

## VAMPIROS E OUTRAS ASSOMBRAÇÕES: IMAGENS DO MEDO NA POESIA DE TORQUATO NETO

Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro

Doutora – UFU

### RESUMO:

Autor icônico da Tropicália, Torquato Neto várias vezes recorreu à mítica do vampiro, e de outras criaturas assombrosas, para ajudar a compor o caráter maldito que pretendia conferir à sua obra. Frequentemente, tais imagens assombrosas se nutriram do ambiente de medo próprio da Ditadura Militar, o qual contribuiu para intensificar a experiência do pavor de existir, radicalmente experimentada por Torquato Neto enquanto homem e enquanto artista. Este trabalho estuda a mítica do vampiro e de outros seres bestiais em alguns de seus poemas, tendo como principal fundamentação teórica a sistematização do *imaginário terrificante* elaborada por Gilbert Durand.

**PALAVRAS-CHAVE:** poesia contemporânea, Ditadura Militar, imaginário.

### ABSTRACT:

Iconic author that helped to create the Tropicália movement, Torquato Neto repeatedly appealed to the mythical vampire, and other terrifying creatures, in order to compose his *poète maudit's* aura. These scary images were commonly increased for the anxious atmosphere that characterized the Brazilian military dictatorship, a historical context that amplified the fear of existence experienced by Torquato Neto in a radically way, as man and as artist. This work makes a study the mythical vampire and other beastly creatures depicted in some of his poems, basing principally on the Gilbert Durand's systematization of the *terrifying imaginary*.

**KEYWORDS:** contemporary poetry, Brazilian military dictatorship, imaginary.

Apesar de ter assumido desde cedo a identidade de poeta, a maior parte dos textos mais estritamente poéticos de Torquato Neto só veio a público postumamente, ainda sob o impacto do suicídio do escritor em nove de novembro de 1972, logo após a comemoração de seu aniversário de 28 anos de idade. De modo que o livro **Os últimos dias de Paupéria**, publicado um ano após sua morte, mesmo que contendo apenas parte de sua poesia, foi arduamente lido como sendo uma obra-testamento, uma experiência limítrofe e inquietante entre arte e biografia. Se por um lado, essa recepção inicial foi decisiva para consagrar a aura de poeta maldito que definiu a importância de Torquato por várias gerações de leitores, por outro lado, ela pode traiçoeiramente contribuir para reduzi-lo ao estereótipo de “poeta louco e suicida”, ameaçando definir de vez o sentido de sua escritura a partir desta única premissa.

Em adendo, não facilita para um estudo sistemático que sua obra tenha um caráter tão fragmentário e multiforme. Torquato escreveu muito, porém de modo não exatamente organizado, e em diversos gêneros (poesia, canção, colunismo e crítica cultural, diários, cartas, roteiros para televisão e cinema), sem se dar ao esforço de traçar limites claros entre eles. Ao lermos seus textos, fica claro, por exemplo, que suas canções se alimentam de sua poesia, e que sua crítica cultural informa sua produção estética ou, ainda, que sua escrita autobiográfica é vazada pela sua veia poética, num vertiginoso jogo de auto-espelhamento. Uma análise profunda de seu legado artístico requereria uma leitura capaz de abranger toda essa multiplicidade de gêneros, colocando em diálogo as diversas formas textuais em que ele se expressou. Entretanto, cumpre alertar que o presente estudo não tem intenções tão ambiciosas, apresentando-se como o passo inicial de uma pesquisa a ser ampliada futuramente, mas que, por enquanto, opta por se concentrar em textos compostos segundo os padrões mais tradicionalmente reconhecidos como “poesia”. Aliás, é provável que uma compreensão mais inteira do artista deveria levar em consideração toda sua experiência estética não-escrita. E não se está falando aqui apenas de suas investidas como ator de cinema marginal, mas também da sua disposição de transformar até mesmo o cotidiano em uma espécie de ato de expressão performático. Fosse por meio de roupas ou do cabelo ou pelos gestos de sabor teatral, de que fazia uso comumente; fosse por meio de suas diversas entradas e saídas voluntárias de sanatórios, ou pelo abuso algo descontrolado, algo proposital de álcool e drogas; fosse por suas várias tentativas de suicídio e até pela opção radical de morrer no dia do próprio aniversário – Torquato se definiu como um homem (no mais pleno sentido ontológico da palavra) tentando desesperadamente se expressar e, assim, demarcar seu espaço existencial e intelectual em meio a uma realidade histórica especialmente sufocante, como foram os anos da Ditadura Militar.

