

# Dos que se movem nas trevas: imagens bestiais e repressão em Torquato Neto e Sophia Andresen

Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro\*

## Resumo

A poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen e o poeta brasileiro Torquato Neto viveram sob regimes ditatoriais, que mantiveram o controle social por meio da coação física e simbólica. Sophia defrontou-se com o Estado Novo implantado por Salazar, enquanto Torquato lidou com a Ditadura Militar brasileira. A despeito das especificidades de cada contexto, a atmosfera de pavor e opressão ficou indelevelmente impressa no imaginário poético que ambos articularam, valendo-se para tanto de arquétipos ancestrais do medo, dentre os quais o presente estudo destaca as figuras de seres bestiais e tenebrosos. Por outro lado, a mesma imaginação poética que sinalizou o desespero, permitiu a elaboração de símbolos de fuga e resistência, revelando a força libertadora da criação artística.

Palavras-chave: Imaginário; Seres bestiais; Repressão; Medo; Poesia de resistência.

Em seu livro **História do medo no Ocidente** (2009), Jean Delumeau recorre à psicologia e à filosofia para estabelecer uma interessante distinção entre medo e angústia: “O medo tem um objeto determinado ao qual se pode fazer frente. A angústia não o tem e é vivida como uma espera dolorosa diante de um perigo tanto mais temível quanto menos claramente identificado” (DELUMEAU, 2009, p. 33). Desde que o objeto do medo pode ser observado e analisado racionalmente, é possível à mente humana elaborar estratégias que possam derrotá-lo, por isso Delumeau enfatiza seu poder de impulsionar o trajeto civilizatório humano. Para superar o medo do escuro, desenvolveram-se as mais diversas técnicas de iluminação; para enfrentar o medo da fome, a humanidade se aplica incessantemente à elaboração e aperfeiçoamento das técnicas agrícolas; a formação da *urbe* deveu

---

\* Universidade Federal de Uberlândia – UFU.

muito ao desejo de fugir aos perigos da selva e a elaboração dos códigos morais e legais é em grande medida uma reação aos medos da vida em sociedade.

A angústia, por outro lado, é um sentimento vago de pânico do homem diante de uma ameaça pouco ou nada definida, talvez até infundada. O medo ativaria um impulso vital, biológico mesmo, de desejo de sobrevivência; enquanto a angústia se configura como experiência especificamente antropológica, pois sua força provém do alto poder de simbolização da mente humana: “Porque a imaginação desempenha um papel importante na angústia, esta tem sua causa mais no indivíduo do que na realidade que o cerca, e sua duração não está, como a do medo, limitada ao desaparecimento das ameaças” (DELUMEAU, 2009, p. 34). Se a angústia é atributo consequente e fundamental da evolução do pensamento humano, sua presença constante é perturbadora e incita a mente a criar pontos de fuga que permitam amenizar seus efeitos dolorosos, conferindo-lhe contornos mais nítidos. Diante de “uma angústia incerta, infinita e indefinível, é necessário ao homem transformá-la e fragmentá-la em medos precisos de alguma coisa ou de alguém” (DELUMEAU, 2009, p. 35).

Delumeau (2009) desenvolverá seu estudo sobre a presença do medo na civilização ocidental fundado nessas concepções, focalizando a relação perigosa entre o medo e o poder ou, mais especificamente, examinando como uma sociedade patologicamente assombrada pelo medo promove a instalação de regimes totalitários que, sendo justificados pelo pânico coletivo, não apenas não podem abrir mão dele, como precisam gerá-lo como estratégia de auto-preservação. Entrementes, seria preciso chegar a um estágio histórico pós-Iluminista para que a civilização ocidental engendrasse uma variante particular de totalitarismo – aquele que se não se assume como tal e assim convoca a sociedade a participar de um complexo baile de máscaras onde se aparenta plena concordância e satisfação em público, mas se discorda e se lamenta às ocultas.

A história do século XX foi pródiga em exemplos de governos totalitários que se pretenderam supremos representantes da vontade popular e calaram à força os que insistiam em desmanchar a farsa da anuência imposta. Estes regimes colocam ao homem uma experiência profundamente desintegradora, na medida em que propõem uma ameaça ao mesmo tempo certa e indefinida. Sabe-se que há perigo, mas são tantas as estratégias para não permitir sua admissão pública, que a sua realidade se dilui. Ao invés de a mente controlar a angústia infinita, incorporando-a num medo específico, o medo diante do perigo concreto se dissolve numa angústia tanto mais vaga quanto menos compartilhada. Vivências por si já traumáticas, como o desaparecimento e morte de um filho, tornam-se ainda mais perturbadoras

na medida em que são colocadas, pela força do silêncio compulsório, como experiências não passíveis de socialização e, portanto, desprovidas de concretude. Certamente este quadro de um medo coletivamente silenciado ou reprimido não se consolida sem a instituição de uma rígida censura dos meios de comunicação. A imprensa, a educação e as publicações são os alvos mais evidentes do controle deste totalitarismo que busca apagar seus rastros. Nesse ponto, o sujeito pode sentir que é impossível resistir e parece não haver alternativa ao amargo final imaginado por George Orwell no belamente sombrio **1984**.

