



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Claudia Maria Kras Ricardo

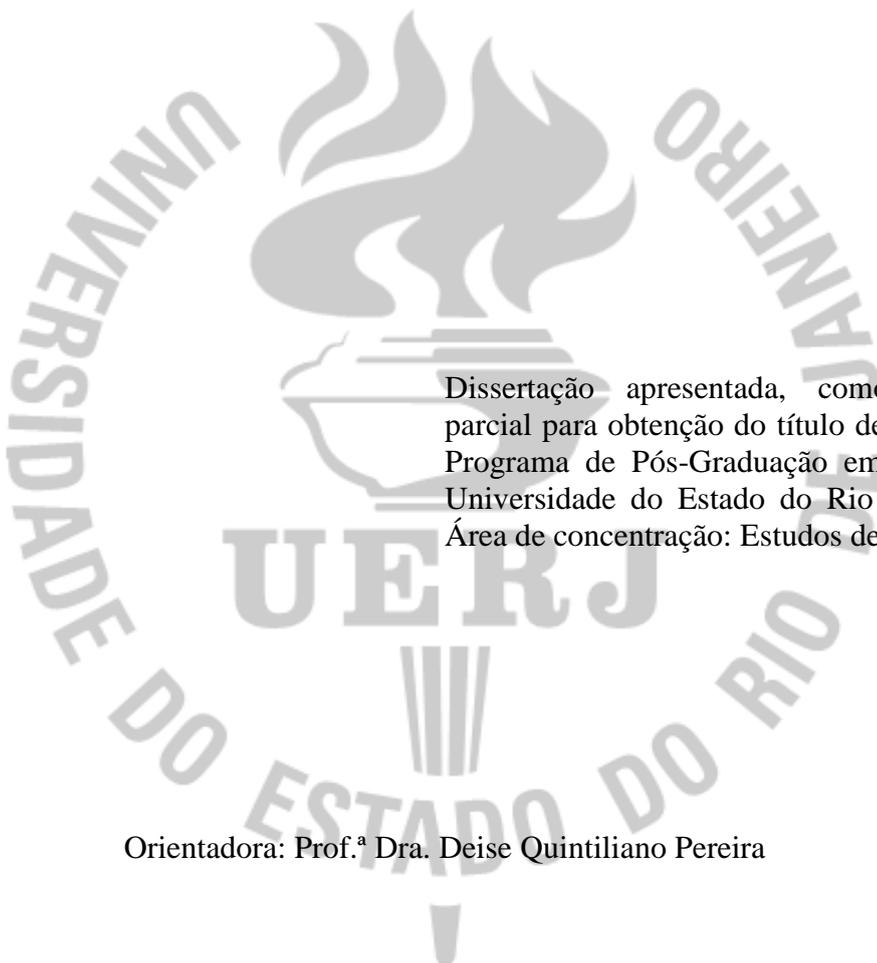
**Melancolia e suicídio na poesia contemporânea de Ana C. Cesar e
Torquato Neto.**

Rio de Janeiro

2023

Claudia Maria Kras Ricardo

Melancolia e suicídio na poesia contemporânea de Ana C. Cesar e Torquato Neto.



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof.^a Dra. Deise Quintiliano Pereira

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

R488 Ricardo, Claudia Maria Kras.
Melancolia e suicídio na poesia contemporânea de Ana C. Cesar e
Torquato Neto / Claudia Maria Kras Ricardo. – 2023.
90 f.: il.

Orientadora: Deise Quintiliano Pereira.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. César, Ana Cristina, 1952-1983 - Crítica e interpretação - Teses. 2.
Torquato Neto, 1944-1972 – Crítica e interpretação - Teses. 3. Poesia
brasileira – História e crítica – Teses. 4. Indústria cultural – Brasil – Séc.
XXI - Teses. 5. Suicídio - Teses. 6. Melancolia na literatura – Teses. I.
Quintiliano, Deise, 1962-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Claudia Maria Kras Ricardo

Melancolia e suicídio na poesia contemporânea de Ana C. Cesar e Torquato Neto.

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 31 de janeiro de 2023.

Banca examinadora:

Prof.^a Dra. Deise Quintiliano Pereira (Orientadora)

Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta

Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Marcos Vinício Guimarães Giusti

Colégio Militar do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2023

DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação acadêmica a todos os artistas que se sentem inadequados nesse sistema econômico hostil, que insiste em formatar mentes e corpos nos cerceando o direito a qualquer outra escolha que não seja a apontada pelos índices do mercado. Gostaria de olhar nos olhos de cada um e convencê-los de que é a vida também um ato de resistência. Apesar de tudo, vale a pena criar, vale a pena viver.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus amigos em especial à Patrícia Bastos que me incentivou a voltar para academia.

À minha família que sempre me incentivou a ler e estudar, em especial à minha irmã que financia muitos dos meus livros.

Aos professores Deise Quintiliano por topar a jornada sem nem me conhecer, e a Marcus Motta pela inspiração e o vento nas velas, ao professor Alex Jardim, por sua participação primorosa em minha qualificação.

É preciso estar atento e forte.

Caetano Veloso

RESUMO

RICARDO, Claudia Maria Kras. **Melancolia e suicídio na poesia contemporânea de Ana C. Cesar e Torquato Neto**. 2023. 90 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023

Este trabalho se insere no campo de investigações sobre a poesia marginal no Brasil durante o período da ditadura e, conseqüentemente, da disseminação da indústria cultural no país. Procuro entender como artistas de sensibilidade acima da média encararam a ideia da arte como produto de entretenimento e quais as estratégias que utilizaram para evitar a formatação ideológica da economia de mercado em suas obras. O foco da pesquisa são os poetas Ana C. e Torquato Neto que sucumbiram as contradições do período e tiraram a própria vida. Me debruço sobre as obras dos autores citados utilizando como norte a teoria crítica que é um tipo de análise que costuma averiguar os mais variados objetos: arte, Estado, economia, etc. A ideia é investigar as formas de objetividade social no capitalismo e como elas modelam a existência dos artistas.

Palavras-chave: Indústria cultural. Suicídio. Melancolia. Poesia marginal. Ana C. Torquato Neto.

ABSTRACT

RICARDO, Claudia Maria Kras. **Melancholy and suicide in the contemporary poetry of Ana C. Cesar and Torquato Neto**. 2023. 90 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023

This work is part of the field of investigations on marginal poetry in Brazil during the dictators hip period and, consequently, the dissemination of the cultural industry in the country. My goal is to understand how artists of above average sensitivity faced the idea of art as an entertainment product and what strategies they used to avoid the ideological formatting of the market economy in their works. The focus of the research is the poets Ana C. and Torquato Neto who succumbed to the contradictions of the period and took their own lives. I focus on the works of the cited authors using critical theory as a guide, which is a type of analysis that usually investigates the most varied objects: art, State, economy, etc. The idea is to investigate the forms of social objectivity in capitalism and how they shape the existence of artists.

Keywords: Cultural industry. Suicide. Melancholy. Marginal poetry. Ana C. Torquato Neto.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	09
1	COMO CONHECI TORQUATO NETO (CONTRACULTURA E INDÚSTRIA CULTURAL NO BRASIL)	11
1.1	Capitalismo e processo artístico: a produção de melancolia	18
1.2	Cinema e poesia na medida certa contra o mercado	20
1.3	O que é mercadoria?	32
2	SUICÍDIO COMO VIVÊNCIA ÍNTIMA DO ARTISTA	35
2.1	O poeta é um fingidor, o artista é necessariamente um sofredor?	37
2.2	Guerrilha artística: Criando alternativas, alimentando esperanças, perseguindo novas trilhas	42
2.3	Estudo de caso: Hilda Machado compõe a tríade dos melancólicos no capitalismo tardio	47
3	ANA C., TORQUATO, MELANCOLIA E CAPITALISMO TARDIO	51
3.1	Nas pegadas (dos) marginais	57
3.2	E la Nave va	65
3.3	A geração mimeógrafo se deita no divã	72
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
	REFERÊNCIAS	85

INTRODUÇÃO

O trabalho que será apresentado a seguir começou há muitos anos, quando pela primeira vez me interessei pelo fenômeno da contracultura e passei a pesquisar o movimento Tropicália, representante maior da contracultura no Brasil. Por conta dessa pesquisa, tomei ciência, de fato, da figura de Torquato Neto, entidade que eu conhecia por ser autor de dois poemas que estão em uma música de que eu sempre gostei dos Titãs: *Go back*. Mal sabia que esse gênio, anjo rebelde e inconformado, se transformaria em um de meus maiores ídolos e me levaria a uma imersão poética decisiva na poesia brasileira.

E foi por intermédio de Torquato que conheci Ana C. (nome adotado pela poeta muitas vezes durante sua trajetória), essa dama suave, misteriosa e irresignada, única em seu estilo e inteligência melancólica. Os dois compartilham de um mesmo desfecho triste e bastante significativo. Os dois atentaram contra a própria vida e morreram jovens, abandonando um país destroçado por uma ditadura violenta e implacável, que esquadrinhou artistas e deu o aval definitivo para Indústria Cultural mapear as mentes brilhantes que restavam.

Essas duas figuras icônicas são essenciais para entender uma época conformada à ideologia de mercado, uma época em que a arte se transforma em mercadoria e passa a ser regida basicamente por intenções econômicas e especulação financeira.

No capítulo 1, apresento um pouco do contexto em que surge a figura do letrista, poeta, cineasta e jornalista Torquato Neto e, poucos anos depois, mas também sob a influência perversa da ditadura militar e do capital estrangeiro no país, a figura da poeta, tradutora, professora e crítica literária (e de cinema) Ana Cristina Cesar.

No capítulo 2, por outro lado, trato da morte de si, do enigma do suicídio do artista circunscrito nos grandes centros urbanos. Mais precisamente, busco indícios de como reagiam os poetas estudados em relação ao mundo que os rodeava, e de como recebiam, na intimidade de sua vida, a reverberação de suas criações.

Me interessa saber por que sofriam, o que me enseja à propositura de uma reflexão sobre arte e sofrimento, não por acaso, mediada pelo vigoroso conceito de melancolia. Também apresento, ainda que superficialmente, a figura de Hilda Machado, a *cineasta-poeta*, artista ímpar que se mata aos 56 anos de idade, deixando uma obra poética pequena e desconhecida, mas muito potente em sua essência e que tem sido postumamente reconhecida pelos anais da literatura nacional. Não só o desfecho de Hilda Machado, mas também seus

escritos se apresentam em consonância com as obras dos poetas aqui estudados, à medida que denotam como se constitui a melancolia do artista contemporâneo que circula nas grandes cidades do capitalismo tardio.

No capítulo 3, de natureza conclusiva, minha proposta é a de pensar e fazer reverberar a visceralidade da arte marginal, bem como os caminhos transpostos pela geração mimeógrafo. Considerando-se essa finalidade, lançarei mão da melancolia como chave de leitura apta a decifrar os efeitos produzidos pela ancoragem histórica do artista inserido na Modernidade, que posteriormente se traduziria na expressão de “capitalismo tardio”.

1 COMO CONHECI TORQUATO NETO (CONTRACULTURA E INDÚSTRIA CULTURAL NO BRASIL)

Tudo que é sólido desmancha no ar

Karl Marx

A Mestre e Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Tânia Pellegrini, desenvolveu uma pesquisa sobre a relação direta entre a ditadura e a literatura no Brasil. Em sua pesquisa “Relíquias da Casa Velha: literatura e ditadura militar, 50 anos depois”, ela define:

Este ensaio, além de revisitar parte da produção crítica sobre o tema e de retomar minhas próprias pesquisas anteriores, procura relacionar as ações específicas do regime militar para o campo da cultura com a efetiva consolidação da indústria cultural brasileira. O pressuposto é que essa consolidação engendrou, de forma tensionada, modificações significativas nas matrizes preexistentes na nossa ficção, sobretudo temáticas, que foram traduzindo o mal-estar e a perplexidade geradas naqueles anos difíceis, bem como suas derivações até os dias de hoje (PELLEGRINI, 2014, p. 152).

Pude, rapidamente, em minhas leituras, observar como o capitalismo interferiu na criação artística e como os movimentos de contracultura, que tentavam se opor a este *status quo* (a ordem deliberada pela sociedade de classes), acabavam aceleradamente cooptados pela indústria cultural e transformados em produto. A rapidez com que esses movimentos eram deglutidos e regurgitados, como teoriza Zygmunt Bauman, ao demonstrar a impotência das vanguardas num mundo dominado pela ideologia de mercado:

Na opinião de Peter Burger, foi seu assombroso sucesso comercial que desferiu o golpe mortal na arte de vanguarda, agora “incorporada” pelo “mercado artístico”. Devido a seu caráter endemicamente controverso, essa arte veio manifestar a distinção social: foi nessa qualidade que a arte de vanguarda encontrou clientes entre os empreendedores, os *arrivistes* de classe média, incertos de sua posição social e ávidos de se armar com infalíveis símbolos de prestígio. Em sua capacidade estética e principal, a arte de vanguarda, como antes, podia desconcertar seus espectadores, chocar e espantar; em sua outra capacidade, de conferir distinção e estratificar, ela atraiu sempre um número crescente de admiradores acrílicos e, o que é mais importante, de compradores. (BAUMAN, 2018, p. 126).

São inegáveis as modificações sofridas pelas artes em geral a partir de meados da década de 1960. Em 9 de julho de 1962, Andy Warhol apresentou sua famosa obra, as 32 latas de sopa Campbell, que causou um choque na crítica e no público pela natureza descaradamente comercial. Gênio? Visionário? Debochado ou oportunista? De pouca relevância seria definir a figura de Warhol, mais importante é que ele escancarou as

transformações que afetavam o campo artístico e nos mostrou como os atores desse campo precisaram se redefinir pautados pela nova lógica de mercado.

Tratarei mais detidamente do conceito de mercado e mercadoria, na sequência. Por ora, cabe ressaltar que são conceitos bastante complexos, que demandam certo conhecimento da teoria marxista e se além à ideia de que, no capitalismo, a base social da mercadoria aparece como encoberta e o esforço humano em sua produção (o trabalho) se confunde com a igualdade dos produtos como valores.

Além disso, a relação entre as mercadorias acontece por intermédio da convenção social que julga o valor de cada produto diferenciando os que valem mais dos que valem menos, criando uma relação de fetiche com a mercadoria, conceito também formulado por Marx, mas que não será operacional para meus propósitos de análise.

Por conta dessa perspectiva de valorização da arte enquanto geradora de lucro (em pé de igualdade com qualquer outra mercadoria), movimentos como a Tropicália me chamaram a atenção, sendo importantes para o desenvolvimento dessa dissertação. Minha hipótese é que o advento da Tropicália se dá porque o movimento já estava inserido nesse novo jeito de produzir arte, e foi esse mesmo movimento que gestou e pariu a figura de Torquato Neto.

Convém não esquecer a diferença entre Tropicália, enquanto manifestação incipiente de uma nova estética no país, e Tropicália musical ou Tropicalismo, aí sim, um movimento articulado por um grupo de jovens, que marcaria definitivamente o cenário musical brasileiro. E a ideia de uma estética brasileira que fosse a cara do país reuniu uma série de artistas e obras, incluindo o artista plástico Hélio Oiticica, a quem deve-se a alcunha Tropicália. O termo foi extraído de um projeto ambiental de Oiticica, na exposição *Nova Objetividade Brasileira*, exposta no MAM, no Rio de Janeiro, em 1967 – a qual caracterizava um estado da arte do Brasil de vanguarda, confrontando-o com os grandes movimentos artísticos mundiais em busca de uma estética genuinamente brasileira.

O conceito de Tropicália evidenciava a necessidade de representar a arte brasileira como elemento importante na cultura nacional. Sendo assim, a exposição de Oiticica emprestou seu nome à canção composta por Caetano Veloso (por sugestão do cineasta Luis Carlos Barreto), e passou a denominar o próprio movimento tropicalista.

A partir daí, o movimento tropicalista passa a designar uma postura criativa e experimental de um grupo de artistas, dentre eles o próprio Oiticica, representante das artes plásticas, além de pessoas ligadas ao teatro e ao cinema, como José Celso Martinez Correa, que liderou o inovador grupo Teatro Oficina, e Glauber Rocha, expoente máximo do Cinema Novo. No entanto, foi na música que o movimento Tropicália manifestou-se com mais

entusiasmo, tendo Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, Tom Zé e os Mutantes como seus principais nomes.

Após a Segunda Guerra, uma nova ordem mundial passou a nortear as relações internacionais e os Estados Unidos da América passaram a ditar a conduta econômica dos países da América Latina (com exceção de Cuba, que se combinava à União Soviética, adotando, assim como ela, o socialismo como forma de governo).

A Guerra Fria entre EUA e URSS, ainda que não tenha evoluído a um embate direto entre as duas potências, fez com que confrontos isolados (como a Guerra do Vietnã), dividissem a opinião pública, não só em solo americano, mas também entre a maioria dos países sob sua influência. Neste contexto, surgiu nos Estados Unidos um movimento juvenil denominado Contracultura, que se alastrou pelo mundo, articulado pela juventude.

No Brasil, o movimento de Contracultura encontrou uma juventude ávida por liberdades ainda maiores do que as reclamadas pela juventude norte-americana ou europeia, já que aqui vivíamos sob uma ditadura militar violenta, apoiada, ironicamente, pelos Estados Unidos. Estes, que se autoproclamavam o estandarte da democracia, viviam também, no âmago de suas contradições, em constantes confrontos com a população militante que lutava pela expansão dos direitos civis aos negros, às mulheres e às minorias.

Preocupados com a liberdade estética mais do que com um engajamento político-ideológico, os tropicalistas foram por diversas vezes criticados por parcela significativa da juventude e da *intelligentsia* nacional, que acreditava ser de suma importância um posicionamento mais incisivo em relação à invasão americana (dita imperialista) e à ideologia americana (avalista da ditadura). Tais reflexões são importantes na medida em que me permitiram fazer um contraponto à ideia genérica que temos da Tropicália como “movimento contracultural”.

Levando-se em consideração o *boom* da indústria cultural e de massas nesse período no Brasil, pode-se dizer que surgiu um novo paradigma de produto cultural, que passava, então, a ser um produto de consumo. Iniciava-se uma nova era de consumo musical e a Tropicália operava em consonância com esse novo paradigma, concentrando-se, principalmente, na audiência e nas exigências da classe média burguesa.

Apontada como “atualização da arte voltada para as massas”, “busca de uma nova forma de expressão artística e inserção no mercado”, “abertura político-cultural” ou “redimensionamento da dimensão política das classes médias” (TOFFANO, [20--]), a Tropicália surge no momento pós-tomada do poder pelos militares, no golpe de 1964, transformando o nacional popular em cultura de massa.

É essencial compreender como a indústria cultural foi, aos poucos, se articulando através dos meios de comunicação do país, tendo como porta de acesso à juventude, principalmente através da música, dos artistas e dos festivais. Acima de tudo, cumpre refletir sobre este paradoxo passível de explicar como era tênue a linha que separava rebeldia e consagração, liberdade estética e exigência mercadológica, contestação à ditadura e conformação ao sistema mercantil.

Com vistas a lançar luz sobre o tema, transcrevo, abaixo, parte de uma palestra proferida por Pierre Bourdieu, em Paris, no mês de outubro de 2000.

Se eu disse que a cultura está atualmente em perigo, que está ameaçada pela influência do dinheiro, e do comércio, e do espírito mercantil, de múltiplas faces, ibope, pesquisas de marketing, expectativas de anunciantes, números de vendas, lista de *best sellers*, dirão que estou exagerando. [...] E, no entanto, se eu lembrar agora que as chances de parar essa máquina infernal repousam em todos aqueles e aquelas que, detendo algum poder sobre as coisas da cultura, da arte e da literatura, podem, cada um em seu lugar e à sua maneira e, de sua parte, por mínima que seja, jogar seu grão de areia na engrenagem bem lubrificada [...] dirão talvez, de uma vez por todas, que sou desesperadamente otimista (BOURDIEU, 2001, p. 79).

O discurso de Bourdieu pode parecer anacrônico em relação à Tropicália, à medida que o recorte histórico que fiz está circunscrito às décadas de 60 e 70, bastante tempo antes desta reflexão do filósofo. No entanto, é importante lembrar que este trabalho se esmera em orientar seu discurso para o fato de que o capital cultural produzido no período teria sido cooptado pela cultura dominante. Mais ainda, por uma cultura dominante de mercado, que passava a ter a televisão e os meios de comunicação a seu dispor, inaugurando o desespero por audiência, a corrida por opinião pública e a necessidade de reconhecimento, explorando a imagem dos artistas como nunca havia sido feito no país.

Para Bourdieu, existe uma correspondência entre a produção de bens e a produção de gostos (BOURDIEU, 2008, p. 216). Nesse sentido, é necessário observar o comportamento do mercado e dos artistas. Ainda em Bourdieu, descobrimos que existe uma orquestração objetiva entre duas lógicas relativamente independentes: a dos campos da produção (referindo-se aos artistas e envolvidos no movimento artístico) e a do campo de consumo (o que levaria ao lucro, propriamente dito). É nesta "homologia" que repousa a ideia de que o "capital cultural" produzido pelos artistas da Tropicália foi efetivamente assimilado pelo mercado.

Sendo assim, o pensamento bourdieusiano funciona como uma ratificação de inúmeros críticos contemporâneos da Tropicália, que não enxergavam nela uma afronta efetiva ao sistema e tampouco um expoente inovador da contracultura. O que essas críticas fazem, do ponto de

vista histórico, é desmistificar a recorrente ideia de que toda arte de vanguarda, por mais criativa e inovadora que pareça, funcione como um ato de resistência à reificação da cultura.

Do ponto de vista sociológico, pode-se dizer que essas críticas constituem o sintoma principal, denunciador da presença de agentes e forças que se manifestavam dentro de um campo¹, orquestrados por uma lógica própria que consagra ou torna o artista um maldito. É nesse contexto que entra em cena a figura excêntrica e inconformada de Torquato, atormentado pelos rumos do capitalismo, preocupado com sua arte, desiludido com a contracultura, sentindo-se sufocado pela falta de oxigenação de uma sociedade alienante.

No ensaio "Arte e política, a ação irmã do sonho", a jornalista Evelyne Pieiller (2013) observa que “com o triunfo da burguesia e de seus valores, o trabalho, a economia e o respeito à ordem, o artista se submete à lei do mercado, ele deve agradar aos que formam o público e com quem ele não compartilha necessariamente os valores”.

Com efeito, a Indústria Cultural mapeou a contracultura nacional e enxergou nela um grupo potencialmente consumidor, passando a incorporar sua maneira de existir e resistir, transformando em produto tudo que pudesse surgir de criativo e tornando a padronizá-lo dentro de um esquema afeito à própria cultura.

O conjunto desses elementos transforma a Tropicália em um novo nicho de mercado e, talvez por isso, muitos acreditem que a contracultura não passou de uma tentativa esvaziada de mudança, tendo servido de ponte para o capitalismo tardio² e a pós-modernidade³, nas múltiplas ramificações e especificidades em que esses fenômenos se apresentam, na contemporaneidade.

Nesse sentido, cumpre esclarecer o conceito de Indústria Cultural, que se revela fundamental para compreensão dos rumos que a arte toma sob a égide do capitalismo. Tendo surgido pela primeira vez no livro *Dialética do Esclarecimento* (1944), obra dos filósofos

¹ Esclarecemos que, para Bourdieu, é “campo” “todo sistema de relações sociais funcionando segundo uma lógica que lhe é própria e a qual é preciso levar em consideração a fim de explicar sua evolução” (Cf. BOSCHETTI, 1985, p. 9)

² “Capitalismo tardio” é um conceito usado pelos neomarxistas para se referirem ao capitalismo posterior a 1945, estágio que inclui a chamada "era de ouro do capitalismo" (de 1945 ao início da década de 1970). Todavia, há alguma controvérsia quanto à sua adequação. O teórico da cultura norte-americano Fredric Jameson considera mais prudente o uso da expressão "desenvolvimento recente do capitalismo" ou "capitalismo recente" (*jüngste*) usada por Hilferding por soar menos profética do que "capitalismo tardio". Derrida opta pelo termo "neocapitalismo" em lugar de "pós-capitalismo" ou “capitalismo tardio”. No Brasil, couberam ao professor João Manuel Cardoso de Mello as primeiras reflexões sobre o tema, na sua tese de doutorado defendida em 1975, posteriormente publicada no livro *O capitalismo tardio*, em 1984.