Por essa perspectiva, sua trajetória biográfica e artística pode ser entendida como uma batalha ferrenha para encontrar um modo de resistir e, por mais paradoxal que pareça aos olhares

superficiais, de viver. É óbvio que não se fala aqui apenas de um sentido biológico de se estar vivo, mas de uma vida além da biológica, vida como pensamento, como afirmação de uma individualidade única<sup>1</sup> capaz de deixar no mundo sua marca criativa. Havia em Torquato uma ambição artística e intelectual considerável; certamente ele tinha a consciência de seu talento e de sua vocação para a liderança, daí que seus anseios existenciais compreendiam a necessidade de elaborar uma obra reconhecidamente importante no cenário cultural brasileiro. Poesia, tal como ele a pensava, não era apenas uma arte da escrita, e sim uma posição de confronto contra as restrições que tolhem a existência humana: fossem elas as convenções sociais ou se tratassem da nossa maior limitação, a mortalidade. Dentre os vários exemplos possíveis de tal concepção, destaca-se o veemente texto intitulado “pessoal intransferível”, publicado na **Geléia Geral** (coluna que ele manteve no jornal **Última Hora** entre agosto de 1971 e março de 1972):

Escute, meu chapa: um poeta não se faz com versos. É o risco, é estar sempre a perigo sem medo, é inventar o perigo e estar sempre recriando dificuldades pelo menos maiores, é destruir a linguagem e explodir com ela. [...]E fique sabendo: quem não se arrisca não pode berrar. Citação: leve um homem e um boi ao matadouro. O que berrar mais na hora do perigo é o homem, nem que seja o boi. Adeusão. (NETO, 2004b, p. 227)

Esse anseio por um fazer-viver poético norteou todo seu círculo de convívio social, de amizades e de amores, tendo resultado em pelo menos um marco decisivo na história cultural do Brasil: o movimento da Tropicália, dos quais Torquato foi um dos mentores, embora tenha sido também, e desde o início, um grande questionador. Mas foi no contexto de outra de suas várias parcerias criativas que Torquato foi associado à mítica do vampiro. Já no fim de 1968, o poeta foi se afastando do grupo tropicalista até partir para o exílio voluntário na Europa. Quando de sua volta ao Brasil, cerca de um ano depois, ele viria a encontrar novos interlocutores no âmbito do cinema filmado em super-8: uma produção artística realizada em condições materialmente precárias, que se apresentava (ao lado da poesia mimeografada) como um dos poucos meios possíveis de expressão num ambiente sufocado pela censura. Foi no lendário filme do cinema *underground* brasileiro, **Nosferato no Brasil** (1971), curta-metragem dirigido por Ivan Cardoso, que Torquato personificou um vampiro vindo de Budapeste para atacar donzelas de biquíni em Copacabana.