A arte – com seu caráter inventivo e por isso imprevisível e pouco controlável – constitui-se num dos poucos espaços de manifestação pública do sofrimento e da revolta, portanto não é incomum que em tempos de opressão totalitária, os artistas se constituam em porta-vozes de toda uma época. Sophia de Mello Breyner Andresen viveu grande parte de sua vida num Portugal dominado pelo regime de inspiração fascista conhecido como Estado Novo e erigido ao redor da figura de Antônio de Oliveira Salazar. Menos personalista, a Ditadura Militar instaurada em 1964 propôs as Forças Armadas como única instituição capaz de conhecer e resguardar os verdadeiros anseios da sociedade brasileira. O poeta, cronista e compositor Torquato Neto assistiu à sua implantação, protestou contra sua continuidade, mas foi esmagado por ela e por seus próprios dilemas pessoais. Sophia falou, resistiu, sobreviveu, cantou a vitória da liberdade e converteu-se em voz poética da consciência moral de seu povo. Torquato polemizou, tentou desesperadamente resistir, mas ao fim se tornou uma espécie de mártir para toda uma geração que, ao longo dos anos 70, leu a publicação póstuma de sua obra, inclusive sua doída carta de suicídio. Em comum, uma produção poética que ousou romper com um silêncio coletivo que tendia ao conformismo e até mesmo ao cinismo.

O enfrentamento do medo alimentado e gerado pelo poder deixou fortes marcas na escritura de ambos, tomando por diversas vezes a forma de uma das mais ancestrais figurações do medo humano: a luta do homem contra a fera, como, por exemplo, lemos no poema de Sophia, intitulado “Esta gente”:

Esta gente cujo rosto  
Às vezes luminoso  
E outras vezes tosco

Ora me lembra escravos  
Ora me lembra reis

Faz renascer meu gosto  
De luta e de combate

Contra o abutre e a cobra  
O porco e o milhafre

(...)

Meu canto se renova  
E recomeço a busca  
De um país liberto  
De uma vida limpa  
E de um tempo justo  
(ANDRESEN, 2004, p. 162-163)

Os estudos de Gilbert Durand (2002) sobre o imaginário humano demonstram que a goela faminta da fera é uma das mais primitivas imagens de morte e – ainda além – de aniquilamento, posto que sua carga de pavor não se limita ao medo em si de ser morto, mas configura também num rebaixamento do humano na hierarquia da natureza, afinal ele deixa seu ambicionado posto de soberano regente e predador para se converter em vítima, em mero elo intermediário da cadeia alimentar. Mesmo o homem urbano da contemporaneidade continua a perceber com maior horror a morte pelo devoramento do que por outras causas, tais como doença ou acidentes. Muito sintomaticamente, um dos mais impactantes registros fotográficos do século XX, feito pelo sul-africano Kevin Carter, mostra uma famélica menina sudanesa caída ao chão, sob a vigilância atenta de um abutre. A fotografia correu mundo e fez de Carter um fotojornalista consagrado, inclusive premiado com o renomado prêmio Pulitzer em 1994, mas a devastadora cena, ao lado de outras igualmente terríveis por ele testemunhadas por ocasião dos conflitos civis no Sudão, dilacerou o jovem fotógrafo, que se suicidou aos 33 anos de idade, meses após receber a premiação.

