>>. Acesso em: 18 jul. 2025.



BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

DRUMMOND, Washington et al. **Cinco anos entre os bárbaros [1972-77]**: corpo, cidade, canção. Salvador, 2022. Disponível em: <<http://www.desbunde.ufba.br/arquivos/>>. Acesso em: 18 jul. 2022.

FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo**. São Paulo: Edusp, 2017.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália**: alegoria, alegria. São Paulo: Kairós, 1979.

_____. A contracultura, entre a curtição e o experimental. **MODOS: Revista de História da Arte**, v. 1, n. 3, p. 181–203, 3 set. 2017.

GOGAN, Jessica. Frederico Moraes, os domingos da criação e o museu-liberdade. In: GOGAN, Jessica; MORAIS, Frederico (org.). **Domingos da Criação**: uma coleção poética do experimental em arte e educação. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

MORAIS, Frederico. Apocalipópese no Aterro: arte de vanguarda levada ao povo. In: GOGAN, Jessica; MORAIS, Frederico (org.). **Domingos da Criação**: uma coleção poética do experimental em arte e educação. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017.

NETO, Torquato. Comece pela praia. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 17 jan. 1972. Coluna Geléia Geral. Disponível em: <<https://www.torquatoneto.com.br/copia-escritura-por-torquato-1>> Acesso em: 10 out. 2024.

_____. Literato cantabile. Geléia Geral. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 16 nov. 1971. Disponível em: <<https://www.torquatoneto.com.br/copia-escritura-por-torquato-1>> Acesso em: 10 out. 2024.

OITICICA, Hélio. [Carta a Torquato Neto]. Rio de Janeiro, 1971. 1 original datilografado. Acervo Programa Hélio Oiticica. p. 1. Disponível em: <<https://projeto-ho.com.br/pt/projeto-ho/>>. Acesso em: 10 set. 2023.

PEREIRA, Margareth da Silva. Lucio Costa-Le Corbusier: A fabricação lilterária e concreta do mundo. In: SOBRAL, J.; PINHEIRO, C. (org.). **Lucio Costa Le Corbusier**: correspondência. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2024. p. 247-318

PIRES, Paulo Roberto (org.). **Torquatália**: Geléia Geral. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

PROJETO HO. Fundação Projeto Hélio Oiticica. Rio de Janeiro, 2023. Disponível em: <<https://projeto-ho.com.br/pt/projeto-ho/>>. Acesso em: 10 set. 2023.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978.

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