Curiosa foi a aproximação entre realidade e ficção, na medida em que muitos enxergaram uma semelhança admirável entre o poeta-ator e o personagem. Em estudo de fôlego sobre a poética de Torquato, Paulo Andrade (2002) assinala muitas convergências notáveis entre ambos, desde o

---

<sup>1</sup> A formação inicial de Torquato Neto se deu sob influência romântica, e o culto da individualidade é um traço que lhe molda as aspirações enquanto poeta rebelde e homem contestador.

ponto de vista da aparência física até, e principalmente, da perspectiva da atitude maldita, rebelde, sedutora e agressiva – portanto, vampiresca – do artista. Entre os concretistas (outro grupo com quem Torquato dialogou bastante no fim da vida), surgiu até mesmo o termo Nostorquato, usado por Haroldo de Campos e Hélio Oiticica em vários escritos, dos quais é interessante destacar os poemas “Nosferatu: Nós / Torquato”<sup>2</sup> e “Lambendo o fio da gilete”, publicado por Oiticica na revista **Navilouca**.<sup>3</sup>

Torquato admitiria, na **Geléia Geral**, sua admiração pelo monstro que povoa o imaginário humano desde eras imemoriais, mas que deve sua conversão em mito literário aos escritores românticos do século XIX – especialmente ao romance **Drácula**, de Bram Stoker. Em artigo datado de dois de novembro de 1971, ele se declararia “vidrado em vampiros” (NETO, 2004b, p. 287); dias depois, na coluna intitulada “*literato cantabile*”, ele afirmaria: “Eu, pessoalmente, acredito em vampiros. O beijo frio, os dentes quentes, um gosto de mel.” (Idem, p. 306). Responsável por fazer emergir tal semelhança, Ivan Cardoso reconheceria ter baseado sua escolha não tanto no talento de Torquato como ator, o qual de fato não seria grande (apud VAZ, 172), mas na figura biográfica mesmo do poeta: “Ele tinha muita identificação com os vampiros, não gostava de claridade e era elegante como um conde da nobreza. O Torquato era o próprio Nosferato, com sua capa preta e vermelha.” (Idem, p. 173).

Contudo, para dar conta da mítica vampiresca em Torquato não se pode ficar restrito às suas aparições explícitas, visto que sua presença surge preferencialmente por meio de sugestões não tão óbvias. É que nesta poética, o vampirismo comumente surge transmutado em outras imagens e figuras que a ele se associam por meio de uma teia simbólica, sempre ligada à esfera do assombroso e do terrível, ainda que contenha elementos sedutores. É por isso que a arquetipologia do imaginário, elaborada por Gilbert Durand, surge como um instrumento de investigação teórica muito promissor, uma vez que possibilita o afloramento das conexões imagéticas vampirescas da obra de Torquato, as quais não se mostram evidentes numa leitura apressada.

Um dos conceitos da teoria durandiana é especialmente fecundo aqui; trata-se da noção de que a imaginação simbólica humana opera de modo a ordenar várias imagens isomorfas (homólogas) segundo um núcleo aglutinador de sentido, numa operação a que Durand metaforicamente denomina “constelação”. Segundo ele, “[...] os símbolos constelam porque são desenvolvidos de um mesmo tema arquetipal, porque são variações sobre um arquétipo”

---

<sup>2</sup> Homenagem póstuma de Campos publicada na segunda edição de **Os últimos dias de Paupéria** (1974).

<sup>3</sup> Publicada em 1974, a partir de idealização de Torquato Neto e contando com colaborações de artistas de diferentes tribos daquele início da década de 1970, **Navilouca** pode ser considerada a última interlocução do poeta com outros criadores de sua geração e não deixa de ter também seu caráter de tributo *post mortem*.

(DURAND, 2002, p. 43). A noção de arquétipo aqui é devedora dos trabalhos de Carl G. Jung, entendido como uma matriz de produção simbólica comum a toda humanidade. Durand complementa afirmando que: “São esses conjuntos, essas constelações em que as imagens vêm convergir em torno de núcleos organizadores que a arquetipologia antropológica deve esforçar-se por distinguir através de todas as manifestações humanas da imaginação” (Idem, p. 43-44). O objetivo central do estudioso em seu livro **As estruturas antropológicas do imaginário** é justamente o de fazer emergir uma ordenação capaz de dar conta de toda a multiplicidade dos símbolos, classificando-os, segundo as aproximações isomorfas que eles apresentam uns com os outros, em três grandes conjuntos a que ele chama de “regimes”. A tese durandiana define assim dois grandes agrupamentos de imagens: o *Regime Diurno* e o *Regime Noturno*, sendo que este último se divide em *Sintético* e *Místico*.