A boca devoradora da besta indica um medo antropológico superior ao da morte física, sobre a qual sempre se pode nutrir a expectativa de ser um estado transitório ou de ser apenas uma passagem para um outro estado de vida. Devolver os entes queridos ao ventre da terra – um dos mais comuns destinos dados pelos homens aos seus mortos – carrega uma associação com o ciclo da sementeira, implicando em possibilidade de renascimento ou ressurreição. Por outro lado, ser feito comida põe em realce brutal nossa materialidade e finitude. Privados de se despedirem ritualmente do corpo intacto de seus amados, os vivos se veem às voltas com a pavorosa sugestão de um aniquilamento completo dos mesmos, já que a sepultura no ventre bestial aparece ao imaginário como absorção definitiva, abismo do qual não se volta. Tanto que, em diversas culturas, não receber sepultura e ter o corpo deixado para as feras constituía e constitui suprema punição e desonra. Por este

motivo, Durand (2002) situa numa mesma constelação imaginária os símbolos teriomórficos – bestiais –, catamórficos – da queda – e os nictomórficos – da noite tenebrosa –, cuja imagem-síntese é o abismo sem fundo, escuro e temível como a goela animal, como a boca devoradora da noite sem fim.

Sophia e Torquato encontram nestes arquétipos e símbolos do medo do aniquilamento do humano as figuras capazes de expressar o terror do indivíduo submetido à violência do Estado totalitário, subtraído da liberdade e da autonomia que o fazem ser plenamente humano. O abutre é uma das figuras bestiais evocadas por Sophia para simbolizar um regime que mutila a humanidade dos seus governados a fim de se preservar no poder: “O abutre real, devorador de entranhas, é um símbolo de morte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 9). Da mesma natureza carniceira é o outro pássaro de rapina mencionado, o milhafre, ave muito comum em Portugal, de comportamento similar ao do corvo e por isso também considerada de mau agouro. O onívoro porco é justamente por isso quase sempre associado à glotonaria e de imoderação dos apetites, Chevalier e Gheerbrant observam seu “papel de sorvedouro”, “símbolo, não somente da perversidade e da sujeira, mas também da maldade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 734). Segundo Durand (2002), o apetite voraz e a imundície destas bestas feras são microcosmos do abismo existencial e moral que nossa imaginação concebe como arquétipo supremo da supressão do humano e, portanto, associa ao demoníaco.

São múltiplas as imagens simbólicas do abismo infernal povoado por demônios que possuem formas zoomórficas dentre as quais se destacam as garras e as bocas escancaradas. “Toda esta teriomorfia é integrada em contos e mitos em que o motivo da queda e da salvação é particularmente nítido. Quer o demônio teriomórfico triunfe, quer as artimanhas sejam frustradas, o tema da morte e da aventura temporal e perigosa permanece subjacente” (DURAND, 2002, p. 89-90). A imagética demoníaca incide especialmente sobre a quarta criatura nomeada por Sophia: a cobra. A natureza do símbolo é multiforme e ele pode assumir sentidos opostos dependendo da rede simbólica na qual é inserido, mas poucos animais se prestam a representar aspectos tão opostos do imaginário quanto a serpente. Chevalier e Gheerbrant têm uma interessante visão sobre o que na cobra perturba e instiga tanto a imaginação humana, entendendo que ambos representam dois caminhos evolutivos completamente opostos:

A serpente – tanto quanto o homem, mas **contrariamente** a ele – distingue-se de todas as espécies animais. Se o homem está situado no final de um longo esforço genético, também será preciso situar

essa criatura fria, sem patas, sem pêlos, sem plumas, no início deste mesmo esforço. Nesse sentido, Homem e Serpente são opostos complementares, Rivais. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 814 - grifos e maiúsculas dos autores)

Se o ímpeto do humano em sua trajetória marcou-se pela ambição ascensional, colocando-se sobre seus dois pés e se tornando o único vertebrado de coluna vertical, a serpente representa o trajeto contrário – e por isso temível e fascinante – de descida total, tornando-se o vertebrado de coluna horizontal por excelência<sup>1</sup>. O chão, o solo do qual o homem ambiciona se erguer, preferindo o Céu para morada dos deuses mais poderosos e positivos, é a dimensão para a qual a serpente se volta, por isso ela é associada às forças grandiosas dos mundos íferos. No imaginário judaico-cristão ela é um dos símbolos maiores do ser que provocou a Queda e a estendeu aos mundos angelical e humano: Lúcifer, o querubim atirado do Céu ao Inferno por sua rebelião contra Deus, constitui-se pois no ser demoníaco supremo na imagética do Cristianismo – a máxima representação animálica do poder devorador do abismo.

No entanto, a escrita poética de Sophia contrapõe às bestas-feras do poder uma reação de resistência esperançosa, que se propõe a anular toda a carga de perversidade, corrupção e aprisionamento por meio da própria poesia. A última estrofe do poema “Esta gente” é toda feita de oposição positiva ao caráter sinistro das bestas abissais: “Meu canto se renova/ E recomeço a busca/ De um país liberto/ De uma vida limpa / E de um tempo justo”.