³ Por conta das transformações ligadas à cultura e às relações capitalistas, o termo pós-modernidade pode também ser chamado de pós-industrial ou de movimento financeiro, pois é a partir do fim da Segunda Guerra Mundial que as inovações tecnológicas, os investimentos financeiros e a indústria de massa desenvolveram-se e marcaram intensas e profundas transformações na sociedade e na maneira pela qual os indivíduos passaram a encarar o consumo.

frankfurtianos Theodor Adorno e Max Horkheimer, o termo chave designa a homogeneização dos produtos culturais e das artes, vislumbrando o consumidor não como sujeito, mas como objeto. Obviamente, trata-se de um conceito muito mais complexo que problematiza, por exemplo, a questão do gosto estético, na contemporaneidade, geralmente adestrado por estúdios, empresários e investidores.

Para Gilles Lipovetsky (2011, p. 13), a arte comercial sujeita às preferências do público é orientada para o sucesso imediato. Ele denomina “capitalismo cultural” a cultura que caracteriza a época contemporânea e vai totalmente de encontro às tradições e normas sociais herdadas do passado. O “capitalismo cultural”, segundo Lipovetsky, se tornou um setor econômico em plena expansão, desvanecendo a figura do artista maldito:

A concepção do artista maldito, marginalizado por sua própria natureza e em ruptura com o sistema socioeconômico quanto mais se opõe ostensivamente ao dinheiro, valor estranho à arte, eminentemente corruptor, e com a qual nenhum compromisso é possível, eclipsou-se. Ao menos desde que Warhol declarou “sou um artista comercial”, ao confundir as fronteiras da arte, da moda e da publicidade, a situação mudou. Rejeitando a cantilena da pobreza como condição da pureza criadora, integrando-se de maneira ostensiva nos sistemas midiático-mercantis, os artistas contemporâneos aspiram a partir de então um objetivo claramente definido: ganhar dinheiro e ser célebres (2011, p.87).

Essas argumentações sobre uma arte produzida pelo mercado ecoam dentro da Tropicália e críticos e público se dividem em relação ao papel do movimento, no contexto social em que se apresentava. Nas palavras do estudioso Christopher Dunn:

Com canções alegóricas carregadas de exuberância catártica em face da repressão crescente, os tropicalistas produziram a mistura curiosa de melancolia e alegria que representava exatamente o sentimento da juventude que vivia uma ditadura em um país latino-americano cheio de criatividade e esperanças (2009, p. 62).

Para Gilberto Felisberto Vasconcellos⁴, no entanto, a perspectiva em relação à Tropicália é outra:

A tropicália é o triunfo do rico, do cara que venceu, e indiretamente é o aplauso do genocídio. O que a tropicália fez? Aprovou o quê? A multinacional é que é o quente, que ganhou, venceu a burguesia gostosa. É a valorização da multinacional como motor do desenvolvimento.

As duas perspectivas denotam o aspecto paradoxal da contracultura no Brasil, aqui representada pela Tropicália. Se, por um lado, era porta voz de uma inovação singular, de uma resistência aparentemente engajada contra o *status quo*, implicando um "racha" no capitalismo e na cultura tradicional; por outro, se articulava através dos signos do sistema,

⁴ Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/4820-gilberto-felisberto-vasconcellos>. Acesso em 20/09/2022.

sendo cooptada, à medida que corroborava os ditames do mercado atento à divulgação, investimentos, audiência e cifras

Este período assiste também à expansão dramática da televisão e é através dela que se popularizam os festivais de música, decisivos para o surgimento dos tropicalistas e da dita MPB. Numa reflexão profética anunciada (2003, p. 148) – outra genialidade suicida – observou que "a cultura tornada integralmente mercadoria deve também tornar-se a vedete da sociedade espetacular".

Acerca do mesmo tema, Jurandir Freire Costa, psicanalista e estudioso da psicologia da juventude na década de 1960, em “Sobre a Geração AI-5: Violência e Narcisismo”, escrev

A sociedade de consumo se instala a partir da época do desenvolvimentismo. O álbi da sociedade de consumo no hemisfério norte, a igualdade de todos diante do produto, era insustentável no Brasil desde o início, mas através da crescente indústria cultural, o consumismo consegue atingir a população urbana de classe média, o mesmo público da música popular em questão. Desestabiliza valores familiares, religiosos e de trabalho, enquanto idealiza o bem-estar físico-psicossocial. Baseada na penúria estrutural e no excesso – e não abundância, a sociedade de consumo tem o efeito da violência (COSTA, 1986, p.190).

O excesso apontado por Jurandir Freire diz respeito, entre outras coisas, a uma exigência cada vez maior de produtos artísticos dando mais valor à quantidade do que à qualidade das obras. A arte era um campo que se reconfigurava e a Tropicália se adaptava aos novos trâmites do mercado, dentro do conceito de campo.

Utilizando o conceito bourdieusiano, é possível se fazer também uma análise mais metódica sobre os recursos, competências e apetências dos agentes da tropicália, bem como dos jogos de poder e das regras que norteavam este fenômeno compreendendo, inclusive, como se dá a consagração ou desconsideração dos artistas.

Ainda no auge da tropicália, Rogério Duarte, visionário tropicalista e principal designer gráfico de peças da Tropicália, já previa as crises que acometeriam o movimento, baseado em polêmicas a respeito das controvérsias envolvendo seu amigo Caetano Veloso, e observando a postura mercantilista de muitos colegas de movimento. Tomado por alguns como ressentido, Rogério parece ter pagado um preço menor do que Torquato, voz poética mais sensível e exuberante do grupo que, sucumbindo à pressão das incongruências existenciais do período, se mata em 1972.

A lembrança destes artistas demonstra que algumas pessoas tinham, desde há muito tempo, consciência do processo que se desenvolvia na arte contemporânea (ou pós-moderna, como preferem alguns), orientadora de músicos, artistas plásticos, escritores etc. Mais ainda do que ter consciência do que estava acontecendo, alguns artistas resistiam da maneira que lhes era

possível à investida definitiva do capital sobre às artes, pleiteando sua autonomia e colaborando para a existência de uma arte efetivamente livre dos imperativos da indústria do entretenimento, ainda que isso lhes custasse o anonimato, significasse a renúncia financeira de seus talentos ou mesmo comprometesse a sua saúde mental.

1.1 Capitalismo e processo artístico – a produção de melancolia

No cerne dessas reflexões, a melancolia e o suicídio inserem-se, em meus estudos, como sintomas dramáticos dessa nova configuração social. Trata-se de uma resposta desesperadora a uma época que perde todos os referenciais, assujeitando o artista aos novos modelos pautados na maximização do capital, na necessidade da novidade volátil da arte-mercadoria, que deve ser fugaz, mas eficiente nos lucros.

O que busco, de fato, compreender é como pessoas de talento e sensibilidade acima da média encararam – e ainda encaram – essa transformação deturpadora de seu projeto estético original. Uso como chave de leitura para abordar o enigma do suicídio poético, sobretudo, as explicações sociológicas de Emile Durkheim, em diálogo permanente com a ideia de mal-estar na civilização, proposta por Sigmund Freud, reinterpretada posteriormente por estudiosos como Herbert Marcuse e Judith Butler.

Deixo claras minhas intenções ao abordar tão inusitada, sensível e *sui generis* problemática. Exatamente pelo interesse da matéria é que se faz urgente seu debate. Não para glamorizar os autores do enredo sobre o qual me debruço, muito menos para justificar um ato de desespero ou elaborar uma poética sobre a temática do suicídio, mas para propor uma explicação mais acolhedora que a da patologização da vida, na sua transvaloração como obra de arte, conforme nos ensina Nietzsche.

O capitalismo tardio não é apenas um modelo econômico. Não se restringe tampouco ao predomínio do capital em sua forma financeira e rentista, nem às políticas de desregulamentação da economia e de enfraquecimento do estado de bem-estar social implantado no pós-guerra, nem à presença de grandes oligopólios multinacionais. Seu funcionamento, ou sua “racionalidade”, está presente em todos os campos da vida social e, até mesmo, íntima: na maneira como vivemos, trabalhamos, desejamos, nos comunicamos e, acima de tudo, sofremos.

Quando formula a psicanálise, Freud valida, ao mesmo tempo, uma experiência universal que é compartilhada –, o sofrimento psíquico. É importante pensar que a partir da década de 1940 surgem na psiquiatria (ou são detectadas por ela) novas formas de sofrimentos psíquicos. Nos anos de 1950 e 1960, isto é, no Pós-Guerra, as neuroses tomam proporções gigantescas, conforme atestam os prontuários e discussões médicas. As pessoas são acometidas por sentimentos de vazio, inadequação e depressão.

Para o crítico social Christopher Lasch (1983), adentramos a cultura do narcisismo, que passaria a ser a expressão maior do nosso laço social, tão pertinentemente descrita por Debord, no seu *Magnum Opus* de 1967, *A sociedade do espetáculo*, ao afirmar que “o espetáculo, compreendido na sua totalidade, é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente” (DEBORD, 1997, p. 8).

A consequência imediata é que “tudo o que era vivido diretamente tornou-se representação” (DEBORD, 1997, p. 15). A maneira de se viver a vida é muito pessoal, mas, analisando-a pela mediação do pensamento de Debord, vemos constantemente a publicidade construir imagens dos produtos que serão consumidos. Nesse caso, a imagem valoriza-se mais que os próprios produtos, e as pessoas tornam-se também produtos que precisam projetar uma boa imagem. Sendo assim, a imagem assume um papel de vida que carrega desejo, sobrepondo-se à própria pessoa, encarnando uma fonte suplementar de sofrimento.

Muita melancolia foi produzida no Brasil das grandes transformações neoliberais, que se iniciaram na década de 1960 e se espalham com voracidade pelo país até os dias de hoje, momento que se fala em ultraliberalismo⁵. Tais transformações, que no campo da arte afetaram corpos e mentes, alteraram o curso natural das coisas, exauriram as forças dos mais vulneráveis psicologicamente.

Tal fenômeno se manifesta quando se observam de perto as obras produzidas durante o período referido e, em especial, a de Torquato Neto, cujos escritos são eivados dessa melancolia. Conforme reconhece a semióloga e psicanalista Julia Kristeva, em seu texto *As Novas Doenças da Alma e Meu Alfabeto – Ensaio de Cultura e Psicanálise*:

Não é uma sociedade do espetáculo que se afirma: é o espaço inteiro da consciência de fala que está se fechando. Fechar esses laços é condenar a pessoa e seus laços sociais a uma virtualidade insignificante, e essa nova doença da alma desemboca em dois abismos: de um lado o niilismo desiludido; do outro o transcendentalismo fundamentalista (KRISTEVA, 2017, p. 26).

⁵ “O ultraliberalismo, enquanto categoria, traz elementos mais precisos para conceituar a série de correntes que se formam ao longo do século XX. Tais correntes são, tradicionalmente, denominadas de neoliberais.” Disponível em: <https://lavrapalavra.com/2020/12/02/o-ultraliberalismo-enquanto-categoria-conceitual/> Acesso em 21 de Set 2022.

Kristeva prossegue seu raciocínio, afirmando que:

Finalmente os princípios fundadores da psicanálise freudiana são capazes de responder hoje ao mal-estar psíquico, esse alter ego da globalização, que se manifesta em todas as culturas. Mas estes princípios estão se tornando mais complexos no encontro com a diversidade das culturas, como mostra a etnopsiquiatria analítica. (KRISTEVA, 2017, p. 32)

Uma arte verdadeiramente genuína, sem a interferência do mercado, é cada vez mais impossível de ser feita no Brasil, a partir da década de 1960. No entanto, os poetas tratados nessa dissertação estavam dispostos a produzir uma arte fiel às suas convicções, impreterivelmente emancipada dos ditames da moda e essa postura era um tanto perigosa.

Mais do que contracultural, mais do que marginal, tratava-se de uma arte coerente com a vontade do artista, o que muitas vezes pode ser fatal em uma sociedade que espera que se performe mantendo uma aderência ao mercado.

Os dissidentes são chamados de problemáticos, tidos como pessoas que demandam demais e acabam invariavelmente por serem taxados de loucos. Mas como nos lembra o cineasta japonês Akira Kurosawa, em seu filme *Sonhos*, “*nesse mundo louco, só os loucos são sãos*”.

A seguir, faço uma breve exposição acerca da paixão que os dois poetas nutriam pela linguagem audiovisual. Abordo primeiramente Ana C., que dedicou parte de sua vida acadêmica à pesquisa de filmes documentários sobre autores ou obras literárias produzidos no Brasil, tendo elaborado crítica de cinema. Em seguida, evoco Torquato Neto, que foi ator, diretor e assistente de direção. Discurso, ademais, sobre o seu lado cineasta, aspecto que o fez produzir e participar de diversos filmes.

1.2 Cinema e poesia na medida certa contra o mercado

Os poetas estudados nesse trabalho tinham em comum uma inquietação permanente e uma atração por duas das artes que me seduzem: a poesia e o cinema. Primeiramente, trato de Ana C., cuja poesia, muitas vezes, situa-se numa junção da literatura e da linguagem cinematográfica. Essa estética também é explorada por outros autores como T.S Eliot, por exemplo, que constrói seus textos a partir da fragmentação e da montagem, promovendo uma intertextualidade entre a técnica da escrita e a técnica do cinema.

Seu fascínio pelo cinema fez a poetisa também dedicar sua pesquisa de mestrado em comunicação na UFRJ-RJ ao cinema documental e pensar a circulação do literário através do filme documentário. Em suas próprias palavras:

O primeiro movimento de pesquisa foi ir ao cinema; espiar esses filminhos; e catalogá-los, anotá-los, pensá-los. Movimento, porém, constitui a base empírica e não o objeto da pesquisa. Esse “objeto” não são propriamente os filmes a que andei assistindo, mas sim os conceitos ou representações do literário que esses filmes, explícita ou implicitamente, acabam utilizando (CESAR,1999 p.13).

Na mesma pesquisa intitulada “Literatura não é documento”, a autora lembra que a literatura é a única produção cultural que constitui matéria escolar obrigatória e ressalta a importância do filme documentário, que deve documentar para então ensinar. Considera duplo o seu comprometimento com a escola ou com o a “instrução informal do povo”, primeiro por ser documentário, gênero que tem uma proposta educativa, e também pela natureza do seu objeto documentado: o autor literário, matéria curricular. Para ela “os professores abrem os olhos para o atrativo luminoso do cinema” (CESAR,1999, p.16), mais precisamente para o que ela chama de “cinema educativo”, forjado pelo Estado dentro de seus próprios pressupostos de cultura.

Segundo Ana C., a história é feita de figuras ilustres e, em sua “função autor”, o cinema documentário veicula um conceito que harmoniza literatura e história. A escritora reflete sobre a questão da identidade nacional, assunto ainda bastante latente entre 1977 e 1979, período em que sua pesquisa de mestrado foi realizada, em plena vigência da ditadura militar. Percebe-se a clareza de sua posição crítica logo na apresentação de seu trabalho acadêmico

Talvez não se possa identificar dentro da produção de documentários sobre autor nacional um tipo de produto diferenciado que veicule uma crítica radical à visão circulante da literatura. Isso porque o produto geralmente parte de pressupostos indiscutíveis: a função documentária, a função autor e o conceito de cultura nacional (CESAR, 1999, p.17).

Ana C. prossegue sua reflexão afirmando que:

Embora não se tenha dito quais são essas características ou padrões desejados pelo Estado, fica insinuado que os filmes patrocinados têm que se encaixar dentro das exigências ideológicas do patrocinador. O financiamento oficial tenderia a produzir filmes que refletem a ideologia oficial. A produção independente (do ponto de vista financeiro e ideológico) não se aguentaria (CESAR,1999, p.17).

Seu trabalho acadêmico é dividido em duas partes: seu próprio texto e a documentação (depoimentos de diretores, dois roteiros e a filmografia completa dos documentários literários do país). A parte textual, por seu turno, secciona-se em cinco capítulos, a saber: “Cromos do

país”, “Bárbaro, Nosso,” “A parte dos cabelos Brancos”, “Heróis póstumos da Província” e “Desafinar o coro”.

Poderia discorrer sobre a dissertação da jovem brilhante Ana C. por um capítulo inteiro, mas vou me ater a indicar duas partes específicas que demonstram o apreço da poeta pela figura de Torquato Neto.

Como vimos, Ana C. curiosamente nomeia um capítulo da dissertação “Desafinar o coro”. Trata-se de um verso de um poema de Torquato Neto que acabou se tornando uma expressão popular – (como outros versos do poeta, por exemplo, “não me acompanha que não sou novela” e “quanto mais eu rezo mais assombração me aparece”). Sofrendo influência direta do ontológico “Poema de sete faces”, de Drummond, Torquato Neto nos apresenta um anjo meio subversivo, hippie, insubordinado:

Quando eu nasci
 um anjo louco muito louco
 veio ler a minha mão
 não era um anjo barroco
 era um anjo muito louco, torto
 com asas de avião
 eis que esse anjo me disse
 apertando minha mão
 com um sorriso entre dentes
 vai bicho desafinar
 o coro dos contentes
 vai bicho desafinar
 o coro dos contentes

Let's play that
 (NETO, 2017, p. 39)

Em seguida, na parte onde Ana C. reproduz dois roteiros, um deles se intitula “Todo dia é dia D”. Trata-se de um curta de Torquato sobre o suicídio. O roteiro é quase todo escrito a partir de poemas do próprio Torquato e a trilha sonora é integralmente composta por músicas do poeta, em parceria com outros artistas.

Transcrevo o roteiro na íntegra para um melhor entendimento de Torquato, mediado pelos olhos de Ana C.

Todo dia é dia D

(roteiro de Henrique Faulhaber e Sérgio Pantoja Rio, 1978)

1- SUPERCLOSE de uma boca

VOZ – A guerra acabou, quem perdeu agradeça a quem ganhou

- 2- Manchetes de jornais que trazem notícias do suicídio de Torquato Neto: “Torquato Neto parecia feliz, mas se matou de madrugada” – “Poeta tropicalista se suicida na festa de 29 anos”.

MÚSICA – *Todo dia é dia D* de Torquato Neto e Carlos Pinto

Desde que sai de casa
trouxe a viagem de volta
Gravada na minha mão
Enterrada no umbigo
dentro e fora, assim comigo
minha própria condução

- 3- Créditos do filme sobre fotos do álbum de Ana, sua mulher.

- 4- PANORAMA DA BAÍA DE GUANABARA (lento)

MÚSICA – *Pra dizer adeus*, de Torquato Neto e Edu Lobo (corte brusco)

ENTRA SOM DE BATUCADA

- 5- Depoimento do ator Daniel Dantas à frente de um painel que retrata uma rua parisiense do fim do século. A sequência começa com um detalhe de metade de seu rosto:

“Eu tenho 27 anos. Em 1967 quando comprei o primeiro disco da tropicália foi uma porrada. A barra que a gente estava vivendo era a mesma que os tropicalistas cantavam.

O Brasil já não tinha mais nada a ver com os barquinhos amor e blim blom da bossa nova. Foram uns anos muito loucos. Como a gente via que não podia mudar as coisas, a gente esculhambava.

- 6- Sequência de montagem com cortes rápidos ao ritmo da música, um balão modernizado de T. Neto e Gilberto Gil

PANORÂMICA de um bananal ao sol. Um guitarrista tocando num milharal. Nuvens. Um afresco cafona de botequim com Anita Garibaldi morgada numa cadeira de palha junto à bandeira do Brasil, PANORÂMICA de baixo de BARRAMARES, conjunto de prédios de S. Conrado; lavrador Maureano plantando para objetiva fotográfica. Ondas. Peão trabalhando com areia na praia.

MÚSICA – *Geleia Geral*

O poeta desfolha a bandeira
E a manhã tropical se inicia
Resplendente, cadente, fagueira

Mistura girassol com alegria
 Na geleia geral brasileira
 Que o jornal do Brasil anuncia
 Ehh bumba ye ye boi
 Ano que vem, mês que foi
 Ehh Bumba ye boi
 É a mesma dança meu boi.

7- Sala da Diretoria da PUC. Estão reunidos os atores: Debinha, Daniel, Flávio e Priscila. Flávio está tocando guitarra sentado num canto da sala com ar entediado e com os pés em cima de uma pilha de livros. Debinha está com o livro *De olho na fresta*, de Gilberto Vasconcelos. A sala está muito desorganizada e suja com as paredes pichadas com palavras de ordem do movimento estudantil e de parte de versos de Torquato como: É PRECISO NÃO DAR DE COMER AOS URUBUS, TRISTERESINA.

DEBINHA – (como se estivesse dando uma aula): A tropicália se situa em dois planos: ela critica a musicalidade do passado, e critica também o falso engajamento da canção de protesto.

DANIEL – (fazendo cara de não concordar, irônico): Eu acho que o grilo é que quase ninguém conhece o Torquato.

Você conhece o Tropicalismo? Todos os movimentos culturais no Brasil foram privilégios de uma minoria. A cultura é um privilégio da elite, né? (ele fala andando pela sala)

FABIO (sentado) – Quer dizer, é um dos privilégios da elite. Eu acho que o Torquato como poeta, aliás todo artista, tem a função de expressar as contradições do seu tempo. De ser a antena da raça? (olha para o guitarrista que está tocando impassível aos rumos que a conversa vai tomando)

–Desculpe aí, viu companheiro? Ele de vez em quando tem esses rasgos literários.

8- Sequência de montagem – continuação da sequência nº 6 – Figura de Iemanjá, Chacrinha e um afresco de botequim com três anjos semibarrocos – Um trator na praia contra um fundo de mar. Placa “DESENVOLVIMENTO” entre dois espigões, operários metalúrgicos trabalhando com maçaricos, visto do alto da saída da fábrica.

MÚSICA-*Geleia geral*

Alegria é a prova dos nove
 E a tristeza meu porto seguro
 Minha terra onde o sol é mais lindo
 E Mangueira onde o samba é mais puro
 Tumbadora na selva-selvagem

Pindoram – país do futuro
 Eh bumba ye ye boi
 Ano que vem
 Mês que foi
 Eh bumba ye ye boi
 É a mesma dança meu boi.

- 9- Programa do Chacrinha –Tomil apresenta-se para cantar no programa “BUZINA DO CHACRINHA” como calouro e é vaiado. Leva o troféu “Abacaxi”.

Macacas de auditório dançando desritmadas.

MÚSICA – *Marginália II*, de T. Neto e Gilberto Gil

Eu brasileiro confesso
 Minha culpa meu defeito
 Pão seco de cada dia
 Tropical melancolia
 Negra solidão
 Aqui é o fim do mundo
 Aqui é o fim do mundo

- 10- Varanda voltada para Baía de Guanabara, Fabio e Daniel estão conversando.

FÁBIO – A importância do Tropicalismo é que eles vendo o momento do Brasil naquela época perceberam que é preciso romper com a linguagem já estabelecida

DANIEL – Mas eles fizeram uma revolução só de forma. Eles viam uma contradição entre Modernização e Subdesenvolvimento, mas mostravam essa contradição como uma coisa que não pode ser resolvida.

FÁBIO – Mas o artista não tem que apresentar alternativas.

- 11- TRUCA – fotos de Caetano, Gil, Torquato e do pessoal da música do fim dos anos 60.

CAPA DO DISCO TROPICALIA. ZOOM no rosto de Torquato Neto.

MÚSICA: “Ai meu Deus, o que aconteceu com a Música Popular Brasileira?”

(RITA LEE)

(fusão com sirenes na música seguinte)

- 12- Todos os atores estão encostados em um paredão falso de pedras onde está pichado acima de suas cabeças – QUEM ASFIXIA A MÚSICA BRASILEIRA? TRAVELING.

MÚSICA – *Mãe coragem*, de T. Neto e Caetano Veloso

13- Vista interna de ônibus passando dentro do túnel e depois pelas ruas de Copacabana.

O trânsito. Os transeuntes.

VOZ – Agora não se fala mais

Toda palavra guarda uma cilada.

E qualquer gesto pode ser o fim do seu início

Agora não se fala mais

E tudo é passageiro em cada forma

E os pássaros de sempre cantam assim, do princípio

A guerra acabou, quem perdeu agradeça a quem ganhou.

Agora não se fala mais

Mudar de ideia é proibido

E os literatos foram todos para o hospício.

14- Tela de terminal de computador. Estão programados os versos de Torquato: NADA
DEMAIS NADA DEMAIS, e assim enchendo toda tela.

MÚSICA – *Let's play that*, de Macalé e T. Neto

Vai bicho, desafinar o coro dos contentes...

15- Caiozinho numa sala escura com uma lâmpada balançando sobre cabeça.

VOZ – É preciso aprender a viver sem se oferecer em holocausto.

É preciso não dar de comer aos urubus, nem esperança aos urubus. É preciso não morrer por enquanto.

16- À noite num terraço Fábio e Daniel conversam.

DANIEL – É estranho. Às vezes na rua quando eu vejo alguém parecido com o Torquato... parece que ele está vivo...

FÁBIO – O que me intriga na morte do Torquato é que ele apesar de estar presente em todo trabalho dele, eu sinto que tem uns momentos de uma esperança violenta.