Outro postulado essencial para se entender a teoria de Durand diz respeito à função que ele atribui à imaginação humana. Em suas reflexões, o pesquisador conclui que ela “é dinamicamente negação vital, negação do nada da morte e do tempo” (DURAND, 2000, p. 97). O imaginário teria uma atuação essencialmente equilibradora do pensamento humano, permitindo-nos a capacidade de manter e apreciar a vida, mesmo apesar de sermos terrivelmente conscientes da nossa finitude biológica. Durand conclui então que, na sua atuação mais imediata,<sup>4</sup> “o símbolo surge como restabelecedor do *equilíbrio vital* comprometido pela inteligência da morte” (Idem, p. 97, grifos do autor). Cada um dos regimes das imagens lidaria de modo diferente com a perspectiva da temporalidade e da mortalidade: o Diurno agrupa imagens da luta ferrenha entre vida versus morte, dia versus noite, luz versus trevas; o Noturno Místico traz imagens conciliadoras que exprimem uma possível similitude entre vida e morte; por fim, a constelação do Noturno Sintético é composta por imagens que vêem vida e morte como fases de um mesmo ciclo. Para efeitos de comparação didática, é possível sintetizar os regimes de acordo com os seguintes lemas:

Diurno	Vida e morte são opostos em permanente confronto.
Noturno Místico	Vida e morte são iguais.
Noturno Sintético	A vida é o começo da morte e a morte é o começo da vida.

<sup>4</sup> Para Durand, haveria pelo menos mais três setores da nossa mentalidade em que o símbolo exerceria sua função equilibradora indispensável à nossa existência: equilíbrio psicossocial, equilíbrio antropológico e, finalmente, um equilíbrio teofânico (2000, p. 97-98).

Por tudo que já se disse sobre a obra de Torquato Neto, fica patente que as imagens do Regime Diurno deveriam ser as mais usuais em sua poética. De fato, a análise de seus textos corrobora esta hipótese, conforme o presente estudo pretende explicitar. Já aos 16 anos, Torquato manifestava a angústia diante da existência no poema “Dúvidas”: “Na minha solidão/ eu nada vejo, além do nada./ Inconscientemente,/ eu vou passando nesta vida a perguntar-me sempre:/ Afinal, que sou?”. E então prossegue, questionando um possível Deus: “Pois apesar de estar quase certo/ de que o nada/ do nada me tirou/ no nada me plantou/ e pro nada me arrasta/ eu quisera perguntar-lhe,/ por todas, de uma vez:/ Afinal, meu caro, que faço aqui?” (apud VAZ, p. 36-37, ortografia atualizada). Percebe-se assim no poeta, desde muito cedo, uma absorvente percepção da finitude humana, o que resulta, ao mesmo tempo, em perplexidade e em desejo de resistir. O simultâneo fascínio pela morte e pela vida é tema fulcral na obra de Torquato, e a mitologia vampiresca, o morto-vivo, é um forte emblema desta ambigüidade. Afinal, a aguda consciência de mortalidade, se vivida em suas últimas consequências, traz consigo um saborear da vida que também é um saborear da morte, tal como Torquato exprime na última estrofe de um de seus mais famosos poemas, “Cogito”: “eu sou como eu sou/ vidente/ e vivo tranqüilamente/ todas as horas do fim” (NETO, 2004a, p. 165).

Talvez o leitor não-iniciado na concepção durandiana ache surpreendente que o vampiro (este ser tão associado à noite) seja considerado como um dos arquétipos universais das imagens diurnas, então uma exposição mais detalhada desta constelação simbólica se faz necessária. O Diurno é caracterizado pelas contradições e, por isso mesmo, dividido em duas partes opostas: a primeira parte constitui o “fundo das trevas sobre o qual se desenha o brilho vitorioso da luz” (DURAND, 2002, p. 68) e a segunda se revela como uma: “reconquista antitética e metódica das valorizações negativas da primeira” (Idem, p. 68). Conseqüentemente, a primeira face deste regime é constituída pelas imagens terríficas que exprimem o pavor diante do tempo e da morte, enquanto a outra face compõe-se dos símbolos afirmativos da luta do homem para se elevar acima da sua fragilidade e para se separar da condição puramente animal.