Por sua vez, Torquato evoca o urubu, ave equivalente ao abutre no imaginário americano, no poema “A virtude é a mãe do vício”:

(amar-te/ a morte/ morrer:  
há urubus no telhado e a carne-seca  
é servida: um escorpião encravado  
na sua própria ferida, não escapa; só escapo  
pela porta da saída).  
(NETO, 2004, p. 171)

A proximidade nefasta dos urubus aguardando no telhado, apresentada nos versos de Torquato, condensa toda a ambiguidade do medo reprimido, feito de expectativa incerta – por quanto tempo ainda eles irão aguardar? Que paciência horripilante eles possuem? – e de perigo certo – eles definitivamente permanecerão ao redor. A carga pavorosa da imagem pode ser captada na fotografia de Kevin

---

1 - Há outros vertebrados de coluna horizontal, mas o imaginário percebe-os como serpentes, como é o caso da cobra-de-vidro ou cobra-sem-cabeça do sertão brasileiro, que biologicamente é um lagarto.

Carter já mencionada e também na famosa tela “Retirantes”, de Cândido Portinari, onde dezenas de sombrios urubus voam por sobre uma esquelética família de migrantes nordestinos, esperando a “carne-seca” ser servida. No caso específico de Torquato, o horror diante do contexto político-social ditatorial é indissociável do acirramento dos impulsos auto-destrutivos que assombram o sujeito. As ameaças externas alimentavam a tendência à desagregação interna do artista, que por diversas vezes expressou o desejo de reagir a estas forças aniquiladoras. Em um trecho do diário escrito durante sua internação no Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro, Torquato aspira resistir à besta:

É preciso não dar de comer aos urubus. É preciso fechar para balanço e reabrir. É preciso não dar de comer aos urubus. Nem esperanças aos urubus. É preciso sacudir a poeira. É preciso beber sem se oferecer em holocausto. É preciso. É preciso não morrer por enquanto. É preciso sobreviver para verificar. (...) É preciso não dar de comer aos urubus. É preciso enquanto é tempo não morrer na via pública. (NETO, 2004, p. 326)

Diversamente da poética de Sophia, a poesia de Torquato é praticamente desprovida de uma visão esperançosa da luta do homem contra a fera. Há mesmo um poema por ele intitulado “Quando o santo guerreiro entrega as pontas”, uma negação amarga do arquétipo fundamental da vitória humana sobre as forças do abismo, a saber, a imagem do herói que derrota o monstro, especialmente difundida no imaginário brasileiro pela figura de São Jorge guerreiro matando o dragão. A imagética de Torquato é visceralmente perpassada por uma experiência antropológica pouco importante na obra de Sophia, aquilo que Durand (2002) chama de vertigem do abismo, um nosso desejo secreto de ser tragado por ele e não precisar lutar mais. Em outro ponto do seu diário, Torquato expõe:

eu tentando lutar contra a tragédia, o abismo, a catástrofe e ao mesmo tempo apaixonado por ela. (...) Eu acho que, aqui, no rabo do foguete, na tropicália, aqui, no país que ninguém, realmente, segura mais pois é o rabo do foguete e está no fogo até que o foguete comece a se foder – aqui, no Brasil, o tempo é mais curto pra mim. (...) E portanto, eu perdi a briga: morro de amores pela catástrofe e vou alcançá-la: correto? (NETO, 2004, p. 302-303)

Interessante observar a utilização invertida da mensagem do regime de 1964, que divulgava ser o Brasil o país do milagre econômico que ninguém mais poderia segurar. A escrita de Torquato confirma a imagem, mas de modo a ressaltar seu componente devastador, como uma bomba prestes a explodir, ameaçando tudo

ao redor. Aprisionado no centro da voragem, o sujeito confronta o medo não com esperança, mas buscando abraçar e mesmo identificar-se com aquilo que o ameaça.

Por outro lado, na escrita de Sophia, o abismo é exterior ao eu-lírico, que se recusa a compactuar com ele: “Porque os outros são túmulos caiados/ Onde germina calada a podridão/ Porque os outros se calam mas tu não” (ANDRESEN, 2004, p. 111), afirma o poema “Porque”. A imagética de Sophia confere à noite uma concretude externa que é possível identificar e, portanto, segundo a definição de Delumeau (2009), é um medo possível de ser atacado e vencido. Suas bestas são símbolos de uma realidade doentia à qual a verdadeira poesia não se dobra, na medida em que Sophia vivia a arte poética como busca suprema da justiça no seu sentido ético e estético clássico. Assim sua noite escura e sufocante implica necessariamente na anulação do humano:

Este é o tempo  
Da selva mais obscura

Até o ar azul se tornou grades  
E a luz do sol se tornou impura

Esta é a noite  
Densa de chacais  
Pesada de amargura

Este é o tempo em que os homens renunciaram.  
(ANDRESEN, 2004, p. 110)

Pertencente à família dos caninos, o chacal se soma ao conjunto das feras carniceiras escolhidas por Sophia enquanto representações simbólicas do totalitarismo. Chevalier e Gheerbrant resumem as características que colocam, e outros seres cinomorfos, como imagens de altíssima carga terrificante: “Porque uiva até morrer, ronda pelos cemitérios e se alimenta de cadáveres, o chacal é um animal de mau augúrio, assim como o lobo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 231). Por sua vez, Durand (2002) ressalta que a grande boca dentada, os uivos inumanos, o gosto pelas trevas noturnas são aspectos maléficis que fazem dos cinomorfos seres comumente associados ao universo macabro, principalmente em seus aspectos mais violentos e sanguinários, como por exemplo, no mito da deusa Hécate, senhora dos cães, deusa da lua negra, a lua devorada pela noite.

No poema de Sophia, a noite dos chacais só é possível porque a humanidade abre mão de si mesma e permite às feras do poder se alimentarem de quanta carne e sangue conseguirem. A besta é a antítese do homem e eles não se coadunam.



De fato, Sophia não sente atração pela voragem, em sua obra prevalece quase inteiramente a vocação ascensional, e acredita na poesia como uma possibilidade ainda plausível de resgate da humanidade: “É o teu rosto ainda que eu procuro/ Através do terror e da distância/ Para a reconstrução de um mundo puro” (ANDRESEN, 2004, p. 106).

Quanto a Torquato, o objeto do medo nunca se define como algo inteiramente exterior ao eu, indistinção que se aproxima mais do sentimento de angústia nos termos definidos por Delumeau (2009), já que não se enxerga tão bem assim a oposição entre o monstro e o homem, entre a noite do tempo histórico e a noite da experiência psíquica:

Também tenho uma noite em mim tão escura  
que nela me confundo e paro  
e em *adagio cantabile* pronuncio  
as palavras de nênia ao meu defunto,  
perdido nele, o ar sombrio.  
(...)  
Como não ter medo?  
Uma noite escura sai de mim e vem descer aqui  
sobre esta noite maior e sem fantasmas,  
como não morrer de medo se esta noite é fera  
e dentro dela eu também sou fera e me confundo nela e  
ainda insisto?  
(NETO, In: VAZ, p. 48)

Em “A virtude é a mãe do vício”, à figura dos urubus, Torquato havia contraposto um outro símbolo bestial: o escorpião encravado na própria ferida. Trata-se de uma identidade lírica próxima da biografia do escritor, que conferia grande valor ao fato de pertencer ao signo zodiacal de Escorpião, considerado o signo dos extremos entre a vida e a morte. Na astrologia, seu regente é Plutão, planeta misterioso batizado em função do deus do mundo dos mortos. O escorpião é figura igualmente ameaçadora e que transita no mundo das trevas. No confronto com o urubu, ele pode ser devorado, mas também pode picar de volta, morrendo juntamente com seu predador. Chevalier e Gheerbrant mencionam uma interessante lenda Mali, onde o escorpião afirma:

Não sou um espírito dos elementos e tampouco um demônio. Sou o animal fatal àquele que o tocar. Tenho dois cornos e uma cauda que torço no ar. Os meus cornos chamam-se, um, a violência, o outro, o ódio. O estilete da minha cauda chama-se buril de vingança. Só ponho no mundo uma vez: a concepção que, para os outros, é sinal de crescimento, para mim é sinal de morte próxima. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 383-384)

É preciso ainda ressaltar uma crença do imaginário brasileiro segundo a qual o escorpião prefere se picar a ser morto por outrem, imagem que ecoa no verso de Torquato “um escorpião encravado na sua própria ferida não escapa” (NETO, 2004). Ao se identificar com este ser ambíguo, que enfrenta seu predador pela virulência do veneno que é mortal para ambos, o poeta entrega muito da sua própria ambivalência, de seu fascínio contraditório pela morte e pela vida. Entretanto, a identificação com um ser sombrio é também uma forma de resistência que permite sobreviver nas trevas. Sem dúvida, é preciso levar em consideração que a raiva e a vingança também são bons estímulos para continuar na batalha, mas, além disso, cabe compreender que um modo de lidar com o medo é tornar-se também temível. Em diversas culturas, um método para afastar demônios e maus espíritos é a utilização de figuras que a eles se assemelhem – das carrancas dos barcos no rio São Francisco às máscaras rituais africanas, são diversos os exemplos em que incorporar o perigo é um modo de enfrentá-lo:

Máscara e medo, máscara e pânico estão constantemente presentes juntos, inextricavelmente emparelhados (...) [o homem] abrigou atrás desse segundo rosto seus êxtases e suas vertigens, e sobretudo o traço que ele tem em comum com tudo o que vive e quer viver, o medo, sendo a máscara ao mesmo tempo tradução do medo, defesa contra o medo e meio de espalhar o medo. (CAILLOIS, *apud* DELUMEAU, 2009, p. 27)

Assim, Torquato compôs para si uma identidade poética meio maldita, meio romântica, incorporando um ser bestial para viver num tempo bestial. O mito que melhor expressou esta ambigüidade, vindo a se confundir mesmo com a *persona* do escritor em certos momento de sua vida, foi o mito do vampiro. Em “arena a: festivaia - gb” surge na imagem animal mais frequentemente a ele associada, a do morcego, como se lê na primeira parte do poema:

introdução *ad libitum*  
para coral misto fotogênico

vocês não têm outro rosto  
vocês conhecem  
o melhor caminho do poço  
(lusco/reembolso  
fosco = total: O  
alegre animal circunda)  
vocês não têm outros dedos  
vocês inventam *beira mar*  
sim

os grandes bailes do medo  
(segre do gam o morcego  
& escovam os dentes  
da bunda)  
(NETO, 2004, p. 155)

Elaborado num momento em que Torquato estava em estreito contato com os Concretistas, o poema traz algumas das marcas desta fase em que o artista buscou um estilçamento da linguagem, numa espécie de jogos de armar e desarmar as palavras e a sintaxe. O texto alude a um importante evento sócio-cultural da época da Ditadura Militar, trata-se dos festivais de canção popular que, realizados em âmbito universitário ou televisivo, funcionavam simultaneamente como um dos poucos espaços de expressão de uma juventude reprimida pelo regime e pela sociedade, bem como laboratório onde se experimentaram novos formatos de produtos culturais, adequados à ascendente indústria musical brasileira. Estes festivais ajudaram a definir o gênero que ficaria conhecido como MPB, revelando aqueles artistas que se tornaram seus ídolos: Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Elis Regina, Gal Costa, Maria Betânia, Milton Nascimento e vários outros.

Buscando estruturar uma carreira de compositor que lhe permitisse viver da arte, Torquato participou ativamente deste cenário no final dos anos 60 e chegou a nutrir grandes esperanças no que dizia respeito a estabelecer seu lugar como artista e provocador cultural, especialmente a partir da sua parceria com Gilberto Gil. Entretanto, o advento do Ato Institucional nº 5 – AI-5 – e o consequente aumento do rigor da censura e das punições do regime, foi fechando as poucas possibilidades de expressão que ainda existiam, dentre elas os festivais. Desiludido, Torquato partiu para o exílio voluntário e não mais recuperaria seu *status* de quase *popstar* brasileiro. O ambiente destes festivais pós-AI-5 alimenta esse poema do sufoco, em que reverberam a agitação da multidão eufórica – “festivaia” – e as pressões da nova mídia televisiva sobre a arte – “coral misto fotogênico” –, por sobre as quais paira uma sombra de mal disfarçado pavor: são “os grandes bailes do medo” em que “o alegre animal circunda” na penumbra – numa imagética da dança macabra que também se interliga à mítica do vampiro, mas aqui ele não é propriamente a vítima.

Aqui o sentimento de pavor provém em grande parte da multidão anônima, sem rosto, barulhenta e irrequieta que provoca a impressão de uma massa fervilhante que remete ao primeiro dos esquemas bestiais terrificantes estudados por Durand, o esquema da agitação: “esta repugnância primitiva diante da agitação racionaliza-se

na variante do esquema da animação que o arquétipo do caos constitui. O inferno é sempre imaginado pela iconografia como um lugar caótico e agitado” (DURAND, 2002, p. 74). O pânico diante da multidão caótica, onde se perde a consciência individual e, portanto, a racionalidade, é fonte de grande sofrimento fóbico para muitas pessoas, mas aqui a experiência psíquica faz-se também histórica, na medida em que se teme a cegueira coletiva que, por ignorância, hipocrisia ou temor, afeta toda uma sociedade.