17- Rua do centro da cidade a noite totalmente deserta. Caiozinho vem ao longe em direção da câmera.

MÚSICA- *Todo dia é dia D.*

18- Créditos da equipe técnica superpostos às fotos de Torquato.

Achei de extrema importância reproduzir o roteiro acima exatamente como figura na dissertação de mestrado da autora.

É importante refletir por que Ana C. teria escolhido esse roteiro quase unicamente composto de poemas e músicas de Torquato, e me parece bastante profícua essa análise para se compreender com que tipo de estética e linguagem os dois poetas se identificavam. O discurso de resistência, a ideia de inovação, a decepção e a melancolia com uma época ou estilo de vida são explícitos nas obras dos dois artistas.

Em “Literatura não é documento”, Ana C. pesquisa como os filmes dedicados a autores da literatura brasileira constroem uma determinada ideia do literário e o quanto uma concepção de literatura se faz veículo de ideologias e interesses políticos que organizam a sociedade. Impregnados de crítica social, todos os trabalhos da poeta demonstram (seja no poema, na crítica de cinema, no seu fazer jornalístico ou nos textos acadêmicos) sua incompatibilidade com o *status quo* e uma aguda e perspicaz observação da realidade.

Em um de seus cadernos que integram o acervo do Instituto Moreira Salles (intitulado “Proposta do Luiz”), ela registra anotações da aula com Luiz Costa Lima, crítico literário e seu professor na PUC, em 1977, onde concluía o curso de extensão de teoria literária. Pelo coloquialismo da linguagem, percebe-se que ela transcrevia as palavras de Costa Lima: “As minhas dúvidas mostram que eu não vejo o ensino como reprodução do saber. Eu dou o meu próprio instrumental contra mim”.

Todos seus interesses pareciam insurgentes, até mesmo o que mais lhe chamava a atenção entre tantas falas destacadas do professor – as passagens que permitiam uma identificação imediata com seu inconformismo. No mesmo caderno, Ana C. escreve no cabeçalho de uma página “anotações de aula” e, em seguida, desdobra isso que parece ser um poema e ficou postumamente conhecido como um dos “Antigos e Soltos – Poemas e Prosas da Pasta Rosa”, editados pelo IMS, em 2008.

Segue o poema para apreciação da sua estética do fragmento:

NOTAS DE AULA

irrigação do solo
primeira dinastia babilônica
grandes impérios subalternos

armadores de expedições
 clima de sublevação
 bolos de palavras
 no fundo da sala a ex-
 professora que amei
 a imagem do amor no espelho
 importância crescente dos comerciantes
 a ex desvia o olhar: somos colegas
 no império dos catedráticos sorrisos
 assim se encaminha a humanidade
 não é preciso contar a história de Édipo
 melancólica, infantil, saudade
 nenhuma dúvida,
 livre empresa, baby. (CESAR, 2013.p. 323)

O poema mistura notas de aula com autoficção, e é interessante imaginar como essa estética fragmentada de linguagem, semelhante à adotada pelo cinema e atualmente usada pela poesia contemporânea, já era extensamente utilizada nas composições de Ana C. Reunindo imprecisões, trechos aleatórios e dispersões, a poesia fragmentada é uma estratégia muito afeita à arte contemporânea, estando associada à ideia de reciclagem.

A mesma estética também está escancarada nos filmes feitos por Torquato Neto. No ano de 1972, o artista participou de diversas produções experimentais, a maioria das quais filmada em Super 8. Tais produções traduzem-se numa linguagem inscrita no contrafluxo das grandes obras do cinema nacional, pois até mesmo as que denunciavam as mazelas do país, o faziam em uma linguagem adaptada ao comercial e focadas na audiência. Os filmes em que o poeta participava, no entanto, estavam fora de qualquer circuito comercial.

Para Walter Benjamin, o cinema é um dos maiores exemplos da “perda da aura da arte”, isso porque, em sua concepção, já está embutida uma arte industrial destituída do valor de culto atribuído ao que é original e único.

Em *Terror na Vermelha*, última produção cinematográfica de Torquato (ele se mataria meses depois) e sua única produção como diretor, o artista nos presenteia com uma obra paradoxal que une a linguagem industrial do cinema e o experimentalismo quase surrealista que emana de uma estética do crime.

Andando pelas principais ruas e pontos turísticos de Teresina, um assassino (anunciado na apresentação do roteiro, no início do filme, como o “forasteiro da cidade verde”) persegue suas vítimas em uma sequência cheia de simbologias e que não respeita “começo, meio e fim”, abolindo, portanto, qualquer ordenamento cronológico. A opção pelo formato Super-8 adotado por Torquato apresenta-se como uma possibilidade de se atingir a espontaneidade do impulso ao se fazer cinema.

Essa postura aberta à inventividade e à descoberta é definida como “coração selvagem”. Nas palavras do próprio poeta “contra todas as dificuldades e todos os grilos e todas as espécies de diluição. Rigor. Em superoito, em cinemascope, nos cinemas: cinema.” (NETO, 1982, p. 262).

O baixo custo de produção e a facilidade em filmar são também apontadas por Torquato em sua coluna *Geléia Geral*, do jornal *A última hora* de 28/08/1971.

Superoito é moda? É. E é também cinema. Tem gente que já está nessa firme e não está exatamente só brincando. Em minha opinião, está fazendo o possível, quando é possível. [...] superoito é fácil de manejar (Waly Sailormoon) e custa cinquenta conto revelados, colorido, Kodak. [...] Se eu compreendi direito, nada melhor do que curtir de superoito, vampiresco, fresco, mudo. Cinema é um projetor em funcionamento projetando imagens em movimento sobre uma superfície qualquer. É muito chato. O quente é filmar (NETO, 1982, p. 36).

O Super 8 foi um formato cinematográfico lançado pela Kodak, em 1960, que permitiu aperfeiçoar o formato 8mm, mantendo a mesma bitola, porém com perfurações menores no filme, concedendo, em consequência, um aumento na área de exposição da película.

De fato, o Super 8, na época, virou uma espécie de “coqueluche”, sendo usado tanto na produção de filmes familiares quanto em documentários, reportagens e ficções. Foi a primeira tecnologia audiovisual que popularizou o fazer cinematográfico entre os jovens e consequentemente a criação de filmes e festivais dedicados a essa bitola.

Trata-se de um cinema mais individual e subjetivo, responsável pela manutenção do experimentalismo no cinema brasileiro, na fase do pós tropicalismo. Intitulado “cinema marginal”, esse cinema surge em oposição ao “cinema novo” e adota o Super 8 como técnica de filmagem, considerando a agilidade e o baixo custo.

Sobre o cinema marginal, não faltam livros, documentos e teses que dissequem a temática, mas cabe lembrar o propósito do presente capítulo que é identificar a linguagem anticomercial que atua a contrapelo das exigências do mercado.

Nesse sentido, o “cinema marginal” de Torquato Neto revela sua face indomesticável, se distanciando totalmente do “cinema novo”, salvaguardando o seu aporte equilibrista entre o convencional e o ousado. O que efetivamente o “cinema marginal” tenta é manter acesa a chama revolucionária e de confronto, não cedendo a conformismos interesseiros ou mesmo interessantes que estejam adaptados a uma linguagem comercial. Pode-se dizer que a experiência de Torquato com o cinema, no quadro das referências do que Haroldo de Campos

chama de *terrir*⁶, demonstrava uma estética do grotesco assimilada por uma jocosa brincadeira tropicalista.

Como em *Nosferatu no Brasil* (filme cult, no qual Torquato Neto interpreta um vampiro), *O Terror da Vermelha*⁷ é composto por uma sucessão de micronarrativas que mostram um protagonista anti-herói atacando suas vítimas indefesas. O deboche suprime qualquer resquício moralizante ou preocupação formal com o enredo.

Com efeito, o mais importante é a anarquia e a desorganização demonstrada na identificação, perseguição e abordagem das vítimas pelas ruas urbanas do bairro da Vermelha, em Teresina. A simbologia emana de objetos *nonsense* como uma bandeira pintada com o que parece ser um número 4, presente em várias cenas do filme.

O clima caótico se estabelece graças a uma série de situações surreais, como por exemplo, o momento em que Torquato Neto chega na casa de seus tios e filma, por acaso, a prima mais nova, na época, com 17 anos, Dina Mendes Falcão (hoje Dina Falcão Costa), dançando jovialmente de um modo repetitivo e desengonçado e, talvez por isso, provocante e melancólico, em sua forma.

Atrás da bailarina inusitada, um cartaz amarelo pregado na parede de azulejos anuncia em letras vermelhas garrafais “Aqui Ali”. No início do filme, as palavras que lembram um poema concreto prefaciam o hermetismo poético do que irá se suceder:



O ponto alto do filme é o assassinato do próprio Torquato, em cena em que, atuando como um popular lendo sossegadamente o jornal na praça, é brutalmente assassinado por Edmar Oliveira, o ator principal e amigo íntimo do poeta (seu primo Paulo José Cunha também participa da película, fazendo ponta). Sobre *O Terror da Vermelha*, Edmar Oliveira, revela que

neste filme Torquato faz um desfile de seus fantasmas nos colocando para ajudar a contar a história. Muito me honra ter sido seu alter ego. E tem a cena em que o

⁶ A esse respeito, cf. *A marca do Terrir*, de Ivan Cardoso, retrospectiva cinematográfica autobiográfica realizada através da montagem e colagem de trechos de aproximadamente 25 filmes, em Super 8, que misturam comédias nacionais da época com filmes B de terror americano

⁷ Filme disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x7xR20yNQSA> Acesso em 20/01/2023.

personagem Torquato mata o Torquato real. Absolutamente genial no que o anjo torto enunciava e que não foi percebido por nenhum de nós naquele momento⁸.

Assim como Ana C., Torquato Neto era adepto de uma arte pouco comercial pois não buscavam uma linearidade em suas obras. Além disso, os dois possuíam uma inquietude estranha aos signos do mercado e criavam, muitas vezes, de maneira próxima a Tristan Tzara ou William Burroughs, lançando mão de uma técnica de recorte também conhecida como *curt-cup*.

O método foi inventado na década de 1920 pelo poeta francês dadaísta Tristan Tzara, entre 1950 e 1960, tendo sido modificado pelo artista canadense Brion Gysin e pelo escritor americano Willian Burroughs. *A técnica influenciou significativamente o desenvolvimento da música eletrônica e experimental, e teve impacto na literatura e no cinema.* (Grifos nossos). No "método de corte", o texto é aleatoriamente recortado e remontado. Tristan Tzara nos brinda ao deixar a receita para se fazer um poema dadaísta:

Pegue um jornal.
 Pegue uma tesoura.
 Escolha no jornal um artigo com o comprimento que pensa dar ao seu poema.
 Recorte o artigo.
 Depois, recorte cuidadosamente todas as palavras que formam o artigo e meta-as num saco.
 Agite suavemente.
 Seguidamente, tire os recortes um por um.
 Copie conscienciosamente pela ordem em que saem do saco.
 O poema será parecido consigo.
 E pronto: será um escritor infinitamente original e duma adorável sensibilidade, embora incompreendido pelo vulgo
 (TZARA, [20--])

Ainda que Torquato Neto e Ana C. não reproduzissem a técnica efetivamente com uma tesoura em punho, não é equivocado dizer que seus escritos se aproximam bastante da linguagem dadaísta, principalmente no que diz respeito à invectiva a uma ordem estabelecida, seja em relação às regras que regem a arte ou em relação às regras que regem a sociedade.

Apresentar os trabalhos desses dois poetas como um mosaico de recortes e colagens, ancorando o exercício de suas construções numa linguagem fragmentada e na bricolagem de informações, já na década de 1960, nos dá respaldo para afirmar que seu legado artístico é potencialmente anti-mercadológico, o que me leva a discorrer brevemente sobre o entendimento contemporâneo das acepções de “mercado” ou “mercadoria”.

⁸ A esse respeito, remetemos ao site, disponível em: <http://krudu.blogspot.com/2016/10/torquato-neto-muleque-indigesto.html>. Consultado em: 05/11/2022

Com o propósito de compreender melhor esses conceitos, é necessário visitar o capítulo inicial de *O Capital*, de Karl Marx, para desvelar, no plano teórico, a significação de “mercadoria”, fundamental na distinção entre a arte dita comercial e a arte marginal, isto é, aquela produzida pelos artistas em questão, no período da ditadura no Brasil, mais precisamente entre 1965 e 1975.

1.3 O que é mercadoria?⁹

A mercadoria é, antes de tudo, um objeto externo, uma coisa que, por meio de suas propriedades, satisfaz necessidades humanas de um tipo qualquer. A natureza dessas necessidades – se, por exemplo, elas provêm do estômago ou da imaginação – não altera em nada a questão.

Karl Marx

Mercadoria é o que se produz para o mercado, isto é, o que se produz para a venda e não para o uso imediato do produtor. A produção de mercadorias já existia antes do advento do capitalismo, mas foi o sistema capitalista que a generalizou. É na forma social da mercadoria que o capitalismo se alastra afetando todos os aspectos da vida social e chegando em todos os lugares.

Nesse sentido, ao se expandir, o capitalismo foi estendendo o sistema de *produção para o mercado* nas mais diversas áreas. Podemos concluir, portanto, que o capitalismo foi o regime que *mercantilizou a vida humana* à medida que tudo no capitalismo foi sendo transformado em mercadoria. Tudo foi sendo reduzido a um valor que pudesse ser medido em dinheiro. Os primevos ideais do feudalismo foram sendo destruídos pela ditadura prática do dinheiro.

⁹ O presente capítulo é uma sumarização oriunda de três fontes, a saber: KONDER, Leandro. "Mercadoria". In: Marx – vida e obra. São Paulo: Paz e Terra, 1999, p.121-122; BARRETO, Gustavo. “O que é “mercadoria” para Marx?”, disponível em: <https://midiacidada.org/o-que-e-mercadoria-para-marx/> Consultado em 07/01/2023 e MARX, Karl. *O Capital*.

O dinheiro foi, assim, paulatinamente, profanando todos os cultos e relativizando todos os valores. Ao invés de ser reconhecida e valorizada como o meio essencial que o homem possui para a livre criação de si mesmo, a própria força humana do trabalho foi, por toda parte, sendo transformada em mercadoria.

Com efeito, uma vez que o trabalhador não produz a mercadoria para seu uso e sim para o mercado, uma vez que o produto de seu trabalho escapa totalmente ao seu controle e parece adquirir vida própria, o processo de produção e circulação das riquezas se obscurece e foge ao entendimento espontâneo do homem normal. "O processo da produção passou a dominar o homem, ao invés de ser dominado por ele", adverte Marx.

As leis do mercado se impõem ao trabalho. Os preços, as cifras e as taxas de lucro comandam as operações. Os seres humanos figuram no tabuleiro da produção apenas como instrumentos. O movimento das coisas no mercado se apresenta como um movimento automático, superior e independente da vontade dos homens. A própria linguagem cotidiana reflete isso quando comumente ouvem-se frases como: "o trigo subiu", "o café baixou", "o açúcar desapareceu", "o leite vai voltar" etc. Os economistas da escola *fisiocrata* chegavam a estudar os fenômenos da economia como se estes se regulassem por uma *lei natural*.

Considerado o mais importante teórico do liberalismo econômico, o filósofo e economista escocês do século das Luzes, Adam Smith, em cuja teoria a liberdade e a propriedade privada constituíam os elementos principais, acreditava que tais fenômenos manifestavam a ação de uma "mão invisível". Como no sistema capitalista a atividade produtora não se exerce em termos *humanamente racionais*, ela é levada a cair sob a jurisdição de uma *racionalidade inumana*.

A ação humana e as condições sociais em que ela se realiza assumem a aparência de uma *fatalidade*. A mercadoria não é vista como a expressão de um trabalho humano concreto. A verdadeira significação é oculta sob uma forma destinada a impedir que os homens vejam na economia uma realidade que eles criaram e podem sempre modificar. Essa forma constitui aquilo que Marx chamou de *o fetichismo da mercadoria*¹⁰.

¹⁰ O "Fetichismo da Mercadoria" caracteriza-se pelo fato de as mercadorias, dentro do sistema capitalista, ocultarem as relações sociais de exploração do trabalho. Segundo Marx "Uma relação social definida, estabelecida entre os homens, assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas". O **fetichismo** não significa que as **mercadorias** ganham vida própria num sentido denotativo, mas que há uma subversão das relações sociais no capitalismo. As relações se dão, imediatamente, **entre** os produtos do trabalho, pelo seu movimento, ao passo que as pessoas se reduzem a produtoras individuais de mercadorias. In BODART, Cristiano das Neve. *O conceito marxiano de Fetichismo da Mercadoria*. Blog Café com Sociologia. 2016. Disponível em: <https://cafecomsociologia.com/para-entender-o-conceito-de-fetichismo-da-mercadoria/>. Acesso em 08/01/2023.

Em suma, trabalhamos basicamente para produzir um produto (a mercadoria). Esse produto circula no mercado (seja através da venda, troca, escambo etc.). Todo produto produzido pela nossa força de trabalho assume um valor de uso ou de troca. O valor de uso é o utilitarismo da mercadoria. O valor de troca independe de sua utilidade e só é possível a partir de um pacto social de reconhecimento do valor estipulado. Por isso, lê-se em Marx:

Toda coisa útil, como ferro, papel etc., deve ser considerada sob um duplo ponto de vista: o da qualidade e o da quantidade. Cada uma dessas coisas é um conjunto de muitas propriedades e pode, por isso, ser útil sob diversos aspectos. Descobrir esses diversos aspectos e, portanto, as múltiplas formas de uso das coisas é um ato histórico. Assim como também é um ato histórico encontrar as medidas sociais para a quantidade das coisas úteis. A diversidade das medidas das mercadorias resulta, em parte, da natureza diversa dos objetos a serem medidos e, em parte, da convenção (MARX, 1994, p. 97).

A mercadoria é composta pela contradição existente entre valor de uso e valor de troca que se dá em uma outra contradição: a do trabalho concreto X trabalho abstrato. Trata-se de uma discussão bastante complexa na qual a ideia de arte transformada em mercadoria seria desenvolvida mais tarde pelos pensadores da Escola de Frankfurt, através de uma análise voltada aos meios de comunicação.

Os agentes da Teoria Crítica observaram como a cultura e os meios de comunicação começaram a produzir um tipo específico de conteúdo – de massas – que, extrapolando o sentido da arte, passa a se relacionar intimamente com a ideologia dominante.

Sendo assim, os bens culturais se tornam também mercadorias e a cultura se massifica, passando a experimentar uma difusão em escala cada vez maior. O processo é denominado por Theodor Adorno e Max Horkheimer, em seu livro *Dialética do Esclarecimento*, de “massificação da cultura” que, por sua vez, gera homogeneização das pessoas, do conteúdo, da (ir)reflexão.

A obra de arte passa a ser disseminada pelos meios de comunicação visando produzir a aceitação da cultura dominante, sem despertar no espectador nenhum senso crítico. E é graças à massificação dos bens culturais que o trabalhador sofre um processo de alienação mesmo fora do trabalho. Seu horário de lazer deixa de ser apenas um momento de ócio ou de fruição existencial e passa a ser o receptáculo principal da ingerência do capitalismo e da ideologia de mercado em sua vida.

É contra essa massificação que se insurgem os nossos poetas e interessa-me entender em que circunstância essas posições corajosas e radicais de resistência e de enfrentamento ao senso comum causaram danos em suas vidas ao ponto de sucumbirem ao suicídio.

2 SUICÍDIO COMO VIVÊNCIA ÍNTIMA DO ARTISTA

Morrer é uma arte como todo resto.

Sou muito boa nisso.

Sylvia Plath

Imaginar o tipo de medo, desespero ou angústia que acometiam os dois poetas aqui estudados é impossível. No entanto, a partir da atividade minuciosa de leitura de suas obras, pode-se fazer um levantamento de suas referências, sonhos, aflições e afetos.

Com essas análises em mãos, parece-me viável incluir, na diversificada enciclopédia de aspectos suicidas que se inscrevem na história particular dos dois artistas, o mal-estar causado pelo estilo de vida imposto pela sociedade à que estavam submetidos. Mas como bem o disse o parceiro de aventuras de Torquato Neto, na *navilouca*, Waly Sailormoon, deve-se escolher entre “ler com olho fóssil ou ler com olho míssil”.

E foi com olho míssil que constatei como as formas de objetividade social constituem também a base da subjetividade no capitalismo. A partir dessa constatação busco compreender como um artista melancólico ou mais suscetível às intempéries do “espírito” (temperamento), lida com a colonização do inconsciente pela ideologia de mercado.

Torquato Neto e Ana C. têm histórias marcadas por tentativas de suicídios, intenações e instabilidades emocionais que não estão apartadas de suas obras visionárias e feitas à margem da exploração comercial. Não estão principalmente isoladas das discrepâncias de um mundo que muda numa velocidade gigantesca deixando para trás as ruínas da história (BENJAMIN *apud* MATE, 2011, p. 188).

A utopia foi substituída por uma cruel realidade que ceifaria os sonhos de toda uma geração. Para muitos jovens que viveram os anos 1960, a ordem do dia era resistir às investidas de uma incipiente, mas já agressiva economia de mercado. No entanto, logo perceberam a inutilidade da resistência. Com seus signos rapidamente cooptados pela indústria cultural, a contracultura assistiu à invasão de corpos e mentes por uma ideologia que deixava um rastro gigantesco de sofrimento.

Desde então a juventude passa a reproduzir uma rebeldia asséptica, incapaz de ofender os valores da sociedade de consumo e, o que é ainda mais estarrecedor, trata-se de uma

rebeldia que é facilmente transformada em produto e vendida como “estilo de vida” ou “tendência”.

Expressão comumente usada para se referir à crise de crenças e valores desencadeada na Europa no século XIX, o *mal do século* romântico traduziu, na verdade, um estado de aborrecimento e desilusão devastadoramente triste, mas que não levava à passividade. Convocava, ao contrário, o indivíduo à rebelião contra uma ordem do mundo julgada imperfeita.

Em *O Mito de Sísifo*, Camus insistiu sobremaneira na dimensão vibrante da tristeza – dada pelo castigo – situando no *nonsense* nela contido a essência da fruição da vida. Para Jean Baudrillard “que o suicídio tenha se tornado uma subversão, a forma básica de revolta, é algo novo que uma ou duas décadas atrás ainda não existia” (BAUDRILLARD, 1996, p. 235). A constatação se refere à recente “epidemia” de suicídios observada no mundo e evoca uma reflexão sobre a radicalidade da escolha baseada num discurso de resistência.

O suicídio me parece, portanto, uma possibilidade bastante radical situada no ângulo agudo de uma encruzilhada histórica. No entanto, sob condições extremas e influenciados por uma época soturna, não são poucos os artistas – indivíduos ancorados no seu tempo – que buscam na autodestruição e na morte uma saída para o sofrimento. Visando ao enfrentamento das técnicas do sistema (de produção e de poder), Foucault sugere o que chama de “técnicas de si” (*techniques de soi*), pois as mesmas:

Permitem aos indivíduos efetuar, com seus próprios meios ou com a ajuda de outros, um certo número de operações em seus próprios corpos, almas, pensamentos, conduta e modo de ser de modo a transformá-los com o objetivo de alcançar um certo estado de felicidade, pureza, sabedoria, perfeição ou imortalidade (FOUCAULT, 1982, p. 321-324).

À luz dessa reflexão, o suicídio poderia ser considerado uma “técnica de si”, uma espécie de antídoto contra a corrupção do artista, utilizado enquanto enfrentamento da produção fordista da arte ou como uma recusa indiscutível de aceitação da pasteurização da linguagem criativa.

Obviamente, cada caso é um caso, resultado de um conjunto complexo de fatores, sendo a depressão o mais preponderante deles. Vale ressaltar que a depressão é um fenômeno social contemporâneo de grande relevância e que tem demandado, nos círculos acadêmicos, desde os anos 1960, uma série de pesquisas pois é apontada como a maior causa de incapacitação no mundo¹¹.

¹¹ Disponível em <https://www.unifesp.br/reitoria/dci/publicacoes/entreteses/item/2876-depressao-e-a-maior-cao-de-incapitacao-no-mundo>_acesso em 19/01/2023.

Compreender como se dá a gestão da assim chamada “saúde-mental” da população na era do capitalismo neoliberal globalizado é de suma importância para se entender a arte produzida na contemporaneidade. Muitos artistas tentam driblar os ditames sociais alienantes e essa postura tem cobrado um custo alto de suas experiências íntimas com a arte e com a comunidade.

Atenta para o fato de que “a arte é uma forma de saber e não um princípio normativo de outras formas de conhecimento”¹², no capítulo a seguir, tratarei sobre como se dá a vivência da depressão na intimidade do artista contemporâneo e como sua criatividade é afetada pelo individualismo narcisista da sociedade do consumo.