Uma imagem sintetizadora do Diurno seria a figura do guerreiro matando o dragão, personificando a força do homem diante da ilogicidade do destino, que lhe reserva a mortalidade. O herói encarna a ascensão do homem rumo à luz celeste do dia, é imagem de vida em plenitude, enquanto o monstro é a grande expressão das trevas do abismo, um arquétipo radical da morte como negação de tudo que é humano. O vampiro é uma das variações mais comuns da criatura associada à noite tenebrosa; ele congrega em si todas as dimensões simbólicas próprias das imagens terríficas do Regime Diurno, apresentando-se como um ser *teriomorfo*, *nictomorfo* e *catamorfo*, ou seja, é bestial, noturno e decaído. Desde os contos populares até os brinquedos infantis, ou mesmo nas figuras dos desenhos animados atuais, a simbólica do animal parece onipresente e

prenhe dos mais variados sentidos: pureza, agressividade, esperteza, companheirismo etc. No entanto, os *símbolos teriomórficos* são formulados a partir do aspecto bestial da animalidade, a partir do terror que a fera desperta em nós. Procurando discernir a marca mais primeva do animal no imaginário, Durand concebe que: “O resumo abstrato do animal, tal como se apresenta à imaginação sem as derivações e as especializações secundárias, é constituído por um verdadeiro esquema: o esquema do animado” (DURANT, 2002, p. 73). O movimento rápido, inquieto do animal é sabidamente fonte de perturbação e angústia, podendo ser classificado em duas categorias gerais: o *formigamento* e a *mordicância*.

O esquema do formigamento congrega os movimentos inquietos, indisciplinados e multiformes, podendo ser associado às noções de agitação, fervilhamento, enfim de toda uma “multiplicidade que se agita” (Idem, p. 74). Os vermes, as larvas, a multidão de ratos, aranhas, gafanhotos, formigas e outros animais miúdos são símbolos especialmente paradigmáticos deste esquema animado. Durand demonstra, por meio da análise de imagens míticas e literárias, que mente humana associa sua agitação ilógica e indisciplinada ao caos. A conexão de vários destes animais com a decomposição dos cadáveres sobredetermina, isto é, agrega ainda mais carga simbólica, ao sentido tenebroso que eles assumem na imaginação. Visto como um levantado de entre os mortos, frequentemente o vampiro se faz acompanhar destes seres macabros, principalmente dos morcegos, animais sinistros em sua múltipla agitação, em seu rufar irrequieto de asas no meio das trevas cavernosas ou sepulcrais. Câmara Cascudo nota: “os velhos afirmavam que o morcego era *o passarinho do diabo*” (CASCUDO, s/d., p. 589). Em Torquato Neto, o morcego aparece explícito na introdução do poema “arena:a / festivaia – gb”, que trata dos festivais musicais (eventos que definiram a cultura pop brasileira nas décadas de 60 e 70), dos quais Torquato participou diversas vezes como compositor:

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, 2004a, p. 155)