A multidão de festivaia é besta noturna, em meio à qual o morcego-vampiro esvoaça secretamente e marginalmente – “segre do gam o morcego” –, uma alusão ao artista *underground* que Torquato se torna no período posterior ao AI-5. Aliás, cabe ressaltar que neste poema aqui, como em “A virtude é a mãe do vício”, Torquato faz uso do sinal gráfico dos parênteses para indicar barreira, fechamento, numa das técnicas apropriadas da poesia concreta. Por esta perspectiva, o primeiro grupo de versos entre parênteses “(lusco/reembolso/ fosco = total: O/ alegre animal circunda)” sugere o encurralamento do vôo do morcego, que se move em círculos em meio à multidão.

O vínculo que o imaginário cria entre o vampiro e o morcego não se deve apenas ao comportamento noturno ou hematófago atribuído a ambos, mas procede, sobretudo, da natureza híbrida dos dois. O vampiro folclórico é um morto-vivo, meio monstro e meio homem, que a inspiração poética romântica tingiu de trevas e de luz, tornando belo e horrível, sedutor e apavorante. O morcego é a mistura de uma ave com um rato, portanto é visto como um ser entre o alto e o baixo; na alquimia, ele representa o andrógino, a união entre os opostos. Por outro lado, Gaston Bachelard (2001) considera que seu voo é um voo malogrado, rasteiro, que não atinge as dimensões da leveza necessária para a verdadeira ascensão.

No poema de Torquato, é possível apreender o esvoaçar do morcego como limitado, daí sua necessidade de rodar em círculos como que buscando um lugar ou quem sabe a mesma porta de saída pela qual ansiava o escorpião. A este respeito, é importante assinalar outra propriedade do morcego, ele é “a imagem da perspicácia, um ser que vê mesmo no escuro, quando o mundo inteiro está mergulhado na noite” (CHEVALIER; GHEERBRANT, p. 620). Dá-se então uma inversão completa dos pólos do confronto entre o homem e a fera. A multidão humana irracional se configura como nefasta, enquanto o morcego ganha valor simbólico positivo, pois diferentemente dela, ele não está cego. Buscar um escape onde não se vê nenhum, foi o objetivo que Torquato traçou para si no anos de chumbo da Ditadura Militar, ajudando a criar e fortalecer um cenário artístico *underground*, assim é compreensível sua identificação com um ser que enxerga

melhor no escuro. É perigoso querer ser livre em tempos de opressão e, para melhor resistir, Torquato tentou dissimular sua contestação por meio do colonismo cultural, do cinema marginal e outras formas de expressão que escapassem ao controle do sistema, afinal voar baixo é ainda um modo de mexer.

Este acordo, porém, não integra o horizonte poético de Sophia, que prefere se identificar com procelária, ave que voa alto, mesmo durante a tempestade: “Ela não busca a rocha o cabo o cais/ Mas faz da insegurança a sua força/ E do risco de morte seu alimento” (ANDRESEN, 1970, p. 54). A procelária também é considerada um pássaro de mau agouro, mas Sophia transmuta seu valor, tornando-a símbolo de coragem e ousadia. Entretanto, sua poesia também conhece a experiência do encurralamento do sujeito:

Círculo

Num círculo se move  
Num círculo fechado

Sua morte o envolve  
Como uma borboleta

Seus verdugos o cercam  
Como quem cerca o toiro

Em sua volta não vê  
Nenhuma porta aberta

Grandes panos de sangue  
Sobre os olhos lhe estendem

A sua hora estava  
– Como se diz – marcada

Pegador não houve  
Nem pega de caras

E as portas estavam  
Sobre o grito fechadas  
(ANDRESEN, 2004, p. 153)

Trata-se de raro momento em que Sophia inverte os polos da luta entre o homem e a fera, atribuindo carga positiva a esta e negativa àquele. Se bem que a visão humanista da poeta se faz presente por meio da conjunção que explicita a símile no verso “Como quem cerca o toiro”, numa indicação de que o personagem

lírico não possui natureza bestial – de fato, ele é colocado nesta posição pela ação opressiva dos carrascos. De todo modo, o tradicional confronto da tourada – reminiscência de antigos ritos que celebravam a vitória humana sobre o temível ser bestial – recebe sentido oposto ao da mítica ancestral, na medida em que os toureiros simbolizam as feras do poder que se lançam sobre a vítima acuada que é representada pelo touro.