2.1 O poeta é um fingidor, o artista é necessariamente um sofredor?

De acordo com Victor Hugo, a “melancolia é a felicidade de se ser triste”. No mundo contemporâneo, todavia, não parece mais haver espaço para vivência melancólica como potencialização subjetiva. Na sociedade do espetáculo, na qual o indivíduo é reduzido a “capital humano” (LOPES-RUIZ, 2007, p. 84), a melancolia é o avesso dos determinados ideais normativos e se apresenta como obstáculo e recusa do imperativo biopolítico que caracteriza o modo operacional da saúde mental, responsável pela integração dos indivíduos à sociedade.

A questão que aqui coloco é que a sociedade à qual o indivíduo deve se integrar, respeitando os seus princípios normativos, é focada na produção excessiva de bens de consumo e rejeita completamente a observação contemplativa do tempo, desaprova a doce apatia da melancolia, repele de todas as formas a tristeza, o luto, a misantropia. Na sociedade industrial, “tempo é dinheiro” e não mais “o tecido que tece nossas vidas” (KEHL, 2009, p.118). A psicanalista ainda afirma que:

Instalados em um tempo que lhes parece vazio, sob sua aparente imobilidade, os depressivos estão mais próximos de encontrar a temporalidade distendida da contemplação e do devaneio do que os neuróticos mais bem adaptados às condições que a vida social lhes impõe. O tempo vazio do depressivo recusa a urgência da vida contemporânea e remete a um outro modo de viver o tempo, que a modernidade recalçou ou, pelo menos, reprimiu (KEHL, 2009, p.135).

¹² Anotação extraída da fala do professor Marcus Motta, no exame de qualificação, realizado em 08/12/2022).

Tal sociedade moderna é, ela mesma, produtora de uma experiência esquizofrênica em relação ao tempo, engendrando uma série de novas patologias como: transtorno obsessivo compulsivo (TOC) e transtorno bipolar, distúrbios alimentares, transtornos de ansiedade, esquizofrenia, somatização, problemas dermatológicos e doenças cardiovasculares, apenas para citar as mais recorrentes.

A partir da Segunda Guerra Mundial, verifica-se uma altíssima incidência do fenômeno da depressão – tecnicamente, da *disforia* depressiva – surgindo concomitantemente com problemas reais ou imaginários, conjugados com experiências momentâneas de sofrimento, podendo ser acompanhados de perturbações do pensamento, da ação e de um sem-número de sintomas psiquiátricos. A consequência direta desse advento é a irrestrita administração farmacológica, que se erige como um problema cardinal incidindo no modo de vida das sociedades contemporâneas.

É fato que, em inúmeros períodos históricos, a produção artística esteve intimamente ligada a uma vivência melancólica do artista. Não se pode, contudo, afirmar que toda arte produzida no mundo seja impregnada de sangue, suor e lágrimas e, ainda que essa remota possibilidade existisse, seria um equívoco estabelecer que toda obra de arte deva ser tributária de condições psicológicas disfuncionais, mesmo que grandes gênios da literatura, da pintura e da arte em geral aparentem sugerir o contrário.

Seria possível considerar condições menos dramáticas de saúde afeitas aos sujeitos da Modernidade ao abordarmos a temática da produção poético-artística, mesmo conscientes de que somos todos homens e mulheres em tempos sombrios? Acredito que seja possível construir um arcabouço para uma retórica e performance artísticas assentadas sobre bases menos aflitivas, desditosas e agônicas. Não se trata da defesa de uma concepção *Árcade* ou *piegas* da poesia, mas do desejo de dissociá-la do martírio daqueles que sofrem a ponto de se protegerem da vida mergulhando na morte. Não creio que o poeta melancólico seja um doente, nem que necessite ser “tratado”, mas o fato é que existe uma estranha e intrínseca relação entre lucidez e melancolia e, como já referido anteriormente, entre melancolia e arte.

Transcrevo aqui as palavras do tropicalista Rogério Duarte sobre seu amigo Torquato Neto porque acho importante refletir sobre o estigma do suicida, invariavelmente tratado como doente mental

É preciso acabar de vez com o clichê de que Torquato Neto era um maníaco depressivo, ignorando-se a obra do compositor e, pior ainda, escamoteando dados sobre a sua pessoa. Por exemplo: ignora-se a militância de quem foi o primeiro a contestar sem medo e incomoda até hoje. Ele teve a coragem até de brigar com as esquerdas, com o pessoal do cinema novo. Ele não era um homem de rebanho, ele só

era fiel com a revolução. Lutou pela imprensa underground contra a caretece do “Pasquim”. É preciso resgatar a dignidade humana, contra todo o reacionarismo que só lhe viu como um poeta-suicida. Todo ser inteligente pensa na morte. “Louvação” é um hino à vida. A visão trágica que alguns poetas têm sobre Torquato Neto é perigosa porque pode esvaziar o conteúdo da sua obra. Fomos internados no mesmo hospício – o Engenho de Dentro – e tenho certeza de que eram poucos os que o compreendiam. Para mim, concluindo, Torquato Neto era o nosso Maiakovski. Morreu assim que deu o seu recado, aos 28 anos, quando encheu o saco. Não ficou aqui para pedir emprego a ninguém.¹³

Fica bem claro na fala de Rogerio Duarte que o ato de “dar o seu recado” está diretamente ligado à postura de contestação e resistência do amigo Torquato. Não seria, portanto, leviano intuir que seu suicídio também tenha sido uma maneira de performar sua radicalidade política, de afrontar a “caretece” e o “reacionarismo”.

O fato é que tratar de um distúrbio comportamental que não seja pelo viés da enfermidade neurológica ou psiquiátrica constitui um verdadeiro tabu envolto em preconceitos que muitas vezes partem do próprio sujeito melancólico. No entanto, talvez a questão fulcral se avizinha mais do campo ético e filosófico do que do âmbito propriamente medicinal.

Estudos demonstram a vulnerabilidade dos artistas, em especial dos escritores, como pôde averiguar o autor Thomas Macho, a partir de uma pesquisa realizada sobre a morte de artistas nos EUA, entre 1985 e 1992. A pesquisa conclui que o número de suicídios ocorridos entre o grupo analisado no período referido superou a média geral da população.

Por exemplo, 33 atores morreram em consequência do suicídio, o que chega a quase quatro por cento de todas as mortes desse grupo profissional – ou seja, mais que o dobro do que afeta a totalidade da população dos EUA. Das 1284 mortes entre escritores, 58 foram por meio do suicídio, ou seja, 4,52 por cento e em 1989 chegou-se a 5,8 por cento, quase quatro vezes mais que a média da população. Um pouco mais baixos embora ainda significativamente altos são os números coletados para o grupo de pintores e escultores. (MACHO, 2021.p. 345)

Em alguns de seus escritos, Ana C., ressalta a necessidade de se livrar da arte para encontrar, então, paz e felicidade: “Memorialista nata: a gente desistia da arte e ia pro zoo domingo tarde de verão; mais tarde eu me trancava e respondia certas cartas; lia *Sunday Times das Ramblas*, sem dizer palavra, pensando só na ilha, de um hotel... (CESAR, 2013, p. 253).

Em outro poema intitulado *Deus na antecâmara*, ela pede socorro:

Mereço (merecemos, meretrizes) / perdão
 (perdoai-nos, patres conscripti) / socorro
 (correi, valei-nos, santos perdidos) / Eu
 quero me livrar desta poesia infecta /
 Beijar mãos sem elos sem tinturas /
 Consciências soltas pelos ventos /

¹³ Publicado em “FOGO CERRADO”, “Torquato Neto - Edição Especial”, nov. / 1992.

Desatando o culto das antecedências /
Sem medo de dedos de dados de dúvidas.
(CESAR, 2013, p. 174)

Tamanho desalento para com a arte da escrita pode ser igualmente identificado na poesia de Torquato:

quando eu escrevo, uma palavra-um
mundo poluído-explode comigo & logo os estilhaços
desse corpo arreventado,
retalhado em lascas de corte & fogo &
morte (como napalm) espalham
imprevisíveis significados ao redor de
mim
(NETO, 2017, p. 217)

O poeta vai além e denuncia o problema da comunicação e o aniquilamento da liberdade

Agora não se fala mais / Toda palavra
guarda uma cilada / E qualquer gesto é o
fim / Do seu início agora não se fala nada /
E tudo é transparente em cada forma E
em sua orla / Os pássaros de sempre
cantam nos hospícios / Você não tem que
me dizer / O número de mundo deste
mundo / Não tem que me mostrar / A
outra face Face ao fim de tudo: Só tem
que me dizer / O nome da república do
fundo / O fim do fim do fim de tudo / E o tem
do tempo vindo; / Não tem que me mostrar /
A outra mesma face ao outro
mundo (não se fala. não é permitido: Mudar
de ideia. é proibido. / Não se
permite nunca mais olhares / Tensões de
cismas crises e outros tempos. / Está
vetado qualquer movimento
(NETO, 1973, p. 35)

Em vista do reconhecimento dos próprios artistas da agonia imposta pelo fazer artístico, podemos reconhecer uma tensão estética entre a necessidade de produzirem suas obras e a frustração advinda do *nonsense* existencial que delas decorre, afinal, a obra permanece, os indivíduos não. Acerca da falta de sentido, do sofrimento e do vazio existencial sobredeterminante na vida contemporânea, vale consultar o artigo “Vazio Existencial e Sofrimento Psíquico Na Vida Contemporânea: A Busca De Sentido”, de Magna Helena da Cunha e Ana Maria Mattos de Andrade.

Produzido no âmbito da psicologia, no texto, são consideradas as profundas transformações sociais, históricas e culturais do mundo contemporâneo, especialmente, aquelas associadas ao consumo excessivo e aos estímulos exagerados. Esses fenômenos vêm impactando a subjetividade humana desde a segunda metade do século XX e causando sofrimentos e problemas psíquicos. Sinalizamos a possibilidade (diria necessidade), contudo, de apertar um pouco mais o parafuso, extraindo uma compreensão mais pormenorizada dessa problemática pelo viés de perquirições filosóficas.

Sartre usa o termo angústia (que não se confunde com melancolia) para descrever o paradoxo contido não na carência, mas no excesso, da liberdade total com a qual todos os indivíduos – seres contingentes, lançados no mundo – se encontram, de modo inelutável, confrontados. No ateísmo que pratica, é a ausência de Deus que radicaliza sua liberdade: “o homem está condenado a ser livre” (SARTRE, 1996, p. 39).

Essa liberdade, entretanto, não se realiza na abstração, nem na gratuidade, pois o homem, isto é, a “realidade humana”, recebe essa liberdade “em situação”. Dito de outro modo, “o homem é livre, mas deve escolher, sabendo que a não escolha já é em si mesma uma escolha”. A tragicidade da liberdade levada a seu paroxismo se agudiza à medida que minha escolha implica a elaboração de “atos” conectados à minha responsabilidade: “sou livre, mas sou responsável por minhas escolhas”. Pior: a inexorabilidade da escolha dada “em situação” não facilita a minha vida porquanto minha escolha livre:

a) engaja toda a humanidade, já que ao me definir, defino igualmente uma ideia de todos os homens: “não engajo apenas a mim mesmo, minha escolha engaja todos os homens” (p. 32); b) está intimamente associada ao conceito de responsabilidade: “nossa responsabilidade é muito maior do que poderíamos supor, à medida que ela engaja a humanidade inteira” (p. 32), “ao me definir, defino a ideia de homem” ; c) é também uma armadilha, pois num esforço desesperado de escapar à aporia da liberdade (total), amalgamada à responsabilidade (total), corro o risco de cair na “má-fé” – para Sartre, “tentativa que consiste em negar que o olhar lançado sobre mim pelo outro que me vê, torna-me responsável pelo que faço, com vistas a mascarar tanto a minha angústia quanto a minha responsabilidade” (p. 59); d) ilumina a minha tragédia pessoal diante da finitude: o fato de me saber contingente, transitório num mundo que permanecerá, sem e para além de mim.

É Judith Butler que efetuará a sutura do componente psíquico com os pressupostos filosóficos, transpondo-os para a contemporaneidade, com o objetivo de avançarmos no exame minucioso do tema. No livro intitulado *A vida psíquica do poder: teorias da sujeição*,

a autora analisa como se dá o processo de subjetivação através das influências do mundo social no nosso mundo psíquico.

No entanto, o capitalismo se estruturou de modo a que perdêssemos também a esperança no futuro. As gerações precedentes acreditavam que o mundo seria um lugar melhor para seus filhos e netos. Agora sabemos que por conta da poluição e escassez de recursos, não somente o futuro, mas o presente já se configura como nebuloso, no qual convivemos com crises climáticas, com pandemias que assombram o mundo, com fluxos migratórios de populações periféricas para as nações colonialistas ainda vislumbradas como alvo pela riqueza de origem discutível que amealhou desses mesmos povos deserdados e entregues à própria sorte, num contexto de um mundo globalizado em que a precarização da vida, do trabalho, das relações afetivas e sociais, de um modo geral, é a tônica dominante.

Nesse sentido, Judith Butler chama atenção para uma precariedade compartilhada e ressalta que “a perda e a vulnerabilidade parecem ser a consequência de nossos corpos socialmente constituídos, sujeitos a outros, ameaçados pela perda e suscetíveis à violência, por causa desta exposição” (BUTLER, 2006, p. 46). Ademais, em Butler, descobrimos que: “o corpo tem uma dimensão invariavelmente pública. Constituído na esfera pública como um fenômeno social, meu corpo é e não é meu”. (BUTLER, 2006, p. 52).

2.2 Guerrilha artística: Criando alternativas, alimentando esperanças, perseguindo novas trilhas

Como vimos, tornar-se sujeito no mundo é sujeitar-se às normas, à linguagem, é interiorizar o poder até não precisar mais de regulações externas porque passamos a exercer esse controle sobre nós mesmos. A interiorização desse poder regulador produz angústia, em diálogo permanente com a melancolia e essa melancolia encontra-se intimamente ligada ao sentimento de perda.

O sociólogo e psicólogo social Émile Durkheim, investiga em seus textos *Suicídio* (1897) e *Da Divisão Social do Trabalho* (1893) o conceito de anomia. Segundo ele, a anomia é um estado de falta de objetivos e perda de identidade, provocado pelas intensas transformações observadas no mundo social moderno.

Nota-se que a partir do advento do capitalismo e da tomada da razão como forma de explicar o mundo, há um brusco rompimento da sociedade com os valores tradicionais. De

fato, devido aos intensos processos de mutação de ordem vária, a Modernidade (tardia, pós-moderna etc.) não consegue produzir novos valores capazes de suprir a tábua rasa resultante da demolição dos anteriores, ocasionando uma espécie de vazio de significado no cotidiano dos indivíduos. Esse sentimento de estar à deriva exterioriza-se no fragmento de Ana C., a seguir:

Repensou toda a história de suas ameaças; como ouvira por tanto tempo e sem resposta, escapando à noite para os prados. Vinham todos os pequenos seres do campo para fazê-la girar distraída com guizos no pulso, roubar a totalidade das visões. Via bruscamente uma praia inteira, brilhante, despedindo-se da realidade entre papiros. Era quando andava por muito tempo nos aposentos fechados para os dias. Inventava substituições pelos corredores, esquecia tudo para enxergar apenas uma única marca os anteparos do labirinto, tornava a se lembrar, continuava rodando sua marcha inútil aos tapetes (CESAR, 2013, p. 395).

Uma vez mais, salientamos a existência de um *chassé-croisé*, já que Torquato Neto também escreve sobre a sua indiferença para com a vida e sobre se sentir perdido:

Um dia depois do outro / Numa casa abandonada,
 numa avenida / Pelas três da madrugada / Num barco
 sem vela aberta
 nesse mar / Nesse mar sem rumo certo /
 Longe de ti ou bem perto é indiferente,
 meu bem...
 (NETO, 2017, p. 70)

Esse sentimento comum aos nossos dois artistas pode ser considerado um desnortamento com o tempo, mais precisamente com o seu tempo. Mas seria possível adubar a experiência artística com esse sentimento de vazio? O próprio Torquato admite ser melhor morrer do que não resistir (NETO, 2017, p. 208).

Os dois poetas aqui estudados escreveram sobre as impressões urbanas e o cotidiano e abrilhantaram a poesia nacional com a estética da linguagem marginal e seu caráter confessional e reflexivo sobre o próprio fazer literário. As dúvidas sobre a função da linguagem pululam: “Essas areias pesadas são linguagem. Qual palavra que todos os homens sabem?” (CESAR, 2013, p. 233), questiona Ana C.

Torquato é ainda mais específico e relaciona a palavra com a experiência contemporânea dos homens. Ele reflete sobre a inutilidade da preocupação com a sintática num mundo onde imagens catastróficas aniquilam o sentido da linguagem:

...eu estou lidando com palavras & digo que assim também se dá com elas quando as executamos: uma sintaxe de guerra fria contemporiza, adia a solução de um

conflito que já existe desde a linha divisória do gramado (pastai, meninos!); contemporiza, adia, mas não exclui-e pelo contrário- a possibilidade de um encontro decisivo final. Um mundo-uma palavra-é um conceito dividido. É preciso cuidado & não dá mais pé porque o bolo está podre & atomizado & depois da tempestade já não temos tempo de levantar a questão de uma nova Torre de Babel sintática: ela já explodiu sua possibilidade, seus alicerces, suas palavras. As palavras inutilizadas são armas mortas (a linguagem de ontem impõe a ordem de hoje). A imagem de um cogumelo atômico informa por inteiro seu próprio significado, suas ruínas: as palavras arrebitadas, os becos, as ciladas,etc.etc.*ad infinitum* (NETO, 2017, p. 218).

O poeta vai além e, num desabafo triste, registra em seu diário de internação (13/11/1970) que a literatura do nosso tempo está morrendo:

A literatura, o labirinto perquiridos da linguagem escrita, o contratempo, a literatura é a irmã siamesa do indivíduo, a idade das massas, evidentemente, não comporta mais a literatura como uma coisa viva e por isso em nossos dias ela estrebucha e vai morrer, a literatura tem a ver com a moral individual e a moral individual não interessa (NETO, 2017, p.228).

Apesar das dúvidas e desilusões com a literatura, os dois poetas resistiam compondo, através de suas obras, um novo estilo de linguagem muito espontânea e coloquial, porém sofisticada e inteligente. Usavam e abusavam do humor, da ironia, das gírias e do sarcasmo. Um certo hermetismo simbólico também guarnecia suas criações que estavam totalmente fora do circuito editorial e distantes de uma formatação ideológica de mercado. Para Félix Guattari:

A juventude embora esmagada nas relações econômicas dominantes que lhe conferem um lugar cada vez mais precário, e mentalmente manipulada pela produção de subjetividade coletiva da mídia, nem por isso deixa de desenvolver suas próprias distâncias de singularização com relação à subjetividade normalizada (GUATTARI, 2006, p.14).

Em final de 1971, ano que precede ao da sua morte, Torquato escreveu e publicou em sua coluna *Geleia Geral*, em *A última hora*, jornal fundado por Samuel Weiner, um ataque direto contra o conformismo e a vulgaridade de uma época –, uma verdadeira crítica dessa “produção de subjetividade coletiva da mídia” à que Guattari se refere, como podemos averiguar em *Hoje tem espetáculo*:

Vá ao cinema: presta?
 Vá ao teatro: presta?
 Esses filmes servem a quê?
 Servem a quem?
 Essas peças: servem? Pra quê?
 Divirta-se: teu programa é esse,
 bicho: vá ao cinema

vá ao teatro, vá ao concerto
disco é cultura, vá para o inferno:
o paraíso na tela no palco na boca
do som
e nas palavras todas
na ferrugem dos gestos e nas trancas
da porta da rua
no movimento das imagens: violência
e frescura: montagem.
Divirta-se. O inferno
é perto é longe, o paraíso
custa muito pouco.
Pra que serve este filme, serve a
quem?
Pra que serve esse tema, serve a
quem?
De churrasco em churrasco encha
o seu caco,
amizade. Cante seresta na churrascaria
e arrote filmes-teatros-marchas-ranchos
alegrias e tal: volte (como sempre)
atrás,
fique na sua
bons tempos são para sempre — jamais
bata no peito, bata no prato, é
assim que se faz
a festa. Reclame isso: esse filme
não presta
o diretor é fraco e essa história eu
conheço
esse papo é pesado demais pras
crianças na sala
é macio, é demais: serve a quem,
amizade?
Teu roteiro hoje é esse, meu bicho: cante
tudo na churrascaria
não saia nunca mais da frente fria
sirva, serve, bicho, criança, bonecão
sirva sirva sirva mais
churrasco churrasquinho churrascão.
Sirva um samba de Noel, uma ciranda
uma toada do Gonzaga (o pai),
aquele samba
aquela exaltação de um iê-iê-iê
romanticosuavespuma
bem macio
um filme de mocinho e de bandidos
uma peça qualquer com muito
drama:
encham o caco, amizade, tudo é
porta
e vá entrando à vontade, a casa
é sua, entre
pelos filmes em cartaz, pelas peças
sobre os palcos

vá entrando pelo papo, entrando
pelo cano
geral; coma churrasco, sirva, vá
entrando
e servindo (a quê a quem?)
enchá o seu caco. Divirta-se, bata
no prato
e peça bis, reclame, cante o quanto
queira
afaste o lixo, nem pense:
teu programa é esse mesmo, bicho
(BUENO, 2005, p. 225/227)

O poema combativo expõe o lado grotesco das plateias consumidoras do senso comum. Sublinham, uma vez mais, o caráter irônico e a irreverência do poeta. A crítica ao consumo e à cultura de massas é a tônica dominante do poema e denuncia antecipadamente um perfil de classe média que só iria se ampliar dali para frente. Não por acaso, o poema intitula-se *Hoje tem espetáculo* e é eivado de ressonâncias.

Também no contorno do corpo político, os poetas aqui descritos demonstravam originalidade e se destacavam pela postura insurrecional, performática e questionadora. Armando Freitas Filho examina a figura excêntrica e idiossincrática de Ana C.

Sua primeira aparição/foi na ponte do pátio da primavera/revelado em nítido p/b./Só você estava em tecnicolor. /A partir da sua tez, da sua roupa/do olhar azul inquiridor todas as cores se concentraram/na sua figura e no seu tênis fúcsia (CESAR, 2013, p. 13).

Em suas memórias, Heloisa Buarque de Holanda, destaca as mesmas impressões:

Marquei um encontro com ela num protesto político. E de repente chegou aquela mulher linda, com uma cabeleira enorme, muito performática, ela se vestia de um jeito muito performático, e ela chegou e me disse “muito prazer...”¹⁴

Torquato Neto reforça a ideia do corpo como território de contestação, que se mostra para representar valores e atitudes sociais: “eles olham com ódio para o meu troféu. Meu cabelo grande é bonito, espanta, espanta não, agride (a tal palavra) e eu me garanto que eu não corto” (NETO, 2004, p. 325).

Possível em qualquer contexto, a resistência assume diferentes formas, e pode ser analisada sob diferentes aspectos. De qualquer maneira, implica sempre algum tipo de dissidência, acusando uma insubordinação aos valores instituídos.

¹⁴ Disponível em <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2016/07/benjamin-moser-e-heloisa-buarque-de-hollanda-debatem-obra-de-clarice-lispector-e-ana-cristina-Cesar-6323066.html>. Acesso em 20/01/2023.

Em *Esferas da Insurreição: Notas Para Uma Vida Não Cafetinada*, a autora Suely Rolnik expõe sua visão original sobre o que ela denomina de “descolonização do desejo” e sobre micropolítica, conceito de Félix Guattari que propõe que pequenos atos de resistência sejam incorporados na vida cotidiana.

A maneira subjetiva e livre que a escrita de si revela através de diários, poemas, anotações de aula ou de internação, críticas literárias ou de cinema, integrando os escritos dos dois poetas demonstra que, independentemente do que tangenciou a vida desses artistas suicidas, eles sempre estiveram atentos à narrativa que produziam, ao fazer estético que praticavam, aos aspectos histórico-políticos do mundo que os circundava e, principalmente, sempre comunicaram sua cisão para com esse mundo e com a hipocrisia de seus valores sociais.

2.3 Estudo de caso: Hilda Machado compõe a tríade dos melancólicos no capitalismo tardio

Meu primeiro contato com a poesia de Hilda Machado aconteceu em 2019 quando peguei em mãos, pela primeira vez, na livraria onde trabalho, seu livro *Nuvens*, editado pela Editora 34, com apresentação preciosíssima de Ricardo Domeneck. Preciso dizer que o fato de Hilda Machado ter se suicidado em período mais recente, em 2007, me estimulou depressa a conhecer sua poesia. E assim o fiz, nunca mais deixando de buscar em suas palavras um alento poético, nos piores dias.