O movimento caótico do morcego é associado ao cenário agitado dos festivais, com suas vaias retumbantes (“festivaia”), torcidas organizadas e forte patrulhamento ideológico, tanto de direita quanto de esquerda. No final dos anos 60, os festivais se tornaram convulsivos, na medida em que ainda eram um dos poucos canais de expressão facultado a uma juventude reprimida pela Ditadura Militar; fator suficiente, aliás, para torná-los mais e mais visados pela censura até serem esvaziados de sua importância cultural. O poema, escrito no início dos anos 70, surpreende um momento repressivo bastante doloroso para toda uma geração de artistas, na qual Torquato se incluía. O texto evoca a alegria agressiva dos primeiros festivais na imagem de um animal que se move nas sombras, às escondidas, fora do controle do poder: “lusco/reembolso/ fosco = total: O/ alegre animal circunda”. Interessante observar que, utilizando alguns princípios da poesia concreta, o sinal de parênteses remete a um vôle limitado, assinalando o caráter restrito deste movimento possível. A atmosfera cada vez mais sufocante de liberdade vigiada desemboca nos “grandes bailes do medo”. O “baile dos vampiros” ou a “dança com o vampiro” é um elemento importante da mítica vampiresca, marcando seu caráter de monstro elegante e sedutor.

Não é o morcego o responsável pelo baile do medo, mas uma coletividade expressa no texto poético pelo pronome “vocês”. O morcego, já limitado a um mundo oculto, secreto, é finalmente segregado de vez (“segre do gam o morcego”). De fato, em meio a um regime fortemente repressivo, Torquato e muitos dos artistas de sua geração preferiram tentar o difícil caminho da marginalidade cultural do que se dobrar às imposições do Regime Militar. Portanto, é interessante notar que, num contexto histórico angustiante, o poeta buscou elaborar, através da imaginação simbólica, um modo de sobreviver em meio às trevas, identificando-se com os seres tenebrosos. Em Torquato, mais que uma metáfora do medo, o vampiro representa uma certa forma de resistência estético-existencial, pois traz em si a marca de uma vontade de existência mesmo que condenada a uma subvida, a um submundo. O vampiro-poeta de Torquato é uma atormentada, mas insistente criatura do *underground* político-cultural, conforme sua declaração de intenções na já mencionada coluna “*literato cantabile*”: “Poesia. Acredite na poesia e viva. E viva ela. Morra por ela se você se liga, mas por favor, não traia. O poeta que trai sua poesia é um infeliz completo e morto. Resista, criatura” (NETO, 2004b, p. 306).

Imagens de identificação do eu-lírico com o vampiro continuam a aparecer por todas as demais seções de “arena:a / festivaia – gb” (NETO, 2004a, p. 155-157). Ecoando a canção “Eu sou terrível”, de Roberto e Erasmo Carlos, o texto despedaçado sobre a folha de papel permite a formação de frases como: “eu sou horrível”, “eu cravo”, ou ainda: “eu sou o fim da picada”, figura esta que agrega sugestões semânticas que vão do uso de drogas, ao limite suportável de uma experiência até a picada venenosa de certos animais próximos do satânico como os próprios



morcegos, as aranhas, os escorpiões e as serpentes, cujas presas remetem ao vampiro. O simbolismo da picada mortal e dos dentes cravados é reforçado na seção II por elementos isomorfos como: “beijo na garganta”, “secretos dentes,/ meu amor”; se intensifica na seção III (onde o leitor pode, por exemplo, montar o verso “eu sou incrível? mato”) até o clímax final na seção IV que se encerra com os versos: “(AMOR)/ o dente/ MAL/sangrado, sim & sim –”.

A imagem do dente é recorrente na poesia de Torquato, o que nos leva de volta à arquetipologia de Durand, cujo segundo esquema do animado é constituído pela mordicância, uma vez que o “fervilhar anárquico [do esquema do formigamento] transforma-se em agressividade, em sadismo dentário” (DURAND, 2002, p. 84). Imagens de devoramento (bocas com dentes afiados, que mordem, trituram, roem ou despedaçam) são a tônica desta conjunção simbólica: que terror nos seria mais primevo do que o de morrermos devorados pelas feras? Neste aspecto, o vampiro pode ser considerado uma variante do ogro, posto que não chega a comer a carne da vítima, mas se alimenta de seu sangue (BRUNEL, 1988, p. 762). Mais sutil, o vampiro não apresenta sempre suas presas, podendo disfarçá-las até o momento em que tem a vítima sob seu domínio. São muitas as referências de Torquato a “dentes secretos”, indicando a existência de uma personalidade bestial que permanece oculta para melhor sobreviver. Como se viu anteriormente, o simbolismo dentário constela com diversas imagens similares tais como a picada venenosa, trazendo à baila um outro ser teriomórfico caro a Torquato, o escorpião. No poema sem título que abre com o verso “A virtude é a mãe do vício conforme se sabe”, lê-se: na terceira estrofe: “(amar-te/ a morte/ morrer:/ há urubus no telhado e carne seca/ é servida: um escorpião encravado / na sua própria ferida, não escapa: só escapo/ pela porta de saída). (NETO, 2004a, p. 171)