A sedução de tourada, de rodeios e outros similares ainda residem no fascínio que representa o perigo de domar o touro, animal poderoso que possui uma imagem simbólica diretamente associada com potência, virilidade e fertilidade. É comumente vinculado aos deuses patriarcas, pois resume a força gerativa masculina. O desejo de subjugar este poder impetuoso revela a profunda ambição antropológica de ordenar a natureza a partir do controle da animalidade, especialmente daquela que o próprio homem possui. Entretanto, no poema a figura dos toureiros pode ser lida como uma alegoria dos acólitos do poder totalitário que anseiam por destruir toda força combativa capaz de ameaçar a ordem coercitiva que ele defende. Num sentido simbólico mais amplo, é um anseio tão doentio por ordem que anula o próprio ímpeto de vitalidade, instaurando o reinado dos chacais e outros seres sanguinários que preferem esperar pela carniça.

É possível ver os indícios do medo que sentem os donos do poder a partir do comportamento covarde que eles assumem, especialmente na penúltima estrofe: “Pegador não houve/ Nem pega de caras”. Pegador é o toureiro que enfrenta o touro de frente, literalmente segurando-o pelos chifres – manejo chamado de “pega de caras” –, representação do domínio da fera pela bravura e pela inteligência do herói. Mas nesta arena, o confronto não representa coragem nem grandeza, posto que a morte do touro já está prevista como parte do espetáculo e suas tentativas de sobreviver são apenas o adiamento de um destino irrevogável. No entanto, ele se move em círculos, como o morcego de Torquato, num esforço descomunal fadado ao fracasso e, o que é ainda mais sinistro, fadado ao silenciamento – o qual teria prevalecido não fosse este outro grito, que é o próprio poema, a denunciar publicamente as manobras dissimuladas dos carrascos do poder.

Muito da força dos regimes autoritários vem da incapacidade do indivíduo perturbado pelo medo não se dar conta das limitações e fragilidades inerentes a qualquer governo instituído. Enquanto eles conseguem manter uma aura imprecisa de superioridade e de invencibilidade quase divinas, eles mantêm o controle. Ao impedir a sociedade de compartilhar seus medos por meio da censura, ao querer impor um silenciamento absoluto, o governo totalitário busca evitar a percepção racional e concreta da dimensão da ameaça que ele constitui. Um medo reprimido

se mostra como uma angústia vaga e imprecisa contra a qual pouco ou nada se pode fazer, acuando o indivíduo e privando-o de sua plenitude existencial. Neste ínterim, a arte – com seu caráter inventivo e por isso imprevisível e pouco controlável – constitui-se num dos poucos espaços de manifestação pública do sofrimento e da revolta.

Quando Torquato e Sophia conferem um rosto não só identificável, mas também ancestral ao regime totalitário, por meio dos símbolos bestiais terríficos, sua poesia torna-se um campo em que simbolicamente a mente humana pode recordar ou reinventar suas possibilidades de luta. Seja por meio do escape marginal de Torquato, seja por meio da insistência pelo enfrentamento direto de Sophia, o imaginário recusa o fechamento e procura portas de saída, estratégias de fuga. A poesia rodeia em círculos ansiando por liberdade, mas uma vez que a imaginação coletiva consiga pensar a derrota do totalitarismo, está aberta a via pela qual se dará sua superação. Por este enfoque, no qual se enfatiza a potência inventiva do símbolo, a literatura produzida em tempos de repressão surge como algo mais do que uma intrincada máscara de referências alegóricas ou herméticas a um contexto sócio-histórico datado: ela nos aparece como manifestação expressa da força criadora, libertadora e vivificante da imaginação humana diante dos limites impostos pela existência temporal.

## Abstract

The Portuguese poet Sophia de Mello Breyner Andresen and the Brazilian poet Torquato Neto lived under dictatorships that maintained social control through the physical and symbolic coercion. Sophia faced the Estado Novo implemented by Salazar, while Torquato handled the Brazilian Military Dictatorship. Despite the specificities of each context, the atmosphere of fear and oppression became indelibly imprinted on the poetic imagination that they articulated, recurring to ancient archetypes of fear, specially to images of sinister bestial beings. On the other hand, the same poetic imagination that signaled the desperation, allowed the creation of symbols of escape and resistance, revealing the liberating power of artistic creation.

Key words: Imagery; Bestial beings; Repression; Fear; Poetry of resistance.

## Referências

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Poemas escolhidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Grades**. Lisboa: Dom Quixote, 1970.
- BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: Ensaio sobre a imaginação do movimento. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente 1300-1800**: Uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: Introdução à arquetipologia geral. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- NETO, Torquato. **Torquatália**: Do lado de dentro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- VAZ, Toninho. **Pra mim chega**: A biografia de Torquato Neto. São Paulo: Casa Amarela, 2005.