Pode parecer estranho que eu dedique um subcapítulo a uma poeta que não está prescrita nos propósitos dessa dissertação, mas o fato é que sinto uma espécie de dever moral para com Hilda Machado. Como defini em meu resumo, procuro entender como artistas de sensibilidade acima da média encararam a ideia da arte como produto de entretenimento e quais as estratégias que utilizaram para evitar a formatação ideológica da economia de mercado em suas obras.

No decorrer da pesquisa fui intencionando compreender a condição do artista contemporâneo de um modo geral e, mais especificamente, do poeta enquanto transeunte num mundo em chamas, que se submete ou não à “cafetinagem da criação”, como brilhantemente aponta a psicanalista Suely Rolnik, a qual li por sugestão do professor Alex Jardim, feita em meu exame de qualificação.

Rolnik trabalha com a ideia de que existe uma expropriação da força vital dos indivíduos contemporâneos pelo que ela chama de “regime colonial-capitalístico”. Em uma tentativa de se reapropriar do direito de existir, ou mais precisamente do direito à vida em sua potência criadora, alguns indivíduos se insurgem para se livrarem do desejo da submissão tóxica a esse regime.

Segundo Spinoza, o suicídio é a legítima defesa de algo que procuramos proteger e o que está em jogo é a relação do homem com seus afetos. O filósofo enxerga, portanto, o suicídio como vínculo com o que o cerca:

[...] Ninguém deixa de querer a sua utilidade, isto é, a conservação do seu ser, a menos que seja derrotado por causas externas e contrárias à sua natureza. E assim, ninguém tem aversão à comida, nem se mata, em virtude da necessidade de sua natureza, mas sim compelido por causas externas” (SPINOZA, 2014, p.20).

É inegável minha curiosidade sobre o mistério do artista suicida e foi esse interesse – talvez até indiscreto – que me lançou na busca dos indícios do que atormentava a alma de Hilda Machado, assim como o fiz com Ana C. e Torquato Neto.

À medida que buscava considerar seus afetos e inquietações a partir de seus poemas, fui me dando conta que, também de sua escrita, emanava um tipo de melancolia comum aos outros dois poetas, apta a transmitir uma espécie de dignidade frente à massificação dos indivíduos e à sua idiotização, na busca incessante por acumulação ou reconhecimento, no mundo contemporâneo.

A “discreta voyeuse” parecia radical em suas escolhas como se vê no poema abaixo:

SOU
verso ou reverso
par ou ímpar
yin ou yang
prosa ou verso
sim ou não
nunca um talvez. (MACHADO, 2018, p.89)

A poesia de Hilda Machado sugere uma melancolia que tematiza o isolamento e a solidão em uma sociedade dominada por uma combinação letal de individualismo e fetichismo da mercadoria. Machado afasta qualquer possibilidade real de felicidade telúrica e impregna sua poesia de nuvens, fenômeno natural ao qual ela dedica muitos de seus poemas, como o intitulado *Impossibilidades* “Viver suspensa nas nuvens/pôr nas nuvens o meu amor/e nunca mais cair das nuvens” (MACHADO, 2018, p.55).

Hilda Machado nasceu no dia 7 de março de 1951, no Rio de Janeiro, e morreu em 2 de setembro de 2007, em São Paulo. Fez mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo,

em 1987, e doutorado em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2001. A poeta e cineasta lecionava na Universidade Federal Fluminense, na área de pesquisa e produção cinematográfica.

Estudou como pesquisadora no Warburg Institute da Universidade de Londres, onde morou por um tempo, duas décadas depois que Torquato Neto e Ana C. estiveram por lá, arquitetando novos planos de escrita, vivendo novas experiências fora do Brasil, em um país europeu, já completamente dominado pelos signos do capital financeiro, da ideologia de mercado.

Cronologicamente, ela se insere na geração que começou a publicar nos anos 1970. Embora seu livro *Nuvens* tenha sido organizado e registrado por ela na Biblioteca Nacional, em 1997, deixou apenas dois poemas publicados, na Revista “Inimigo Rumor” (nº 16), em 2004. Lançada em 1997 e publicada pela editora 7 Letras, a Revista “Inimigo Rumor” se dedica à produção e discussão da poesia brasileira contemporânea e teve em seu corpo editorial os poetas Carlito Azevedo, Marcos Siscar, Júlio Castañon Guimarães, Jorge Viveiros de Castro, Paula Glenadel, Isadora Travassos, Aníbal Cristobo, entre outros.

Hilda Machado ganhou diversos prêmios em festivais de cinema nacionais, mas mantinha o hábito da poesia em segredo. Nem sua própria família sabia que ela era uma poeta regular, que escrevia frequentemente. Fica clara, assim, a disposição da poeta para a invisibilidade e o anonimato. A atitude “discreta” evidencia-se até mesmo em seus poemas: “Histórica e tanto alarde faz sempre do desejo/que é curioso que o maior seja segredo” (MACHADO, 2018, p.57).

Hilda também sofreu os abusos da ditadura no Brasil, tendo sido presa, em 1978 (MACHADO, 2018, p.8). Sua obra poética é liricamente triste e ironicamente autorreflexiva:

Parar
de fazer mil coisas ao mesmo tempo
de bater de encontro às coisas
de encontrar elefantes dentro das lojas
Sou de porcelana (MACHADO, 2018, p.67)

Evoco Hilda Machado como um componente suplementar na tentativa de compreender a angústia artística, seus aspectos essenciais, na tarefa árdua e solitária da escrita num mundo que se modifica constantemente e supõe um ser adaptado às inconstâncias da economia.

O que me interessa é descortinar como lidam os artistas com a supressão da arte enquanto manifestação do espírito livre, renegados à condição de produtores de lucro,

assujeitando suas obras às leis do mercado que, por sua vez, desconsidera as particularidades do público, e trata a todos como meros consumidores

No poema a seguir, concluindo esse subcapítulo, deixo um pouco da poesia de teor fortemente visual, muito pessoal e melancólica da artista:

AS AMARGAS SIM

forasteira/erro papéis de afastamento do pai[20--]urmo em sofás e salas/aparecem raízes brancas de cabelos tintos ruivos/com o dinheiro compro livros e creme de arnica/não vejo meu pai morrer/de sofás de amigos, colchonetes/fugindo de dedos pontudo[20--]e qualquer saguão de aeroporto/cada vez mais maluca e endividada/desilusão de dois subempregos eu grito/do cortiço eu grito/o xadrez com a morte é sujo e fede a mijo/cada um tem seus leões/cada um suas quitandas/cada um corta seu bolo/estapeada /a irmã grita /da casa vizinha ela grita/comandos à oficina de sevícias/a mãe grita/tapeada/barquinho velho atolado na areia/e os outros seguem folgando/ela grita/da Argentina ela grita b corta de baca (vaca)/debaixo do delineador preto/aparecem raízes brancas de cabelos tintos ruivos/com o dinheiro compro livros e creme de arnica/elas gritam/sem homem ou cria/elas gritam/naus que sabem onde não vão nunca chegar/elas gritam da antiga fazenda/pregos velhos e lenhas/suas soberbas pernas agora magra[20--]escobrem sob a fantasia/a verdade que roça em nós todo dia/e o velho espelho/eu grito/do cortiço eu sonho esparrelas/um engano por dia/fugir com o corpo pro mato/comprar vitrine higiênica/por ele num taxi pirata/mudar pra Niterói/outros da latinamérica Ex/o que restou dele/o gosto de andar de táxi/antidepressivos/prateleira[20--]ebaixo do delineador preto luta secreta contra um inimigo anônimo/forasteira/não vejo morrer meu pai/erro papéis de afastamento do pai[20--]urmo em sofás e salas/aparecem raízes brancas nos cabelos tintos ruivos/com o dinheiro compro livros e creme de arnica/quando despedida a acompanhante/o velho agarra-se a mão dela/fechada a descida da serra/senhas distribuídas meia hora antes/pragas são jogadas ali mesmo no banco da capela, vêm do azedume das tias solteiras, as casadas sem sexo, moças sem rumo amoroso, rapazes tímidos, primas do interior./Desejando, rejeitando, todos querem passar pelo corredor e pegar o diploma. Certificados de que estão nos conformes, nas expectativas, no protocolo. (MACHADO, 2018, p.85-87).

3 ANA C., TORQUATO, MELANCOLIA E CAPITALISMO TARDIO

Melancolias, mercadorias espreitam-me.

Carlos Drummond de Andrade

No ano 2011 terei (2001-1952=) 49 anos e serei uma rainha
 Rainha de quem, quê, não importa
 E se eu morrer antes disso
 Não verei a lua mais de perto
 Talvez me irrite pisar no impisável
 e a morte deve ser muito mais gostosa
 recheada com marchemélou
 uma lâmpada queimada me contempla
 Eu dentro do templo chuto o tempo
 Uma palavra me delinea*
 VORAZ
 Em breve a sombra se dilui
 Se perde o anjo.
 (CESAR, 2013, p. 147)

Pode-se dizer que o poema de Ana C. acima foi escrito em um momento de angústia extrema. Em igual modo, o bilhete suicida de Torquato, embora pareça decidido e definitivo, está impregnado de nostalgia melancólica. É possível identificar nos dois poetas o cansaço, a falta de forças para lidar com a vida e/ou com a morte:

Tenho saudade como os cariocas, do dia em que sentia e achava que era dia
 de cego
 De modo que fico sossegado por aqui mesmo, enquanto durar.
 Pra mim chega! Não sacudam demais o Thiago, ele pode acordar.
 (*Torquato Neto em nota suicida de 10/11/72*).

Segundo a Organização Mundial de Saúde (OMS), mais de cento e vinte milhões de pessoas sofrem de depressão no mundo. Oitocentas mil se suicidam por ano, uma a cada quatro segundos¹⁵. Grande parte de revistas científicas e jornais especializados no tema divulgam que até 2030 a depressão será a doença mais incapacitante do mundo. Conforme estudos da neurociência, a depressão é uma alteração na distribuição do neurotransmissor

¹⁵ Disponível em: <https://nacoesunidas.org/oms-quase-800-mil-pessoas-se-suicidam-por-ano/> Acesso em: 21 Set 2022.

serotonina em algumas regiões cerebrais – a ocorrência de familiares com o transtorno aumenta o risco de desenvolvimento do problema psíquico.

O quadro se agrava aos poucos e, por isso, às vezes, demora para ser diagnosticado. Todavia, a psicologia crítica observa o impacto das determinantes sociais de saúde para os desfechos clínicos, e afirma que a patologia nasce no social e que é a partir da sociedade que se pode, e deve, prevenir o que a OMS definiu como epidemia:

Os dados sobre mortalidade devida ao suicídio mostram uma tendência crescente quase que uniforme das taxas em todos os países para os quais a informação está disponível. Em valores absolutos, cerca de um milhão de pessoas se suicidam por ano em todo mundo, segundo dados da OMS. [...] Isso representa um suicídio em alguma parte do mundo aproximadamente a cada 45 segundos e é mais que todas as demais mortes por causas violentas juntas (homicídios, acidentes e guerras) (BERTOLOTE, 2012, p.39).

A pesquisa em curso não tem o intuito de examinar minuciosamente a poesia de Ana C. e de Torquato Neto, no que diz respeito a possíveis explicações psicológicas das quais pode/pôde? decorrer o suicídio dos dois artistas. Se assim o fosse, poderia encerrar este projeto e dizer que a depressão e a melancolia que, sem dúvida, atingiam os dois foram os principais fatores e agentes do mesmo destino trágico que os acometeria.

Não é sobre essa questão que pretendo me ater exclusivamente. É fato, contudo, que estudos e dados ligados aos números da depressão são fundamentais para se pensar o gatilho para a escolha radical de se subtraírem do mundo. Cabe igualmente questionar se, no caso de Ana C., a religião estaria de algum modo colaborando, minando as expectativas da poeta em relação à vida, ou mesmo potencializando seu desespero, seja através da culpa, ou da incapacidade de processar valores religiosos em um mundo consumido por transformações culturais profundas.

Vimos que, em 1897, Émile Durkheim publicou um importantíssimo estudo intitulado *O suicídio*, em que aborda o fenômeno da morte espontânea como algo que não age unicamente sobre o indivíduo, mas cujas forças encontram-se atuantes em todo corpo social. O pensador aponta diversas possibilidades e sistematiza um estudo sobre o problema que demonstra, entre outras coisas, uma incidência bem maior de suicídios entre protestantes do que em qualquer outra religião.

Ana C. era de família protestante (presbiteriana praticante), o que, na verdade, é só mais uma peça de um quebra-cabeça, num emaranhado de peças soltas. A poeta e Torquato Neto ocupam, portanto, as partes centrais desse tabuleiro, cujo desenho não se presta a *glamorizar* suicídio e menos ainda a julgá-lo. O *tabu* envolvendo o suicídio, muitas vezes, não permite que se problematize abertamente a questão. Mas o que cala o fato, escamoteia

também a informação, e, acredito que nada mais prudente que encaremos nossos monstros para aprendermos a lidar com eles. O aludido *tabu* remonta à Antiguidade e, segundo o historiador George Minois (2018), foi objeto de reprovação social e religiosa.

Além das reprovações morais e de aspecto religioso, alguns episódios chamaram a atenção para o modo como o problema era tratado e divulgado, no curso da história, um dos quais tendo acontecido na Alemanha. No ano de 1774, muitos jovens começaram a se suicidar influenciados pelo personagem principal de *Os sofrimentos do jovem Werther*, romance alemão de autoria de Johann Wolfgang Von Goethe. No romance, o jovem Werther atira contra si mesmo com uma pistola, após ser rejeitado pela mulher por quem estava apaixonado.

Posteriormente ao lançamento da obra, emulando o protagonista, jovens começaram a se matar da mesma forma, com um tiro de pistola no coração, vestidos com a mesma indumentária do personagem da literatura. Isso fez com que o livro fosse banido e até mesmo queimado em praça pública. Ainda hoje, as discussões sobre o que a psicologia chama de “suicídio copiado” são acaloradas, produzindo uma polarização contra ou a favor do assunto.

Pesquisadores, psicólogos e outros estudiosos afins discutem se os efeitos da divulgação de suicídios (principalmente de celebridades) são efetivamente perniciosos, fazendo com que mais pessoas se matem ou, ao contrário, se justamente a falta de debate não seria a maior vilã neste caso. Um dos casos midiáticos mais recentes tem a ver com a exibição da série *13 Reasons Why* (Netflix). Segundo autoridades americanas, o número de suicídio entre jovens aumentou depois da exibição da série.

Para alguns especialistas, entretanto, o número de acessos ao CVV (o Centro de Valorização da Vida realiza apoio emocional e prevenção do suicídio, atendendo voluntária e gratuitamente todas as pessoas que desejem e necessitem conversar, sob total sigilo, por telefone, e-mail e chat, 24 horas por dia) também aumentou, o que pressupõe que a divulgação do problema não seria, em si mesma, nociva, mas sim a forma e a natureza da difusão.

Os debates devem obedecer, portanto, a critérios específicos e a comunicação sobre o assunto deve vir acompanhada da responsabilidade que a temática requer. Esses critérios técnicos devem guiar a abordagem do assunto na mídia de forma que o impacto gerado atue sobre os indivíduos cujos perfis psicológicos prenciem maior predisposição à prática do suicídio de maneira mais positiva do que negativa, mais desencorajadora do que estimuladora ou neutra.

Teorias como a do “Efeito Werther” suscitam dúvidas em muitos profissionais da área da saúde mental e da Antropologia; gosto de citá-lo para compreender em que circunstâncias românticas teriam Ana C. e Torquato Neto “emulado”, ainda que de modo inconsciente, ou melhor dizendo, teriam “incorporado”, a pecha do “poeta maldito”, “ultrarromântico” ao estilo de Alvares de Azevedo e Junqueira Freire.

Para Vladimir Maiakovski (2017, p. 178), outro notório suicida, “nesta vida, morrer não é difícil. O difícil é a vida e seu ofício”. Pode-se ainda citar uma série de outros artistas que sucumbiram ou flertaram com a morte de modo constante.

A máxima “morra jovem e deixe um belo cadáver para trás”, proferida por Oscar Wilde, seria só mais um exemplo na amálgama de estereótipos e arquétipos ligados ao suicídio do artista romântico que, para além do extravasamento pela arte, não mais conseguindo retornar à roupagem subjetiva de uma vida singular, aventura-se ao mergulhar no mistério na morte.

Durante minha pesquisa, me deparei com um critério muito interessante utilizado e cunhado por Ana Cecilia de Carvalho, em sua tese *A poética do suicídio em Sylvia Plath*, (2013), a qual questiona se haveria ou não uma função supostamente terapêutica na escrita literária, terminando por identificar a ideia de uma “toxidez” na escrita, examinando a presença e os efeitos de elementos destrutivos na literatura de Plath.

A propositura de uma análise da poética do suicídio nas obras de Ana C. e Torquato Neto não tem como objetivo, em minhas perquirições, o desenvolvimento de um estudo comportamental dos artistas. Busco apenas compreender em que aspectos esse legado escrito depositava, em sua fatura, rasuras de descontentamento, de cansaço e de desespero, como constata-se em alguns de seus poemas:

Ver

E deu-se que um dia o matei por merecimento.
Sou um homem desesperado andando à margem do rio Parnaíba.
NETO, 2017, p.79

Insônia

Sinto uma coisa esquisita passando a minha espinha
(não sei se a volta ainda custa, nem mesmo se vou voltar)
NETO, 2017, p. 83

Vigília II

As paisagens cansei-me das paisagens
Cegá-las com palavras rasurá-las
As paisagens são frutos descabidos
Agudos olhos farpas sons à noite [...]
(CESAR, 2013, p. 207)

Eleger uma série de poemas, prosas ou “prosopoemas”, (resgatando termo cunhado por Haroldo de Campos) que exemplifiquem a insatisfação de Ana C. e Torquato Neto com a matéria bruta da vida, também não contemplaria minhas ambições. O que proponho é compreender, através da análise de suas obras, quais são as forças que se imbricaram a ponto de vulnerabilizar a existência física de dois jovens promissores poetas, filhos de uma classe média confortável, expoentes ativos de uma geração que crescia sob a ditadura e assistia o desenvolvimento do capitalismo e, com ele, o nascimento da indústria cultural no Brasil.

Torquato, o “pássaro de fogo no terceiro mundo” (BUENO, 2005) e Ana C., essa “sereia de papel” (FALEROS/BOSI, 2015) não paravam um minuto de produzir arte, quer fosse cinematográfica, crítica, poética ou literária. São duas figuras essenciais para a compreensão da poesia brasileira num período em que todos os valores estavam sendo desafiados e a indústria cultural e a cultura de massas (ADORNO/ HORKHEIMER, 1985) já apontavam uma nova linguagem e um novo caminho para cultura nacional e mundial.

Que tipo de aniquilamento poderia produzir em artistas de tamanha sensibilidade como nossos dois poetas, num país periférico de terceiro mundo, que vivia sob uma ditadura militar violenta e proibicionista? Como vislumbrar a produção poético-artística nesse momento dramático da história, no qual todos os paradigmas são postos a prova e uma incipiente economia política e de desenvolvimento neoliberal começa a aparecer e a mostrar pouco a pouco suas presas famintas? A arte rapidamente se transforma em mercadoria, estando Ana C. e Torquato Neto situados no *olho do furacão*.

Inserido na Tropicália, Torquato há muito não entendia os signos que regiam seus pares e os empurravam para uma linguagem focada no mercado e na difusão televisiva. Ana C., por seu turno, fazendo uso de uma linguagem contemporânea e jovem, inaugurava uma poesia mesclada de erudição e coloquialismos. Os dois poetas são reconhecidos como marginais não só porque abandonavam as formas tradicionais de circulação das obras, mas principalmente porque sua linguagem também estava fora do sistema, sendo “fabricada” a contrapelo do mercado, recusando a imposição de qualquer modelo literário tradicional.

Até que ponto pode-se comparar a poética de Torquato e Ana C. a partir do que subjaz às suas produções? As questões que busco problematizar são referentes ao desfecho trágico dos dois poetas, ícones da poesia marginal, estabelecendo um dialogismo entre suas obras e pinçando indícios do que consumia as almas dos dois jovens artistas.

Presos na vertigem de um mundo em acelerada mutação, sentiam-se deslocados, inadequados, miseráveis e loucos... esquadrihados pelo social, perdidos dentro de si mesmos: “eu tenho que assumir a minha miséria pequeno burguesa, porque eu só posso fazer um filme se ele for a favor ou contra essa miséria. E eu não posso ser e não ser como querem os analistas, eu tenho que destruir em mim essa miséria louca.” (NETO, 2017, p. 230).

Em 31/10/68, Ana Cristina escreve em “Sonetos”

Pergunto aqui se sou louca Anne Bachelier.
 Quem quer saberá dizer
 Pergunto mais, se sou sã
 E ainda mais, se sou eu [...]
 (CESAR, 2013, p.151)

Rica em diários e poética autorreferencial, a obra, tanto de um quanto de outro, nos abre possibilidades de análise do suicídio (real ou metafórico) do artista contemporâneo. Para George Minois, a morte voluntária é um tipo de óbito cujo significado não é de ordem demográfica, mas filosófica, religiosa e moral. Em *A história do suicídio*, Minois retoma Shakespeare e a retórica do “ser ou não ser”, em Hamlet, questionando por que alguns homens decidem *não mais ser*. A radicalidade da atitude do *não mais ser* desvela valores fundamentais da sociedade, afetando ao mesmo tempo o indivíduo e o grupo social.

Teriam as circunstâncias de um país embrutecido por uma ditadura truculenta contaminado o espírito (assim como contaminou a própria arte) dos dois poetas? Ainda que exista um hiato de dez anos entre as mortes, a diferença de idade entre eles é de apenas oito anos e pode-se dizer que os dois viveram e produziram durante os *anos de chumbo* no Brasil (período mais brutal da ditadura, marcado pelo advento do AI-5). Mesmo que em intensidades diferentes, ambos atravessaram, com aguçada consciência crítica, o período mais extremado da ditadura no Brasil.

Cartografar a poesia de Ana C. a partir da hipótese de influência direta do meio social oferecido pela ditadura talvez seja um pouco exagerado, já que a poeta tinha apenas 16 anos, em 1968, enquanto Torquato já estava vivendo o autoexílio na Europa. Os dois viveram de modo diferente as agruras da ditadura, mas estavam, sem sombra de dúvida, expostos a ela da maneira mais vulnerável possível, por sua inquietação típica dos dissidentes de um regime de força.

No ano de 1970, Ana C. lançava, aos 18 anos de idade, seus primeiros poemas e trabalhos em revistas poéticas, coletâneas e jornais. Torquato retornava do exílio no mesmo

ano e, internado em uma clínica psiquiátrica, escrevia seus *Diários de internação*. Coincidentemente, os dois estiveram em Londres no ano de 1969.

3.1 Nas pegadas (dos) marginais

O tema da loucura, aliás, sempre vigorosamente presente na obra e na vida de Torquato, também perpassou a obra de Ana C. Não implica dizer que eu deseje apontar as possíveis relações entre ambas as obras. Pretendo, acima de tudo, insisto uma vez mais, desentranhar angústias, turbulências, oscilações de humor, medos e outros dissabores escancarados ou escamoteados no texto, que possam desenhar uma interseção na poética dos artistas, constituindo, como já foi explicado anteriormente, uma “poética do suicídio”, em seus textos. Como diz Ana Cecília Carvalho,

[...] Sylvia Plath passou a ser incluída em um cânone sinistro de escritoras suicidas segundo o qual criatividade e autoextermínio estão associados de modo enigmático. Ao longo do século XX este cânone não parou de crescer, também fazendo parte dele Anne Sexton, poeta americana que se suicidou em 1974, Ana Cristina Cesar, escritora brasileira que se matou em 1983 e Isabel Marie, psicanalista e escritora nascida na Espanha e radicada na França que, em 1996 enforcou-se pouco depois de seu romance *La Bonna (A criada)* ter sido indicado para prestigiosa lista dos prêmios Goncourt, Femina e Medecis. (CARVALHO, 2003, p. 14).

Certamente não podemos propor uma sutura que amalgame as motivações do suicídio de cada um desses personagens, haja vista se tratar de obras tão variadas, de vidas conectadas a contextos tão distintos, ainda que sob a égide de uma nova ordem mundial, isto é, o século XX e suas contradições, que marcariam definitivamente a história humana, sua relação com a arte, com a economia e com a cultura.