Ao apoiar a identidade do eu-lírico na figura escorpião, certamente Torquato estava atento à simbologia dos signos do zodíaco, segundo o qual o poeta era um escorpiniano. Animal subterrâneo, no Horóscopo o escorpião é vinculado a Plutão, deus do Hades e, por isso, é tradicionalmente associado ao ciclo da vida e da morte. No entanto, essa possibilidade cíclica (que na ordenação durandiana remeteria ao Regime Noturno Sintético) é solapada pela sua aparição terrificante no poema, visto que o animal aparece como presa de si mesmo, ecoando o dito popular, segundo o qual o escorpião é o animal que morre em seu próprio veneno. Retoma-se assim a já indicada atração pela morte vista na poética de Torquato, aliás, claramente manifesta no verso: “amar-te/ a morte/ morrer”. Entretanto, a figura do urubu tem um sentido bem diferente; embora também se associe à morte, o imaginário deste animal é o da besta oportunista, que vigia à distância as vítimas que pretende devorar. O escorpião parece representar a morte voluntária, de certo modo controlada pelo “eu”, o urubu parece representar a morte imprevista, ocorrida à revelia do “eu”.

Talvez a angústia diante da espera certa, mas descontrolada da morte, possa ser substituída pela morte proposital – ainda horrível, mas plena de sentido existencial. É um raciocínio que anuncia o desejo suicida que, ao fim, resultou na morte de Torquato, contudo não se pode esquecer que em diversos de seus textos confessionais ele também evidencia uma vontade de vida, como, por exemplo, neste registro do diário escrito durante sua internação no Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro: “[...] É preciso não dar de comer aos urubus. Nem esperanças aos urubus. É preciso sacudir a poeira. É preciso poder beber sem se oferecer em holocausto. É preciso. É preciso não morrer por enquanto. É preciso sobreviver para verificar” (NETO, 2004a, p. 326).

Novamente, o urubu surge como símbolo da morte devoradora da vida, numa clara homologia com o arquétipo da noite (ou do eclipse) que devora a luz do sol, o que indica o irreversível passar do tempo: “A noite negra aparece assim como a própria substância do tempo” (DURAND, 2002, p. 92). Chega-se assim ao simbolismo nictomórfico, cuja constelação amplifica todas as valorizações negativas do simbolismo teriomórfico; as trevas noturnas são o espaço propício para a agitação e o caos terrível, pois “toda uma infinidade de movimentos é desencadeada pela falta de limites das trevas” (Idem, p. 92). No escuro, o ranger de dentes se faz ainda mais horripilante e segundo o imaginário tradicional somente à noite os vampiros podem sair. Os principais símbolos nictomorfos – o escuro, a cegueira, a água nefasta, a lágrima, o espelho – desfilam todos pelo poema “A explicação do fato”, cuja segunda parte assim se inicia: “Também tenho uma noite em mim tão escura/ que nela me confundo e paro” (apud VAZ, p. 48). A identificação com o macabro prossegue, com o “eu” se mirando no cadáver de um naufrago, numa atualização especialmente perversa do mito de Narciso:

(Me reconheço nele e me apavoro)

Me reconheço nele,

não os olhos cerrados, a boca falando cheia,

as mãos cruzadas em definitivo estado, se enxergando,

mas um calor de cegueira que se exala dele

e pronto: ele sou eu,

peixe boi devolvido à praia, morto,

exposto à vigilância dos passantes.