Grande parte da produção de Ana C. e Torquato Neto coadunava-se, assim, com o propósito de expansão do mercado de produtos culturais no momento em que a exploração comercial da cultura passa a ser implementada e sistematizada pela ditadura militar. Neste período de homens (e mulheres) em tempos sombrios, são criados o Ministério das Comunicações, a Embrafilme, o Instituto Nacional do Livro, a Funarte, a Rede Globo de Televisão, dentre outros. De acordo com Marcelo Ridenti:

Criou-se uma indústria cultural, não só televisiva, mas também fotográfica, editorial (de livros, revistas, jornais, fascículos e outros produtos comercializáveis até em bancas de jornal), de agências de publicidade etc. Tornou-se comum, por exemplo, o emprego de artistas (cineastas, poetas, músicos, atores, artistas gráficos e plásticos) e intelectuais (sociólogos, psicólogos e outros cientistas sociais) nas agências de

publicidade, que cresceram em ritmo alucinante a partir dos anos 1970, quando o governo também passou a ser um dos principais anunciantes na florescente indústria dos meios de comunicação de massa. (RIDENTI, 2007, p. 155)

Este contexto exerceu influência na produção e na vida de nossos dois poetas. Analisando suas obras, e cruzando-as quando necessário, sou motivada por uma necessidade de compreensão sobre o que afetaria a cabeça de toda uma geração. O que busco, de fato, é encontrar maneiras de também responsabilizar a sociedade pelos desviantes, pelos *outsiders*. Dito de outro modo, cabe-nos refletir sobre o desenvolvimento de uma sociedade capaz de abarcar a lógica da diferença não produtiva nas reses do capital, que possa acolher o poeta, o espírito livre, ou qualquer outra forma de pensar não esquadrinhada pelos ditames contemporâneos do livre mercado, do narcisismo, do aproveitamento totalizador da eficácia no amor, no trabalho, na performance social e num modo mercantilizado de produção estética.

O ser humano é anunciado como a empresa de si mesmo. Somos a sociedade que mais se esmera em produzir e menos qualidade de vida tem. Por outro lado, somos igualmente impossibilitados de performar a tríade idealizada pelo sociólogo trabalhista Domenico De Masi que, em seu *O ócio criativo* (2001), redefine o conceito do trabalho na interseção de três elementos: trabalho (economia), estudo e jogo. O peso de uma sociedade que valoriza o sujeito inquieto e hiperativo, o indivíduo que se esgota na produção de múltiplas tarefas, é um peso morto.

Em busca de uma remuneração que facilite a aquisição de todo e qualquer tipo de bem material, tranqueiras que não satisfazem efetivamente, que se contradizem com a proteção ambiental, contribuem com a precária distribuição de renda, esses sujeitos se tornam corpos arrematados, fantoches de um novo momento histórico inaugurado com a modernidade e se desenvolvendo até os dias atuais.

Alguns espíritos livres sucumbem, e não quero elaborar aqui uma noção de espírito livre, porque os transcendentalistas já nos falaram sobre eles e tantos outros artistas que se opunham de alguma maneira à forma exata das coisas, nos demonstraram o que é fazer parte efetiva do *Zeitgeist* (do espírito de seu tempo).

Segundo Marcos Siscar (2016), existe uma lacuna, um vazio na historiografia da poesia recente porque temos problemas com o “espírito da vanguarda”. A dificuldade de reelaborar o passado das gerações anteriores seria uma questão na produção pós-moderna. Torquato Neto, por sua vez, já esboçava sua angústia ante a necessidade de “virar a página” da arte contemporânea, como podemos observar no texto que segue, extraído do

documentário *Torquato Neto, O anjo torto* (CARDOSO, 1992): “Se a vanguarda de hoje é a retaguarda de amanhã, o que será o amanhã da retaguarda de hoje”.

Ana C. e Torquato inserem-se numa geração de transição, pertencem ao cânone marginal, se me permitem conciliar esses dois aspectos aparentemente inconciliáveis da produção poética. Suas obras cruzaram o caminho entre a modernidade e a pós-modernidade em um período tumultuado de disputa de discursos e esvaziamento de ideologias. A contracultura, que era reprimida pela censura durante a ditadura e atacada em sua essência (no que tinha de mais anti *status quo*), também era assimilada acintosamente pelo mercado.

Uso como mote para essa pesquisa a inquietação poética e artística dos que não se adaptavam aos novos contornos do mercado, especialmente os artistas considerados marginais: “Torquato é um poeta que representa tudo aquilo que, de um modo ou de outro, era marginal a partir dos anos 60”¹⁶.

Quanto à Ana C. é uma das principais poetisas da conhecida “geração mimeógrafo”, que se desenvolveu completamente à margem do mercado editorial tradicional, mediante uma produção artesanal e uma poesia autobiográfica espontânea, ainda que impregnada de referências literárias e erudição.

Como estes artistas convergem para o auto aniquilamento e como esse processo se dá a partir de suas obras é o que tento desvendar analisando seus textos, sob a lupa da história, tendo em mente que apesar de todo apelo à fórmula do “artista maldito e suicida”, sempre presente, Ana C. e Torquato não se resumem a essa etiqueta. São, sem dúvida, participantes ativos de uma engenharia muito maior e mais complexa, de ruptura de certezas, de mudança radical de perspectivas e de superação vigorosa de arquétipos.

É sobre os escombros das utopias que escreviam os poetas, portanto, não se podem restringir suas obras a uma estética marginal – ainda que na literatura mundial contemporânea sejam justamente as margens que potentemente retroalimentem os centros¹⁷ – , ou melancólica e autorreferencial porque sofriam de depressão.

Pensar a poesia contemporânea é pensar, antes de tudo, as subjetividades que estão envolvidas nesse processo. E para compreendermos tais subjetividades é imprescindível levarmos em consideração as formas de atuação das forças da indústria cultural em sua concepção. É necessário, portanto, investigar que tipos de *eu* poético e criativo o ambiente

¹⁶ Cf. (Décio Pignatari no doc. *Torquato Neto, o Anjo Torto* de Ivan Cardoso 1992).

¹⁷ Basta analisar o estado da arte da Literatura Francesa contemporânea, potentemente renovada graças à contribuição, ao talento e às temáticas abordadas por escritores e poetas oriundos das ex-colônias francesas, como o Magreb, a Costa do Marfim, as Antilhas, o Caribe, entre outros, ou simplesmente de cidades ou países que produzem literatura de expressão francesa, como o Québec ou a Suíça, em todo caso, cuja produção não provém do Hexágono. Fenômeno assemelhado faz-se perceber também na lusofonia.

social e os sistemas econômico e cultural poderiam produzir a partir das mudanças radicais que sofreram as premissas da arte com o surgimento da indústria cultural, o avanço da sociedade de consumo e com a obra de arte sendo vista cada vez mais como mercadoria.

Segundo Lipovetsky:

dissemina-se em todo globo a cultura da tecnociência, do mercado, do indivíduo, das mídias, do consumo, e, com ela, uma infinidade de novos problemas que põem em jogo questões não só globais (ecologia, imigração, crise econômica, miséria do terceiro mundo, terrorismo...) mas também existenciais (identidade, crenças, crise dos sentidos, distúrbios da personalidade) (LIPOVETSKY, 2011 p. 9).

Conforme reconhece Roland Barthes, "é necessário continuar a atacar esse mito que coloca dum lado, anteriormente à sua obra, um sujeito constituído, um eu, uma pessoa, que se torna o pai e o proprietário dum produto, a obra e do outro lado essa obra, essa mercadoria". (BARTHES, 1978, p. 20).

Como encararam os poetas que viveram o início dessas mudanças radicais e como essas mudanças se refletiram na construção contínua do que chamamos poesia contemporânea? Sobre o teor ou a forma interior de um poema, Walter Benjamin declara que não se confunde com o poema, já que a tarefa poética é a sua única condição¹⁸.

O poema seria o resultado de uma coesão artística, uma estrutura intelectual intuitiva; sua condição – o que se move nele –, são seus elementos míticos. O poema é sempre um testemunho. Ditar a vida como elemento possível seria sua maior função. Benjamin, ele mesmo um interessado na melancolia, reconheceu que o "suicídio aparece como a quintessência da modernidade" (BENJAMIN, 2006, p.455)

No entanto, o processo criativo está intimamente ligado ao mundo, à história, e é nos interstícios do cotidiano que ele se abre e se mostra. Como bem observou Ana C. em uma carta de 1976, "é engraçado estar participando ao vivo da história literária" (1999, p. 98). Percebe-se que, enquanto poeta, Ana sentia-se inserida em seu *campo* (na acepção mais estrita, desenvolvida por Pierre Bourdieu), participante e participativa nos rumos da história literária e por que não dizer, da história por trás da configuração desse campo. Ressalto que o conceito de *campo* deve ser entendido como uma concepção versátil, que facilita o entendimento das mudanças que a arte vem sofrendo desde o século XIX.

É no *campo literário* que se dão os processos de produção, circulação e consumo do material artístico. Estando diretamente vinculado à noção de valor, tais processos pressupõem tomadas de posição que definem a acolhida das obras em seu interior e determinam sua

¹⁸ Anotação feita durante a aula do professor Dr. Marcus Alexandre Motta, na disciplina "Ensaio e ensaístas", oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Letras-UERJ, em 23/11/2020.

permanência (ou não) na memória do sistema literário. Sobre isso, a própria Ana C. aponta:

Para quem mexe com literatura, a abordagem etnográfica pode provocar estranhamentos, mas uma coisa é certa: na leitura deste livro, lentamente vai se desenhando uma outra imagem do fenômeno que nós chamamos de literário, onde o que contam são os modos sociais de circulação do discurso e os comportamentos que definem ou respondem a essa circulação (CESAR, 1981, p. 5-6).

Dito de outro modo, o que conta, em *Retrato de época* (1981), livro de Carlos Alberto Messeder Pereira e ao qual ela se refere, são os modos de circulação do bem simbólico no *campo*, bem como as mediações entre os produtores e o horizonte dessa estética da recepção. As preocupações e análises referentes ao mercado consumidor estavam, assim, presentes nas reflexões de Ana C, tanto quanto sua recusa incipiente dessa sociedade conformista diante do "milagre brasileiro" – que garantiria que a riqueza do país, já nas mãos de poucos, se concentrasse ainda mais, fenômeno que, de fato, vimos se concretizar.

Sua dissidência não era exatamente política, mas se conjugou a uma resposta que também era política. Cumpre citar a observação de André Bueno sobre a fatalidade que acometeu Torquato Neto, outro expoente da poesia contemporânea: “É essa resposta, aguda e emocional, de quem se sentira, como tantos outros de sua geração, sujeito da História, que vivera o processo histórico como um campo de possibilidades em aberto, e de repente se vê objeto, dilacerado e dividido, de uma História que não controla” (BUENO, 2005, p. 62).

Em suas curtas trajetórias de vida, Ana C. e Torquato Neto trilharam um caminho rumo ao reconhecimento que se deu postumamente, principalmente para Ana C. o que se tornou mais evidente a partir de 2016, quando foi homenageada pela Festa Literária Internacional de Paraty (Flip).

Os dois desenvolveram em vida um apreço pela escrita e leitura, por todo universo lúdico, criativo, solitário e até mesmo tóxico que está contido na criação literária. Nas palavras da pesquisadora Ana Cecília Carvalho, "existe algo no processo da escrita criativa que coloca o escritor diante de uma escolha terrível: escrever ou morrer – possibilidade surpreendente, pois indicadora da presença de forças destrutivas no horizonte do processo criativo" (CARVALHO, 2010, p. 515).

Segundo Sigmund Freud, o artista obteria, com sua arte, “honras, poder e o amor das mulheres” (2019, p. 439). Para o psicanalista, o elemento de sublimação das pulsões através da arte tem mais a ver com o efeito que resulta na transformação compartilhável de uma experiência subjetiva singular, ou seja, no tipo de laço social estabelecido por meio do produto artístico, do que com uma suposta interioridade de onde provém o impulso criativo.

No entanto, parece haver uma associação enigmática entre criatividade e autoextermínio, como uma via de mão dupla, amalgamando sofrimento emocional e criatividade, conforme elucida Christian Dunker:

O sofrimento se estrutura como uma narrativa. Ao contrário da dor, que permanece mais ou menos igual a si mesma, o sofrimento exprime-se em séries transformativas, ele se realiza por meio de um enredo, ele convoca personagens (como a vítima e o carrasco). A experiência de sofrimento envolve a transferência e a partilha de um saber sobre suas causas, motivos e razões. O sofrimento varia radicalmente em conformidade com o saber que se organiza em torno e por meio dele (DUNKER, 2017, p. 244).

Dentro e fora da psicanálise, portanto, todos aludem à criatividade, que é o lado funcional da escrita criativa. Pouco se pensa, contudo, no seu lado disfuncional, pressentido no suicídio do escritor criativo. Por isso, justifica-se a importância de analisar os vários esquemas envolvidos no processo de construção de uma subjetividade artística na contemporaneidade. No que diz respeito ao assunto, Jameson ressalta que:

O capitalismo tardio constitui a mais pura forma de capital que jamais existiu, uma prodigiosa expansão do capital que atinge áreas até então fora do mercado. Assim esse capitalismo mais puro do nosso tempo elimina os enclaves de organização pré-capitalista que ele até agora tinha tolerado e explorado de modo tributário. Nesse aspecto sentimo-nos tentados a falar de algo novo e historicamente original: a penetração e colonização do Inconsciente. (JAMESON, 2000, p. 61).

Compreender como essa cultura de mercado age colonizando os saberes no íntimo de um poeta me parece bastante relevante, pois o lugar que o poeta ocupa representa a vanguarda sensível de uma sociedade. Nas palavras do próprio Freud, "Os poetas e os filósofos descobriram o inconsciente antes de mim. O que eu descobri foi o método científico que nos permite estudar o inconsciente". (FREUD *apud* TRILLING, 2015, p. 63).

Ana C. e Torquato Neto fizeram parte de um momento muito específico da sociedade brasileira. Curiosamente, como já mencionado, viveram uma temporada na Inglaterra – Torquato de dezembro de 1968 a outubro de 1970 – e Ana C. em duas ocasiões distintas – 1969 e 1970 –, para um intercâmbio e depois retornando no final dos anos 1970 para um mestrado em tradução.

Muitas outras coincidências consistentes podem ser identificadas entre os dois artistas. Coincidências que não elaboram, mas tangenciam as personalidades dos jovens poetas, que apesar de serem filhos de uma classe média alta, a qual lhes proporcionava facilidades e conforto, sentiam-se igualmente atravessados pelo inconformismo e marcados pela desilusão frente à inconstância de sua época. O Brasil assistia ao desenvolvimento do capitalismo e com

ele ao nascimento da indústria cultural no país, como sintetiza Eduardo Bueno,

a racionalidade da modernização conservadora aplicada ao Brasil não conseguiu muito, tornando mais desigual e violenta a sociedade que já era desigual e violenta [...] Nesse exato sentido, tanto faz Joyce ou Thomas Mann, Balzac ou Kafka, Rimbaud ou Brecht, Beckett ou Gorki, Mallarmé ou Neruda, Augusto de Campos ou Ferreira Gullar, todos inacessíveis para os analfabetos, os analfabetos funcionais ou mesmo os alfabetizados que leem muito pouco, absorvidos que foram pela indústria cultural e a sociedade do espetáculo. Com seu cortejo de vulgaridade e violência, alimentando o imaginário em rede nacional (BUENO, 2005, p.79).

Nossos dois poetas estavam expostos a esse imaginário, que se configurava com mais contundência a partir do final dos anos de 1960. Ana começa a publicar poemas e textos de prosa poética, na década de 1970, em coletâneas, revistas e jornais alternativos. Torquato, também no início da década de 1970, seria o responsável junto a Waly “Sailormoon” (Salomão) pela produção coletiva de *Navilouca* (1974) e ainda pela coletânea de textos reunidos sob o título *Últimos Dias de Paupéria* (1973). Sobre a poesia de Salomão, outro expoente do período e da poesia marginal, transcrevo as palavras de Davi Arrigucci Jr.:

Desde o começo da década de 70 temos os versos de Waly Salomão – *audaz navegante da Navilouca* junto com Torquato, mas tendo por timão as invenções de Oiticica. O primeiro mérito de Waly é trazer para o centro da lírica brasileira a experiência do descentramento dos nossos dias e a situação problemática do poeta no mundo contemporâneo (SALOMÃO, 2007, p. 80) (grifos nossos).

Não é gratuita a referência recorrente a Hélio Oiticica. Cumpre observar que o seu propósito era oferecer ao público um local de experiência imaginativa, onde cada pessoa pudesse criar seu próprio espaço, baseando-se nas proposições de formas e cores que o artista apresentava.

O trabalho do grande nome da Arte Concreta no Brasil caracteriza-se por um forte experimentalismo e pela inventividade na busca constante por fundir arte e vida. Pressupondo uma ativa participação do público, seus experimentos são, não raro, acompanhados de elaborações teóricas, com a presença de textos, comentários e poemas, conforme pode-se verificar na renomada criação, a seguir:

Figura 1- *Seja marginal, seja herói*



Legenda: Hélio Oiticica. 1968.

Fonte: Disponível em: <http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/marginalia>. Acesso em: 12 dez. 2022

No que concerne à obra em questão, sabe-se que Oiticica frequentava a Mangueira e conhecia o mundo da marginalidade. Dentro de uma lógica de transgressão de valores burgueses, tinha certo fascínio pelos tipos marginais e malandros.

“Cara de Cavallo”, acusado de matar um policial, foi uma das primeiras vítimas do esquadrão da morte carioca, em outubro de 1964. Por isso, esta obra é marcante no movimento chamado de marginália ou cultura marginal, que passou a fazer parte do debate cultural brasileiro, a partir do final de 1968, durando até meados da década de setenta.

O artista foi acusado de fazer apologia ao crime. A marginalidade é considerada uma forma de transgressão dos valores conservadores e burgueses, identificados com o regime militar, aliado à idealização do mundo do crime, como mundo produzido pelas contradições da sociedade¹⁹. Nesse caso, o mostrar-se ao mundo é, além de demonstrar sua posição, um chamado ao público para também estar fora do sistema, à margem de imposições e acontecimentos preestabelecidos. O artista traz na bandeira originalmente de pano branco um dístico poético: “Seja Marginal / Seja Herói”.

¹⁹ Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/obras/seja-marginal-seja-heroi-1968-de-helio-oiticica/#:~:text=H%C3%A9lio%20Oiticica%20frequentava%20a%20Mangueira,pelos%20tipos%20marginais%20e%20malandros>. Acesso em: 13/11/2022.

3.2 E la Nave va

Estou sirgando
mas o velame foge
Ana Cristina Cesar

A epígrafe do presente subcapítulo: “Estou sirgando, mas o velame foge”, – na verdade, uma anotação escrita no hospital, dias antes da morte de Ana C., em 29/10/83 –, em diálogo com o “audaz navegante da *Navilouca*”, fornece-nos uma promissora chave de leitura tanto da produção estética quanto do movimento errático de nossos dois personagens trágicos, subsumidos no antológico “*Bateau ivre*”, de Arthur Rimbaud. De fato, há estudos que interrelacionam a lírica moderna do século XIX (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé) à escrita poética subjetiva de Ana C.²⁰.

A própria poeta declara “sou uma mulher do século XIX, disfarçada em século XX” (CESAR, 2013, p. 247). Ninguém, entretanto, propôs identificar na força do verso e no exercício poético rimbaldianos uma busca de simetria que confirme uma explicação mais acolhedora para o desespero e marginalidade, em detrimento da patologização da vida – que também pode fornecer matéria-prima para a obra de arte. Com efeito, na mesma “carta de Paris”, Ana C. cruza o ponto limítrofe em que:

O poeta se situa entre uma estética da tradição do moderno e o novo, o esboçar (o recolher, *recueillement*) de uma nova poética presentificada, de força reconstrutiva e rearranjadora de planos: “A velha Paris já terminou. As cidades mudam, mas meu coração está perdido, e é apenas em delírio que vejo”. Visão em êxtase um presente tomado por “campos de batalha, museus abandonados, barricadas, avenida ocupada por bandeiras, muros com a palavra, palavras de ordem desgarradas” – sempre pontuado pela palavra – veículo de esboço daquele campo de estratégia cultural da vida urbana nas décadas de 1970, 1980 e adiante, já visado como memória (Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/uma-possivel-ana-cristina-cesar/>).

²⁰ A esse respeito, consultar a tese de doutorado de TÂNIA CARDOSO DE CARDOSO, da UFRGS, em 2010, e ainda Ana C. tomou o “Cisne” de Baudelaire pelas asas e fez a travessia do verso alexandrino para o poema em prosa na “Carta de Paris”, um de seus *Inéditos & dispersos*. Escrita sintonizada “no meu Charles, com seus gestos loucos e nos profissionais do não retorno” – estes que aparecem, num imaginário de exílio, justapostos ao “Baudelaire querido” de “21 de fevereiro”, Charles anjo-mito urbano, recuperado no confronto com um momento decisivo na vida cultural, quando tudo devém espetáculo e desponta então a *performance*.

Figura 2 - *Le bateau ivre*



Legenda: Arthur Rimbaud, [19--].

Fonte: Disponível em: <https://www.radiocampusparis.org/le-bateau-ivre/>. Color. Acesso em: 05 nov. 2022

Dez noites, sem chorar o asno olho dos faróis!

O barco ébrio

Como eu descesse por uns Rios impassíveis,
Não mais me achei guiado pelos sirgadores:
Peles-vermelhas, aos gritos, neles miraram,
Pregando-os nus a uns postes multicores.

Não me importavam todos os carregamentos
De trigos flamengos ou algodão inglês.
Com meus sirgadores cessada a gritaria,
Os Rios me deixaram ir onde queria.

Nos arrepios furiosos das marés,
Outro inverno, surdo tal cérebros infantes,
Eu corri! E as Penínsulas desatadas
Não sofreram tohu-bohus mais triunfantes

Tempestade benzeu-me excitações marítimas.
Mais ligeiro que rolha dancei sobre as ondas,
Chamadas roladoras eternas de vítimas,

Doce aos infantes qual carne de maçãs ácidas,
A água verde penetra meu casco píneo
E manchas de vinhos azuis e vomitórios
De mim dissipa, dispersando leme e âncora.

E, desde então, eu tomo banho no Poema
do Mar, numa infusão de astros, pois lactado,
Tragando azuis verdes, de onde, flotando lívido,
Formoso, desce às vezes pênsil afogado;

Onde, tingindo súbitos azuis, delírios,
Ritmos lentos sob refulgências do alvor,
Mais fortes que o álcool, vastos que nossas liras,
Fermentam os roxos amargores do amor.

Conheço os céus cravados de raios, as trombas,
Ressacas e correntes: sei do anoitecer,
Da Alvorada exaltada tal bando de pombas,
Vi às vezes o que o homem pensou ver!

Vi o sol baixo, manchado de horrores místicos,
Iluminando coágulos violetas,

Parecendo atores de dramas bem antigos,
Ondas rolando longe arrepios de alhetas!

Le bateau ivre

Comme je descendais des Fleuves impassibles,
Je ne me sentis plus guidé par les haleurs:
Des Peaux-rouges criards les avaient pris pour cibles
Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs.

J'étais insoucieux de tous les équipages,
Porteur de blés flamands ou de cotons anglais.
Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages
Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais.

Dans les clapotements furieux des marées, Moi,
l'autre hiver, plus sourd que les cerveaux d'enfants,
Je courus ! Et les Péninsules démarrées
N'ont pas subi tohu-bohus plus triomphants

La tempête a béni mes éveils maritimes.
Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots
Qu'on appelle rouleurs éternels de victimes,
Dix nuits, sans regretter l'œil niais des falots !

Plus douce qu'aux enfants la chair des pommes sures,
L'eau verte pénétra ma coque de sapin
Et des taches de vins bleus et des vomissures
Me lava, dispersant gouvernail et grappin.

Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème
De la Mer, infusé d'astres, et lactescent,
Dévorant les azurs verts; où, lottaison blême
Et ravie, un noyé pensif parfois descend;

Où, teignant tout à coup les bleuités, délires
Et rythmes lents sous les rutillements du jour,
Plus fortes que l'alcool, plus vastes que nos lyres,
Fermentent les rousseurs amères de l'amour

Je sais les cieux crevant en éclairs, et les trombes
Et les ressacs et les courants : je sais le soir,
L'Aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes,
Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir !

J'ai vu le soleil bas, taché d'horreurs mystiques,
Illuminant de longs figements violets,

Pareils à des acteurs de drames très antiques
Les flots roulant au loin leurs frissons de volets

Sonhei noite verde de neves ofuscantes,
Beijo levando aos olhos mares com lardeza,
A circulação de umas seivas fecundantes,
E o coro de ouro e azul dos fósforos cantores!

Segui, por plenos meses, como em vacarias
Históricas, a onda em assalto aos recifes,
Sem pensar os pés luminosos das Marias
Puxando pela fuça Oceanos bravios!

Abordei, é bom que se saiba, incríveis Flóridas
Mesclando a flores olhos de lince em pele
De homens! Arco-íris tensos como bridas
Sob o horizonte dos mares, quais glaucas tropas!

Vi fermentar uns pântanos enormes, nassas
Onde entre juncos putrefaz um Leviatã!
Desbordamentos d'águas meio a calmarias,
E lonjuras rumo a grotas cataratantes!

Geleiras, sóis prata, ondas nácar, céus brasa!
Encalhes cruéis no fundo de golfos pardos
Onde cobras gigantes sugadas de insetos
Alentam, troncos torços, com negros perfumes!

Queria ter mostrado aos infantes dourados
De onda azul, os peixes d'ouro, peixes cantantes.
– Espumas de flores me embalaram as derivas
E inefáveis ventos me alçaram por instantes.

Às vezes, mártir lasso de polos e zonas,
O mar soluçava uma maré adoçada,
Trazia flores sombrias, ventosas úmbrias,
E eu restava, qual mulher ajoelhada...

Quase ilha, agitando nas bordas querelas
E excrementos de aves malditas, de olhos loiros,
Eu vogava, e por entre meus laços delgados
Afogados incoavam dormir, recuados!

Ora eu, barco perdido em cabelos das ansas,
Jogado pelo tufão num éter sem pássaro,
Eu, de quem Monitores e veleiros de Hansas
Não teriam salvo a carcaça ébria d'água,

Livre, fumoso, envolto em brumas violetas,

Furava o céu enrubescido, como umbral
Que oferta, geleia atraente aos bons poetas,
Uns líquens de sol, umas corizas de azul;

J'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies,
Baiser montant aux yeux des mers avec lenteurs,
La circulation des sèves inouïes,
Et l'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs !

J'ai suivi, des mois pleins, pareille aux vacheries
Hystériques, la houle à l'assaut des récifs,
Sans songer que les pieds lumineux des Maries
Pussent forcer le mule aux Océans poussifs !

J'ai heurté, savez-vous, d'incroyables Florides
Mêlant aux fleurs des yeux de panthères à peaux
D'hommes ! Des arcs-en-ciel tendus comme des brides
Sous l'horizon des mers, à de glauques troupeaux !

J'ai vu fermenter les marais énormes, nasses
Où pourrit dans les joncs tout un Léviathan !
Des écroulements d'eaux au milieu des bonaces,
Et les lointains vers les gouffres cataractant !

Glaciers, soleils d'argent, flots nacreux, cieus de braises!
Échouages hideux au fond des golfes bruns
Où les serpents géants dévorés des punaises
Choient, des arbres tordus, avec de noirs parfums !

J'aurais voulu montrer aux enfants ces dorades
Du flot bleu, ces poissons d'or, ces poissons chantants.
– Des écumes de fleurs ont bercé mes dérades
Et d'ineffables vents m'ont ailé par instants.

Parfois, martyr lassé des pôles et des zones,
La mer dont le sanglot faisait mon roulis doux
Montait vers moi ses fleurs d'ombre aux ventouses jaunes
Et je restais, ainsi qu'une femme à genoux...

Presque île, ballottant sur mes bords les querelles
Et les fientes d'oiseaux clabaudeurs aux yeux blonds.
Et je voguais, lorsqu'à travers mes liens frêles
Des noyés descendaient dormir, à reculons !

Or moi, bateau perdu sous les cheveux des anses,
Jeté par l'ouragan dans l'éther sans oiseau,
Moi dont les Monitors et les voiliers des Hanses
N'auraient pas repêché la carcasse ivre d'eau;

Libre, fumant, monté de brumes violettes,

Moi qui trouais le ciel rougeoyant comme un mur
Qui porte, confiture exquise aux bons poètes,
Des lichens de soleil et des morves d'azur,

Eu corria, tinto de lúnulas elétricas,
Prancha louca, do lado de hipocampos negros,
Quando aos golpes julhos faziam desabar
Os céus dos ardentes funis do ultramar;

Eu, tremendo ao eco ouvir, a cinquenta léguas,
Do cio dos Behemots e Maelstroms compactos,
Fiandeiro eterno de inércias azuladas,
Lamento a Europa de velhos parapeitos!

Vi arquipélagos siderais! e umas ilhas
Cujos céus se abrem em delírio ao navegador:
– Nessas noites sem fundo dormes e te exilas,
Um milhão de aves d'ouro, ó futuro Vigor?

Mas chorei demais! As Auroras são desencorajantes.
Toda lua é atroz e todo sol amargo:
Acre amor me encheu de torpores delirantes.
Que minha quilha arrebente! Que eu vá a pique!

Se desejo uma água da Europa, é da poça
Negra e fria onde, no ocaso embalsamado,
Um infante agachado, tristemente, solta
Um barco frágil tal borboleta de maio.

Não posso mais, banhado em seu langor, ó lâminas,
Demover trilhas de cargueiros de algodões,
Atravessar o orgulho de chamas e flâmulas,
Nem nadar sob olhos horríveis dos pontões.

Qui courais, taché de lunules électriques,
 Planche folle, escorté des hippocampes noirs,
 Quand les juillets faisaient couler à coups de triques
 Les cieux ultramarins aux ardents entonnoirs ;

Moi qui tremblais, sentant geindre à cinquante lieues
 Le rut des Béhémots et les Maelstroms épais,
 Fileur éternel des immobilités bleues,
 Je regrette l'Europe aux anciens parapets !

J'ai vu des archipels sidéraux ! et des îles
 Dont les cieux délirants sont ouverts au vogueur :
 — Est-ce en ces nuits sans fonds que tu dors et t'exiles,
 Million d'oiseaux d'or, ô future Vigueur ?

Mais, vrai, j'ai trop pleuré ! Les Aubes sont navrantes.
 Toute lune est atroce et tout soleil amer :
 L'âcre amour m'a gonflé de torpeurs enivrantes.
 Ô que ma quille éclate ! Ô que j'aïlle à la mer !

Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache
 Noire et froide où vers le crépuscule embaumé
 Un enfant accroupi plein de tristesse, lâche
 Un bateau frêle comme un papillon de mai.

Je ne puis plus, baigné de vos langueurs, ô lames,
 Enlever leur sillage aux porteurs de cotons,
 Ni traverser l'orgueil des drapeaux et des flammes,
 Ni nager sous les yeux horribles des pontons.

(RIMBAUD, 1973, n.p.)

O poema “Le Bateau ivre” de Rimbaud foi escrito da direita para esquerda. O poeta diz ter feito a obra dessa forma para simular o movimento do poema sendo levado pelo vento, como um barco, naufrago e perdido. Assim sendo, também para Ana C. sirgar e continuar a viagem parece impossível. A ameaça do naufrágio é eminente pois “é sempre mais difícil ancorar um navio no espaço” (CESAR, 2013, p. 17).

Tanto Ana C. como Rimbaud esboçam a mesma dificuldade de seguir em frente visto que à Ana falta o velame para sirgar e a Rimbaud faltam os “sirgadores”. O barco não avança e quando avança não consegue parar. No projeto poético de Ana C. fica clara a reinvenção da lírica e sua performatividade em relação aos seus autores e poetas preferidos porque Ana era antes de tudo uma intelectual, que citava obras e autores com destreza e possuía uma erudição especial, sendo esse seu maior diferencial em relação aos demais poetas marginais da época.

No poema a seguir, Ana C. (2013, p.206) elabora essa inspiração advinda dos poetas de sua predileção que absorve:

Enquanto leio meus seios estão a descoberto. É difícil concentrar-me ao ver os seus bicos. Então rabisco as folhas desse álbum. Poética quebrada pelo meio. Enquanto leio meus textos se fazem descobertos. É difícil escondê-los no meio dessas letras. Então me nutro das tetas dos poetas pensados no meu seio.

É possível sentir que se inscreve em sua obra um sujeito lírico melancólico, atormentado, nos moldes do *poète maudit*. A pecha de maldito é comumente associada a um estilo de vida rebelde, que vai totalmente de encontro aos moldes sociais vigentes e não dá ouvidos à imposição de modismos, tampouco segue regras predeterminadas. Para o próprio Rimbaud, a excelência poética só seria alcançada por um “longo, imenso e sensato desregramento de todos os sentidos.” (*Les lettres du Voyant* [As Cartas do Vidente]).

A exemplo de Torquato, Ana C. assume uma identidade errante por pertencerem à mesma geração de poetas marginais ousados, produtores de literatura e cinema, a contrapelo das exigências mercadológicas. Os dois poetas parecem levar essa ousadia ao paroxismo, diferenciando-se dos demais artistas da contracultura por sua radicalidade poética, sua inconformidade e angústia, isto é, por seu tormento particular parecer muito mais desmesurado do que o que acometia os seus pares. Não por acaso, eram, os dois, acompanhados por psicanalistas, e foram internados mais de uma vez em clínicas manicomiais. Como disse Caio Fernando Abreu, amigo íntimo de Ana C., jogavam “um xadrez bergmaníaco com a morte” (em texto publicado no jornal O Estado de São Paulo, em 29 de julho de 1995).

Em muito maior sintonia com os poetas malditos do final do século XIX do que com seus próprios contemporâneos, os poetas brasileiros testemunharam o drama do homem e seu tempo, e se lançaram num experimentalismo linguístico capaz de dar voz à sua sensibilidade e pensamento. Contra todo excesso de otimismo racionalista moderno, emerge no eu lírico de Rimbaud, assim como no de Ana C. e de Torquato Neto, o tema do homem não abstrato, o homem que sente e é transpassado por seu tempo histórico. São homens de carne e osso, “homens que morrem e não são felizes”, na bela expressão de Camus ([20--]; p.24) vocalizada pelo imperador romano Calígula.

À medida que analisamos o poema do poeta francês e o comparamos com os escritos de Torquato e, sobretudo de Ana C., vemos afluir uma infinidade de sentimentos comuns, de desgarramento de amarras, de inconformismo. A exemplo do “Barco ébrio”, os poetas refutam a tarefa de meros transportadores de “mercadorias”, bem como o processo de mercantilização da produção poética: “Não me importavam todos os carregamentos / De trigos flamengos ou algodão inglês”.

Tal movimento expressa a volúpia com que se lançam na experiência da liberdade total, traduzida pela fortuita possibilidade de desembaraço de todo controle, mergulhando, sem amarras, na aventura poética vivida intensamente em alto mar: “Os Rios me deixaram ir aonde queria. / Nos arrepios furiosos das marés, / Outro inverno, surdo tal cérebros infantes, / Eu corri! E as Penínsulas desatadas / Não sofreram tohu-bohus (caos primitivo) mais triunfantes”.

Presente em ambos os exercícios poéticos, o caráter de desafio, de enfrentamento do inaudito, com a coragem de quem não teme a morte, também ecoa no poema rimbaldiano: Segui, por plenos meses, / como em vacarias Histéricas, /a onda em assalto aos recifes, / Sem pensar os pés luminosos das Marias / Puxando pela fuça Oceanos bravios!”. Nessa toada, Rimbaud inaugura a Modernidade com uma linguagem nova, dissonante, afeita ao êxtase do eu lírico “Vi arquipélagos siderais! e umas ilhas / Cujos céus se abrem em delírio ao navegador”, eivada de neologismos onomatopaicos “grotas cataractantes!”, numa poesia sem precisão de ritmo, com versos livres, deixando de lado a metrificação: “Quase ilha, agitando nas bordas querelas / E excrementos de aves malditas, de olhos loiros, / Eu vogava, e por entre meus laços delgados”.

Assim também é a linguagem disruptiva e autorreferente de Ana C. e Torquato Neto, que problematiza os valores ligados ao capitalismo, explorador do mundo a partir da exploração do eu, de sua própria subjetividade: “Vi fermentar uns pântanos enormes, nassas / Onde entre juncos putrefaz um Leviatã!”.

Na trama das “nassas” – cestos de vime para a recolha de peixes – entretecem-se sentidos plurais de Leviatã: ao mesmo tempo monstro marinho do caos primitivo, mencionado na Bíblia, e cujas origens remontariam à mitologia fenícia; mas também, título da obra de Hobbes associado ao Estado como soberano absoluto e com poder sobre seus súditos, metáfora de outro monstro combatido pelos dois poetas da contracultura.

Torquato diz tentar lutar contra a tragédia, o abismo, a catástrofe, ao mesmo tempo em que é apaixonado por ela (NETO, 2017, p. 211). Afirma ainda “que é melhor morrer do que não existir” (NETO, 2017, p. 207), interpretação aprofundada por Ana C. (2013, p. 147) que ratifica o investimento positivado no mergulho nas profundezas do mistério da morte: “a morte deve ser muito mais gostosa”. Tal investimento na ideia de morte autoinfligida também repercute no poema de Rimbaud: “Acre amor me encheu de torpores delirantes / Que minha quilha arrebente! Que eu vá a pique!”

A “navilouca” de Torquato Neto é tão desgovernada e embriagada de infinito quanto o barco ébrio rimbaldiano. Os dois poetas navegam ao léu e seu destino é incerto: “Ora eu, barco perdido em cabelos das ansas, / Jogado pelo tufão num éter sem pássaro”. As assimilações da escrita insurgente de Rimbaud pelos poetas marginais brasileiros de que nos ocupamos são ainda mais evidentes se confrontadas ao movimento marginal da época, como um todo.

3.3 A geração mimeógrafo se deita no divã

Estudiosa da geração “mimeógrafo” ou “geração marginal”, Heloisa Buarque de Holanda aponta a “ambiguidade básica” do movimento, que faria também a sua riqueza: de um lado situam-se as drogas, a liberação, as festas; do outro, o rigor e o domínio da técnica que são “referenciais do sistema e da cultura”. Nos anos 1970-80, afirmava que:

A marginalização é tomada no sentido de ameaça ao sistema, ela é valorizada exatamente como opção de violência em suas possibilidades de agressão e transgressão. A contestação é assumida conscientemente. O uso do tóxico, a bissexualidade, o comportamento descolonizado é vivido e sentido como gestos perigosos, ilegais e, portanto, assumidos como contestação de caráter político (HOLLANDA, 1980, p. 84).

Cumprido destacar a ressignificação histórica do termo “marginal” feita pela própria Heloisa Buarque de Holanda, hoje professora de Teoria Crítica da Cultura, na UFRJ, e

coordenadora do projeto Universidade das Quebradas, (para o qual convida diferentes artistas periféricos visando à permuta de informações geradoras de conhecimento):

Antes, marginal era uma coisa de alta e classe média, com estudantes da Zona Sul do Rio de Janeiro. Hoje perguntei para o Ferréz, que é o Machado de Assis da periferia, porque eles se automeiam marginais. Ele me respondeu: 'Nós somos marginais mesmo, a gente estupra, mata!'. Achei maravilhosa a resposta! É diferente mesmo. Não que estuprem e matem, mas são pessoas com outras realidades, completamente diferentes. E o interesse maior é dar visibilidade a um lado da cidade que o outro lado não conhece. Tem que haver uma articulação entre os lados, senão a cidade explode. A cultura da periferia, essa literatura marginal, é um elo. É uma tentativa de articulação. A cultura aproxima as pessoas, e a violência afasta. É um movimento muito importante, importantíssimo²¹.

Partícipe ativo do movimento Tropicália, Torquato, não compreendia os signos que regiam seus pares e os empurravam para uma linguagem focada no mercado e na difusão da televisão. Inconformada com um cotidiano urbano vazio e atroz, Ana C. desvenda o mundo a partir de seu universo interior. Nossos poetas viveram os anos que enterrariam todas as utopias e que fundaram um novo momento do capitalismo, o "capitalismo tardio", conceito resgatado de Werner Sombart pelos pensadores frankfurtianos, em especial Theodor Adorno, para designar o que conhecemos como "sociedade industrial".

Os dois poetas ainda têm em comum com Rimbaud o fato de interromperem o fazer poético muito cedo: Rimbaud parando de escrever aos 20 anos de idade e Ana C. e Torquato Neto silenciando a palavra com suas mortes precoces. Partindo do desfecho trágico das vidas de Torquato Neto e Ana C., esse trabalho vem desenvolvendo uma reflexão acerca de como essas transformações profundas, que serviram de cisão entre dois mundos, afetaram essas subjetividades e esses corpos indóceis, sensíveis, em permanente desconstrução, que são os artistas.

Nosso objetivo não é justificar ou muito menos julgar o ato suicida cometido por Torquato e Ana, mas constituir um esforço de perquirição que, na trilha poética e existencial de ambos, nos enseje a lançar uma mínima luz sobre as várias motivações que podem configurar essa dramática escolha final, já que os psicanalistas explicam que são diversos os fatores que configuraram um suicídio, cada um desses fatores contendo suas particularidades e se relacionando com diferentes aspectos da existência. Todos encontram-se intrinsecamente ligados a uma motivação autodestrutiva.

Desvendar as motivações inconscientes presentes nos processos autodestrutivos tem sido cada vez mais um desafio para estudiosos da área da saúde mental, como vimos.

²¹ Disponível em <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/24-01-2021/heloisa-buarque-de-hollanda-a-poesia-ninguem-segura-mais.html>. Consultado em 16/11/2022.

Explicações metapsicológicas não dão conta de compreender o que está subjacente ao fenômeno inconsciente da autodestruição. É um trabalho complexo requerendo uma avaliação caso a caso, pois geralmente são produtos de contextos diferentes e se elaboram a partir da tessitura de uma série diversa de questões.

Entre os fatores que implicam o suicídio, vinculam-se aspectos como a história individual, o contexto sociocultural e mesmo a visão que a sociedade tem do suicídio. Esses aspectos contribuiriam para a trama singular, específica e acessível à análise dos atos destrutivos. O problema que aqui se coloca é, até que ponto a produção desses artistas estaria impregnada de um pessimismo em relação à sua época, de uma descrença ou mesmo de um desalento em relação aos novos tempos que se inauguravam?

Walter Benjamin entende que:

no interior de grandes períodos históricos a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência, modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente (BENJAMIN, 2012 p. 183).

Portanto, não seria leviano afirmar que as subjetividades desses poetas estivessem atadas, incomensuravelmente, às limitações de seu tempo e ao questionamento de seus valores. Estas subjetividades estariam, inclusive e principalmente, vulneráveis a todas essas transformações históricas.

Naturalmente a opção pela morte de si não está atrelada a todo e qualquer indivíduo inserido no mundo contemporâneo, mas, no caso dos poetas em questão, podemos inferir que os dois eram absurdamente recalcitrantes à totalidade dos aspectos que alicerçam as relações que caracterizam o suicídio no mundo contemporâneo. Sobre o assunto, cito Jameson:

a preparação econômica do pós-modernismo ou do capitalismo tardio começou nos anos 50, depois que a falta de bens de consumo e de peças de reposição da época da guerra tinha sido solucionada e novos produtos e novas tecnologias (inclusive, é claro, a da mídia) puderam ser introduzidos. Por outro lado, o *habitus* psíquico de uma nova era exige uma quebra radical, fortalecida por uma ruptura de gerações que se dá mais propriamente a partir dos anos 60 (JAMESON, 2000, p. 22).

O autor prossegue, afirmando que:

A [...] produção estética hoje está integrada à produção das mercadorias em geral: a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades (de roupas a aviões), com um ritmo de *turn over* cada vez maior, atribui uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais à inovação estética e ao experimentalismo (JAMESON, 2000, p. 30).

Simultaneamente à urgência de produtos artísticos e no refluxo dos movimentos de contestação, a indústria das mercadorias recupera os símbolos anti *status quo* e os torna também consumíveis. A assimilação da contracultura não é uma estratégia de poder nova, mas, no capitalismo tardio, ela toma proporções nunca vistas antes.

Segundo André Bueno, Torquato Neto recusou-se a ver o que aconteceria com a revolta, o espírito contestador, a arte experimental:

Não viveu para ver a recuperação, inevitável da arte chamada experimental pelos museus e pela crítica especializada, não oferecendo o mais leve perigo à ordem estabelecida, muitas vezes servindo apenas para intermináveis polêmicas entre grupos disputando a primazia do narcisismo (BUENO, 2005, p. 28).

Como vimos, também Ana C. parece prever, em setembro de 1968, que não veria o futuro porque “a morte deve ser muito mais gostosa” (CESAR, 2013, p. 147). Em diversos de seus escritos, Ana e Torquato expressam claramente a dor de existir, o cansaço da vida nas grandes cidades – tão cheias de ruídos e tão caóticas. As dores e “os crimes” não provinham somente do amor, do tormento subjetivo que todos os poetas preambulares parecem carregar consigo, sensibilizados por emoções que afloram de um romantismo inato: “aqui meus crimes não seriam só de amor” (CESAR, 2013, p. 236):

É muito claro/Amor/bateu pra ficar/nesta varanda descoberta /a anoitecer sobre a cidade em construção /sobre a pequena constrição no teu peito /angústia de felicidade/ luzes de automóveis /riscando o tempo /canteiro de obras em repouso/ recuo súbito da trama (CESAR, 2013, p. 103).

A natureza, que na lírica romântica fornecera um solo seguro, que testemunhava e assegurava a realização amorosa, dá lugar à paisagem urbana, “a cidade / em construção”, onde a “pequena constrição / no teu peito / angústia de felicidade” se reflete nas “luzes de automóveis”, nos “canteiros de obras” que provocam o “recuo da trama” ou a impossibilidade de sua configuração plena.

Longe de uma poética superficial ou irreflexiva, nota-se na escrita dos artistas uma dor que provém de existir num mundo onde sentiam-se esquadrihados pelo social, incompreendidos e perdidos dentro de si mesmos:

[...] eu tenho que assumir minha própria miséria pequeno burguesa, porque eu só posso fazer um filme se ele for a favor ou contra essa miséria. E eu não posso ser e não ser como querem os analistas, eu tenho que destruir em mim essa miséria louca (NETO, 2017, p. 229).

Torquato é categórico ao afirmar que não pode ser como “os analistas” querem. Quem seriam esses analistas senão os fatores da indústria cultural? Os críticos com exigências

comerciais cada vez mais evidentes em relação à arte e ao movimento tropicalista, que foi, inicialmente, um movimento artístico de resistência e de inconformidade. Para Larissa Drigo Agostinho,

Ana Cristina procura sempre reconfigurar o cotidiano através da experiência, a expressão subjetiva aparece como refúgio, uma tentativa de resistir à invasão da prosa do mundo no espaço antes salvaguardado da poesia. Ana poderia se tornar a expressão máxima das exigências do mercado, expressão da nova ideologia liberal que surge com a revolução sexual. No entanto, na sua poesia, a subjetividade está longe de ser inocente, a expressão em primeira pessoa se mostra como uma forma de espelhar o esgotamento da linguagem lírica. Imagens cada vez mais fragmentadas e dispersas nos colocam diante da dificuldade de configuração de uma experiência autêntica (AGOSTINHO, 2015 p. 34).

A poesia de Ana é, também, impregnada de angústia em relação ao tempo, mais precisamente ao “seu tempo”:

[...] faça um cozido, o passarinho, meu jardim, onde sento para ler Rosemberg e penso na década de 80 que não é mais 70, quando andávamos mais aflitos mas também mais articulados, identidade ou impressão de identidade em projetos de grupo, e até havia a última moicana pertencente a 60 que agregava e pensava a juventude e que devia lançar o alerta do sonho acabou, o sonho de 70, a juventude ainda tinha uma inteligência que produzia projetos, e em 80 a última moicana não está nem aí... (CESAR, 2013, p. 138).

A diversidade literária e crítica na obra de Ana C. nos permite elaborar uma ideia sobre sua visão particular do mundo, mais precisamente da história autoritária de sua época. Lançado em 1993 pela editora Brasiliense, o livro *Crítica e Tradução* foi reeditado pela editora Ática em 1999, e inclui trabalhos da autora como *Literatura não é documento*, *Escritos na Inglaterra* e *Notas de tradução*.

Nota-se nesse trabalho que a pesquisa também foi instrumento constante na obra da poeta e que ela estava, permanentemente, ligada às circunstâncias de sua época. Ana C. era uma leitora assídua da teoria crítica, em especial de Walter Benjamin e Theodor Adorno, como constata Cristina Tiradentes Boaventura em seu trabalho sobre *Escritos do Rio*:

Obviamente as modificações sociais imprimiram-se na literatura e foram sentidas e experimentadas nas obras, o que tornava então necessária a utilização de novas categorias para se pensar essa arte em suas relações com a sociedade – posicionamento que Ana Cristina buscou pautando-se em teorias ainda muito recentes à época. Essa procura aparece nos textos de várias formas, como a mobilidade que transita por diferentes críticos para elaborar as reflexões sobre a literatura brasileira. A referência a Walter Benjamin e Theodor Adorno é explicitada em passagens de textos e cartas. Os dois críticos frankfurtianos aparecem em contextos que permitem entender o porquê da importância de se pautar nessas categorias críticas, então novas para o contexto em que ela se inseria (BOAVENTURA, 2006, p. 5).