Ali me enxergo, à força no caixão do mundo

sem arabescos e sem flores.

Tenho muito medo. (Idem, p. 48)

O mergulho no imaginário tenebroso, acumulando imagens teriomórficas e nictomórficas é evidente no desenvolver da estrofe: “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?” (Idem, p. 48). Finalizando o poema, a lembrança da infância, que é associada à luz do dia, surge como possibilidade negada de fuga deste espaço angustiante de dor e medo: “E era todo dia./ Havia sol/ e eu o sabia/ sol: era de dia / Havia uma alegria/ do tamanho do mundo/ e era dia no mundo./ Havia uma rua / (debaixo dum dia)/ e um tanque./ Mas agora é noite até no sol.” (Idem, p. 48). Numa postura divergente daquela preconizada por Durand, a poética de Torquato não busca vencer o monstro da morte a partir da elaboração de uma figura heróica ascensional, mas a partir de uma identificação do eu-lirico com o próprio monstro. Ao invés de combater as trevas com a luz, o imaginário poético de Torquato opta por lidar com a noite terrível a partir da integração do indivíduo a ela. Embora haja momentos onde se percebe elementos da batalha heróica contra os seres da noite, a poética de Torquato tende preferencialmente a mergulhar no abismo ao invés de tentar ascender rumo ao céu. Não à toa, um de seus textos se intitula precisamente: “Quando o santo guerreiro entrega as pontas” (NETO, 2004a, p. 196).

A vertigem rumo ao abismo é a pulsão central da terceira constelação simbólica componente do imaginário terrificante do Regime Diurno: é a vez das imagens catamórficas, vinculadas à queda e cujo mito mais difundido na cultura cristã é, sem dúvida, o da Queda de Lúcifer e de Adão. Durand reconhece que os símbolos catamórficos contemplam já uma certa amenização – ele usa o termo conceitual *eufemização* – do terror humano diante do tempo, ao lhe conferir uma dimensão moral. Ao ser entendida como consequência da ação humana, a mortalidade ganha uma lógica e uma possibilidade de controle, que serão devidamente desenvolvidas pelas imagens do Regime Noturno. Mas enquanto tal, o simbolismo catamorfo congrega nosso pavor de sucumbirmos numa sombria animalidade sem sentido, pois a vertigem “é um relembrar brutal da nossa humana e presente condição terrestre” (DURAND, 2000, p. 113).

Satânicos, demoníacos, malditos e decadentes são todos aqueles seres que escolhem afundar no reino abissal. A transgressão como escolha é a marca dos anjos caídos, cuja ambivalência entre terror e beleza é magnificamente resumida na figura do vampiro sedutor e do “anjo louco e torto” (outra identidade assimilada por Torquato, expressa na canção “*Let’s play that*”). Tal escolha nos perturba porque é uma projeção da nossa própria vertigem. Por isso, a mente humana deixa-se repetidamente seduzir por eles para em seguida rejeitá-los, a fim de reafirmar para si mesma sua vontade de vida. Alguns, porém, como Torquato, se entregam ao seu fascínio, buscando ali a força criativa de uma existência que preferiu ser maldita a ser inócua.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Paulo. **Torquato Neto: uma poética de estilhaços**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Ediouro, s/d.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 2000.

\_\_\_\_\_. **As estruturas antropológicas do imaginário**. 3. ed. Martins Fontes: São Paulo, 2002.

NETO, Torquato. **Torquatália: do lado de dentro**. Rocco: Rio de Janeiro, 2004a.

\_\_\_\_\_. **Torquatália: Geléia Geral**. Rocco: Rio de Janeiro, 2004b.

VAZ, Toninho. **Pra mim chega: a biografia de Torquato Neto**. São Paulo: Casa Amarela, 2005.

**Nota editorial:** Este artigo foi publicado originalmente na edição nº. 5 da *Revista FronteiraZ*.