Não restam dúvidas sobre consciência dos poetas apontados em relação a esse novo período histórico inaugurado com a mercantilização da arte, o internacionalismo norte-americano da economia e a violência do capitalismo, que festeja o consumismo como a maior e mais importante liberdade. Dotados de uma sensibilidade que transbordou na vida e na arte, Ana C. e Torquato assistiram aos efeitos da modernização e tiveram a sua contraparte de dilaceramentos íntimos, assim como os representantes da poesia confessional americana (Sylvia Plath, Anne Sexton, Frank O' Hara).

O número significativo de estudos relacionados ao sofrimento psíquico no mundo contemporâneo, tanto quanto a crescente insatisfação das pessoas que, mesmo privilegiadas economicamente dentro da lógica capitalista, buscam equilibrar a angústia de existir com receitas de ansiolíticos e antidepressivos, demonstra que há algo de muito estranho na forma como conduzimos nossas vidas e na excessiva medicalização que nos é prescrita para suportarmos as exigências do mundo contemporâneo.

Segundo Marcuse:

Em contraste com o conceito marxiano, que denota a relação do homem consigo mesmo e com seu trabalho na sociedade capitalista, a *alienação artística* é a transcendência consciente da existência alienada – uma alienação do progresso, a negação da ordem dos negócios e os elementos antiburgueses na literatura e arte burguesas não se devem nem a inferioridade estética dessa ordem, nem a reação romântica – consagração nostálgica de um estágio da civilização em desaparecimento. [...] As imagens tradicionais da alienação artística são de fato românticas enquanto são esteticamente incompatíveis com a sociedade em desenvolvimento. Essa incompatibilidade é o testemunho de sua verdade. O que elas lembram e preservam na memória pertence ao futuro: imagens de uma gratificação que eliminaria a sociedade que a suprime (MARCUSE, 2016, p. 88).

Para Marcuse, a arte tem tanto a capacidade de afirmar o *status quo*, como de acusar a ordem estabelecida. Em qualquer um dos casos sua capacidade política liga-se à subjetividade dos indivíduos, podendo servir de via de evasão das agruras da realidade, apaziguando nos indivíduos o desejo de não submissão à heteronomia, ou servindo de terreno para articular a resistência e a crítica à ordem dominante, despertando nos sujeitos o desejo por alteridade. Nos dois casos a arte assenta-se sobre a capacidade de “alienar” os indivíduos em relação ao estado das coisas.

Em indivíduos com uma subjetividade sensivelmente vulnerável talvez aconteça uma confrontação entre forças opostas: o apelo ao conhecimento da razão de ser *versus* o silêncio irracional do mundo. Nas ponderações intelectuais de Albert Camus, acontece o reconhecimento do absurdo, que não pode ser resolvido, mas que se estabelece como

possibilidade de criação e é gerador da energia que exalta a vida. O absurdo se instaura através da revolta e dá sentido à existência. Mas o próprio Camus aponta que: “um mundo que se pode explicar, mesmo com raciocínios errados, é um mundo familiar. Mas num mundo privado de ilusões e de luzes, pelo contrário, o homem se sente um estrangeiro” (CAMUS, 2008, p. 20).

Torquato Neto e Ana C. – dois estrangeiros numa terra inóspita –, dois poetas perdidos entre a vontade de afirmar a vida pela arte e a angústia de viver em um mundo que não admite mais a melancolia como parte dessa afirmação. Um mundo que tampouco reconhece que a doença é, na verdade, sintoma de uma mal maior, que afeta corpos e mentes indóceis, que esmorece e esquadrinha aqueles que não estão disponíveis a uma formatação de linguagem limitada, a uma visão mercantilizada da existência.

O capitalismo que reifica e aliena, restringindo o indivíduo à existência narcisista e individualista, dita também a semi-informação que se deve consumir através do esquema da indústria cultural. Com os laços sociais cada vez mais afrouxados e com sua alteridade ameaçada, o número de indivíduos melancólicos cresce vertiginosamente na sociedade neoliberal contemporânea.

O sentido da depressão e do sofrimento, nesse momento histórico, toma outras proporções e se vale de outros discursos que o justifiquem, discursos baseados na patologia individual e na medicalização dos dissidentes, dos que não se ajustam às normas gerais, dos que se permitem sofrer (é absolutamente importante entender de onde vem esse sofrimento).

A teoria crítica tem célebres representantes, como os ícones da Escola de Frankfurt, presentes nessa análise. A crítica literária também nos apresenta indicadores de uma abordagem mais interseccional, a exemplo das experiências do formalismo russo, do estruturalismo, do *new criticism*, da semiologia, da hermenêutica literária, da crítica de Gaston Bachelard, entre outras.

A psicanálise, que tem sido cada vez mais apropriada pela teoria literária (especialmente nas vertentes freudiana e lacaniana), também aponta para uma abordagem crítica do sofrimento e da melancolia em nosso tempo. No Brasil, nomes como Maria Rita Kehl e Christian Dunker trabalham com base nessa perspectiva. No *Novo Manual de teoria literária*, escrito por Samuel Rogel, inspirado em Roland Barthes²², podemos compreender melhor a aproximação de psicanálise e crítica literária:

²² Para quem “Texto quer dizer Tecido; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu acabado, por detrás do qual se conserva, mais ou menos escondido, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia generativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento

O texto é, como a etimologia da palavra proclama, um tecido, uma coisa tecida (do latim, *tecer*); é um tecido de textos anteriores, ecos dos quais evoca continuamente (filiações), tecidos de referências históricas e práticas, jogos de palavras. Um texto não é e não pode ser único, mas um processo de compromissos. A crítica psicanalista busca ler a profundidade, a complexidade e indeterminação desse tecido, até suas implicações mais complexas, as multiplicidades e contradições inerentes em várias ramificações como as leituras de Lacan, de Derrida, de Foucault e do feminismo (ROGEL, 2011 p. 93).

Ainda em Rogel, surge a explicação da crítica como ferramenta de pesquisa e a explicação dos fenômenos sociais, inclusive das artes, baseada na filosofia nietzschiana:

Toda filosofia de Nietzsche é crítica. A crítica não é uma reação (vingança, rancor, ressentimento) mas uma ação. O ataque crítico opera o elemento diferencial criadoramente (e não é estéril vingança) e busca o sentido das coisas. Sentido significa direção. A percepção das coisas implica um problema lógico de como pensá-las (de que modo, de que lugar lógico as pensamos, sob quais perspectivas as vemos). Nietzsche desenvolve então a sua teoria da força (que já se encontra em Hegel). ‘Não encontraremos nunca o sentido de qualquer coisa (fenômeno humano, biológico ou mesmo físico) se não conhecemos qual é a força que se apropria da coisa, que a explora ou que nela se exprime.’ (ROGEL, 2011, p.71).

Existem ainda estudos que propõem que a temática literária conhecida como distopia se configura, a partir do prisma da teoria crítica da sociedade, como uma ferramenta de análise radical da modernidade. Importante e justo lembrar nomes da nova esquerda, como Terry Eagleton, que desenvolve, nessa linha, estudos no campo literário.

Pensar a poesia contemporânea a partir de uma análise dos acontecimentos que a acompanham é uma maneira de compreender eventos cada vez mais atuais como o suicídio, além de consagrar a poesia merecidamente criativa sem dissociá-la do caminho percorrido. É, antes de tudo, prevenir e lançar uma luz crítica sobre a realidade da arte e do artista em nossos dias.

Muitos autores buscam construir algumas articulações entre teoria psicanalítica e produção no campo da arte. A questão é que nem todos acreditam que essa ligação possa trazer somente benefícios ao psiquismo humano. Uma das autoras que tive o prazer de ler durante essa pesquisa foi Ana Cecilia Carvalho, psicanalista, escritora e professora do departamento de Psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), que desenvolveu um brilhante estudo sobre a toxidez da escrita.

A autora investiga os aspectos funcionais e disfuncionais da criação literária na vida e obra de escritores suicidas. Tanto “A poética do Suicídio em Sylvia Plath”, quanto “A toxidez da escrita como sublimação em David Foster Wallace” me ajudaram nesse processo de

perpétuo; perdido nesse tecido – nessa textura – o sujeito aí se desfaz, como uma aranha que se dissolvesse a si própria nas secreções construtivas da sua teia”. (BARTHES, 1987, p. 82).

dissertação. Vê-se em Ana Cecília que nem sempre é possível que a obra seja uma sublimação da atividade psíquica solitária e depressiva. Muitas vezes a obra é o sintoma dessa doença. A autora reflete sobre como se retroalimentam arte e melancolia.

O que tentei fazer foi pensar, a partir do suicídio de dois poetas jovens e brilhantes, qual a realidade do poeta brasileiro que vive a depressão como sintoma da sociedade de consumo anômica e como este usa a literatura de forma a abordar e compreender esse sintoma. Em um insigne texto sobre o suicídio de Van Gogh, Antonin Artaud declara, “Pois, está na lógica anatômica do homem moderno nunca ter podido viver, nunca ter podido pensar em viver, a não ser como possuído” (ARTAUD, 2004, p.16).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das maiores preocupações em minha pesquisa foi não cair em aporia, visto que uma situação insolúvel nunca é bem-vista na produção da ciência. No entanto, à medida que fui buscando teóricos que se ocuparam do assunto, fui me sentindo aliviada em relação às inquietações que suscitam tema tão arrevesado como o suicídio. Quando percebemos que vida e morte estão auto implicadas e se geram mutuamente somos capazes de abandonar, ainda que temporariamente, esquemas preconcebidos de julgamento ou tolerância para simplesmente analisar os fatos e discutir a temática que me parece urgente.

No entanto, estudo e trabalho de segunda à sexta na UERJ e, em quatro anos (lembrando que por dois anos estivemos em pandemia), já me deparei três vezes com a indigesta e triste ocorrência do suicídio na universidade. Conduzir uma pesquisa que se propõe unir a temática da literatura e a da morte auto infligida do artista não é novidade. Como vimos, a análise de elementos destrutivos na escrita poética já foi outras vezes perscrutada e, sem dúvida, não me interessei em definir uma resposta sobre a incógnita do poeta suicida, mas sim em identificar em suas obras a recusa dos valores ligados à arte como mercadoria e fetiche, e a melancolia que acomete o escritor moderno.

A origem social da anomia (conceito desenvolvido pelo sociólogo francês Émile Durkheim) foi o mote das minhas implicações sobre o enigma do suicídio poético durante todo o percurso de minha pesquisa. Conforme buscamos explicitar nessa dissertação, nas sociedades modernas há uma mudança relevante no modo de produção. Essa mudança complexifica a sociedade, estabelece uma nova divisão social do trabalho, intensifica o processo de urbanização e faz com que a moral e as tradições percam sua força como fator de coesão social.

Dadas as circunstâncias novas da Modernidade, podemos constatar que os episódios de depressão e suicídio se agravam a partir dos anos 1960, no mundo, o que implicaria também um acirramento das transformações sociais que colocam os indivíduos apartados da coletividade e em desarmonia social, segundo a perspectiva definidora do suicídio anômico, em Durkheim.

A questão que se coloca é que, sendo o suicídio um grave problema de saúde pública que afeta toda sociedade e que pode ser prevenido (como sugerem campanhas como o Setembro Amarelo no Brasil e similares no mundo todo), por que não suscitar discussões e debates que acolham os mais vulneráveis? Não sob uma perspectiva de autoajuda (o que

removeria todo seu valor visto que esse tema acompanha o percurso do mundo do trabalho e do capitalismo, legitimando uma política individualista e meritocrática que culpabiliza o indivíduo o tempo todo por seu insucesso no mundo capitalista) mas mais como um convite para o combate à *cafetinagem* da vida, conforme nos ensina Suely Rolnik ao apresentar “Dez Sugestões Para Uma Contínua Descolonização do Inconsciente”

Desanestesiarmos nossa vulnerabilidade às forças; ativar o saber-do-corpo à experiência do mundo em sua condição de vivo; desobstruir cada vez mais o acesso à tensa experiência do estranho-familiar; *não* denegar a fragilidade; *não* interpretar a fragilidade desse estado instável e seu desconforto como "coisa ruim", *não* ceder à vontade de conservação das formas de existência; *não* atropelar o tempo próprio da imaginação criadora; *não* abrir mão do desejo em sua *ética* de afirmação da vida; *não* negociar o inegociável; praticar o pensamento em sua plena função: indissociavelmente *ética*, estética, política, crítica e clínica. Isto *é*, reimaginar o mundo em cada gesto, palavra, relação com o outro, modo de existir – toda vez que a vida assim o exigir. (ROLNIK, 2018, p.195).

Suely aponta dois caminhos perante a submissão da subjetividade ao regime *colonial-capitalístico*: reproduzir o mesmo assujeitamento em uma micropolítica reativa ou lançar-se em um processo que procure driblar seu poder, uma micropolítica ativa, que aposte em novos horizontes.

Ana C. e Torquato Neto eram acima de tudo insurgentes e é essa a visão que disponho para a opção do desfecho de suas vidas, ainda que compreenda a complexidade do fenômeno do suicídio. O próprio fazer artístico, muitas vezes solitário, como no caso da escrita, é uma forma de resistência política.

Reproduzo uma citação que penso ser bastante pertinente para concluir esse trabalho. Seu autor, Mark Fisher, foi escritor, crítico, teórico cultural, filósofo e professor no departamento de Cultura Visual da Universidade de Londres, tendo tirado a própria vida em 2017:

A ontologia hoje dominante nega a possibilidade de que enfermidades psicológicas tenham uma possível origem de natureza social. Obviamente, a “bio-quimicalização” dos distúrbios mentais é estritamente proporcional à sua despolíticação. Considerá-los um problema químico e biológico individual é uma vantagem enorme para o capitalismo. Primeiramente, isso reforça a característica do próprio sistema em direcionar seus impulsos a uma individualização exacerbada (se você não está bem, é por conta das reações químicas do seu cérebro). É óbvio que toda doença mental tem uma instância neurológica, mas isso não diz nada sobre a sua causa. Se é verdade que a depressão é constituída por baixos níveis de serotonina, o que ainda resta a ser explicado são as razões pelas quais indivíduos em específico apresentam tais níveis, o que requereria uma explicação político-social. A tarefa de repoliticizar a saúde mental é urgente se a esquerda deseja desafiar o realismo capitalista. (FISHER, 2020, p. 66-67).

Assim como acontece com o suicídio, falar do fim do capitalismo também se tornou um tabu. O sistema se apresenta cada vez mais como o único sistema político-econômico aparentemente viável no mundo. No entanto, é e sempre foi urgente o desmonte da ideia de que “não existem alternativas”. Vale lembrar que o fundamentalismo do mercado é o que acelera a catástrofe e, em meio à catástrofe, as perspectivas para arte e para a vida são praticamente inexistentes.

Concluo minhas reflexões com um poema de Victor Heringer, poeta e romancista carioca, que recebeu o Prêmio Jabuti pelo romance *Glória* (2012), tendo sido finalista do Prêmio Oceanos por *O amor dos homens avulsos* (2016). O escritor também escreveu um livro de poemas, *O Automatógrafo* (7Letras), e um de contos, *Lígia* (e-galáxia).

Victor Heringer tirou a própria vida em 7 de março de 2018, aos 29 anos.

Só o monstro é original na morte.
 Heitor arrastado por Aquiles diante dos muros de Troia
 não é a morte.
 A morte de Ofélia não é a morte.
 O suicídio ritual de Mishima não é a morte.
 Torquato Neto.
 Francesca Woodman.
 O tiro de Hemingway na própria boca
 talvez seja a morte.
 Só o monstro é original na morte.
 Todo tumor é parecido.
 Todo coração enfarta igual.
 O atropelamento é do asfalto.
 A bala perdida é do metal.
 Só o monstro é original na morte.
 Eu costuro panos de prato para a morte.
 Faço café toda manhã.
 Como bananadas.
 Tento parar de fumar.
 A morte sabe o quanto engordei
 e me vê nu quando trepo.
 Sente o cheiro de suor quando volto do trabalho.
 Guarda conta dos filmes que vejo
 dos corpos que cobiço.
 A morte me viu lamentar outras mortes.
 Está comigo nas festas e eu bebo
 com ela.
 Só o monstro é original na morte.
 Nada de novo guerra bordéis bocas de fumo
 facada pulo de ponte acidente de trânsito
 o mal súbito que ninguém entende.
 Conheço o perfume das toalhas que a morte usa
 para se secar depois do banho.
 Só o monstro é original na morte.
 Minhas cuecas.
 As vezes em que dormi nu.

Os dias em que minha mãe chorou.
Os dias em que saí com as roupas amarrotadas.
Minhas meias.
Minhas malas.
Meus passaportes.
Meus exames de sangue.
Meus parentes morrendo
pouco a pouco
meus parentes morrendo.
A morte conhece meus amigos.
Sabe as fronteiras que cruzei.
Sabe terminar as frases que começo.
Sabe porque não quebro os versos
onde deveria.
Só o monstro é original na morte.
Minha amiga.
A morte está nas ruas
mas volta
bêbada
para a minha cama.
As lanchonetes botam salgados no forno
às cinco da manhã.
Só o monstro é original na morte.
E se me permitirem quero ser homem
ou garoto, se preferirem.
A morte bebe toda a água da geladeira
e não enche as garrafas depois.

Faz tanto calor no Rio de Janeiro²³.

²³ Publicado na revista *Deriva*.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGOSTINHO, Larissa Drigo. Ana Cristina Cesar: a arte de ser desdobrável. Revista *Investigações*. Rio de Janeiro, v. 28, n. 1, p. 2–4, 2015.

ALVES, Paulo Ricardo. Uma possível Ana Cristina Cesar, 2013. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/uma-possivel-ana-cristina-cesar/>. Acesso em: 03/11/22

ARTAUD, Antonin. *Van Gogh: o suicidado da sociedade*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

BARTHES, Roland. *Escrever... Para quê? Para quem?* Lisboa: Edições 70, 1978.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BENY, Lafer. *Genética e fisiopatologia dos transtornos depressivos*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2002.

BERTOLOTE, José Manuel. *O suicídio e sua prevenção*. São Paulo: Unesp, 2012.

BOAVENTURA, Cristina Tiradentes. A crítica de Ana Cristina Cesar. In: FREITAS FILHO, Armando (org.). *Escritos do Rio*. São Paulo: Editora Capes USP, 2008.

BOSCHETTI, Anna. *Sartre et les temps modernes*. Paris : Les Editions de Minuit, 1985.

BROWN, Peter Hume. *The youth of Goethe*. Londres: Book on Demand Ltda, 2013.

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

BAUMAN, ZYGMUNT. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2018.

BOURDIEU, Pierre. *Contrafogos 2: por um movimento social europeu*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução Daniela Kern; Guilherme J. F. Pereira. São Paulo: Edusp, 2008.

BUTLER, Judith. *Vida precária: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

BUTLER, Judith. *A vida psíquica do poder: Teorias da sujeição*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CAMUS, Albert. *Calígula seguido de O equívoco*. Tradução Raul de Carvalho. Lisboa: Livros do Brasil, [20--].

CARDOSO DE MELLO, João Manuel. *O capitalismo tardio*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CARDOSO, Ivan. *A marca do Terrir*. Documentário. Direção: Ivan Cardoso. Roteiro Ivan Cardoso, Décio Pignatari. [S.l.: s.n.], 2005.(80 min).

CARVALHO, Ana Cecília. A toxidez da escrita como um destino da sublimação em David Foster Wallace. *Revista Psicologia USP*, São Paulo: v.21, n. 3, p. 513-530, jul./set. 2010.

CARVALHO, Ana Cecília. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CESAR, Ana C. Contatos imediatos de 3º grau (resenha de *Retrato de época. Poesia marginal: anos 70*, de Carlos Alberto Messeder Pereira). *Leia Livros*, São Paulo, n. 37, p. 5-6, 15 jul./14 ago. 1981.

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CESAR, Ana Cristina. *Correspondência incompleta*. Org. Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Holanda. São Paulo: Aeroplano, 1998.

COSTA, Jurandir Freire. *Sobre a Geração AI-5: violência e narcisismo em violência e psicanálise*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1986.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DE MASI, Domenico. *O ócio criativo*. Rio de Janeiro: Sextante, 2001.

DUNKER, Christian. *Reinvenção da intimidade-políticas do sofrimento cotidiano*. São Paulo Ed. Ubu, 2017.

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

DURKHEIM, Émile. *Suicídio* (1897). São Paulo: Edipro, 2013.

DURKHEIM, Émile. *Da Divisão Social do Trabalho* (1893). São Paulo: Ed. Ediprp, 2017.

FALEROS, Álvaro; ZULAR, Roberto; BOSI, Viviane. *Sereia de papel*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2015.

FISHER, Mark. *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?* São Paulo: Ed. Autêntica, 2020.

FOUCAULT, Michel. Tecnologias de si (1982). *VERVE: Revista do Nu-Sol*, São Paulo, n.6, p. 321-360, 2004. Núcleo de Sociabilidade Libertária. Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais. PUC-SP.

FREUD, Sigmund. Os caminhos da formação dos sintomas. In: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. 16. Publicado originalmente em 1917.

FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão*. Porto Alegre: Editora LPM, 2010.

GUATTARI, Félix *As três ecologias*. 17. ed. São Paulo: Editora Papyrus, 2006.

HERINGER, Victor. *Só o monstro é original na morte*. Disponível em: <http://derivaderiva.com/so-o-monstro-e-original-na-morte/>. Acesso em: 18 dez. 2022.

HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Cpc, Vanguarda e Desbunde: 1960/70*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1998.

KEHL, Maria. Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo editorial, 2009.

KONDER, Leandro. Mercadoria. In: KONDER, Leandro. *Marx: vida e obra*. São Paulo: Paz e Terra, 1999. p.121-122.

KRISTEVA Julia. *Meu alfabeto*. São Paulo: Edições SESC, 2017.

LASCH, Christopher. *Cultura do narcisismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1983.

LIPOVETSKY, Gilles. *A cultura mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. São Paulo: Editora Cia das Letras, 2011.

LOPEZ-RUIZ, Osvaldo Xavier *Os executivos das transacionais e o espírito do capitalismo: capital humano e empreendedorismo como valores sociais*. São Paulo: Azougue Editorial, 2007.

MACHADO, Hilda. *Nuvens*. São Paulo: Editora 34, 2018.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. *Poemas*. Tradução de Boris Schnaiderman, Augusto e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2017.

MARCUSE, Herbert. *O homem unidimensional*. São Paulo: Edipro, 2015.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. São Paulo: Boitempo, 2011.

MATE, Reyes. *Meia-noite na história: comentários às teses de Walter Benjamin “Sobre o conceito de história”*. São Leopoldo, RS: UNISINOS, 2011

MAURO, Morais. Heloisa Buarque de Holanda: “A poesia ninguém segura mais”. *Tribuna de Minas*, Belo Horizonte, 24 jan. 2021. Cultura. Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/24-01-2021/heloisa-buarque-de-hollanda-a-poesia-ninguem-segura-mais.html>. Acesso em 10 out. 2022.

MINOIS-George. *A história do suicídio*. São Paulo: Unesp, 2018.

NETO, Torquato. *Terror da vermelha*. Teresina, PI: [s.n.], 1972. Gravação em super 8. (28 min.).

NETO, Torquato. *Essencial*. Organizador Ítalo Morricone. São Paulo: Autêntica, 2017.

NETO, Torquato. *Últimos dias de Paupéria*. São Paulo: Max Limonad, 1982.

NETO, Torquato. Os últimos dias de Paupéria. In: NETO, Torquato. *Marcha à revisão*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973.

NETO, Torquato. *Torquatália (Do lado de dentro)*. Org. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

PELLEGRINI, Tania. Relíquias da casa velha: literatura e ditadura militar, 50 anos depois. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília: n. 43, p.11-12, jan./jun. 2014.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro : artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RIMBAUD, Arthur. *Poésies : une saison en enfer*. Préface de René Char. Édition établie par Louis Forestier. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela; revisão de Fernando Scheibe. Paris: Poésie, Gallimard, 1973.

ROGEL, Samuel. *Novo manual da teoria literária*. Petrópolis: Vozes, 2011.

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N-1, 2018.

SALOMÃO, Waly. *Algaravias: câmara de ecos*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Paris: Gallimard, 1996.

SISCAR, Marcos. *De volta ao fim: o fim das vanguardas como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

SPINOZA, B. *Ética*. Madri: Publishing Alliance, 2014.

TRILLING, Lionel. Freud e a literatura. In: TRILLING, Leonel. *A imaginação liberal*. São Paulo: É Realizações, 2015.

TOFFANO, Jaci Maria. *Caetano Veloso e a Tropicália: releitura da antropofagia*. Disponível em:
http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=88473. Acesso em: 16 nov. 2022.