



Júlia Souza Cabo

O Terror da Vermelha:
uma proposta de análise a partir da incompletude

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura do Departamento História da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Antonio Edmilson Martins Rodrigues

Rio de Janeiro
Setembro de 2015



Júlia Souza Cabo

O Terror da Vermelha:
uma proposta de análise a partir da incompletude

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Antonio Edmilson Martins Rodrigues
Orientador
Departamento de História - PUC-Rio

Profª Janaina Martins Cordeiro
Departamento de História - UFF

Prof. Frederico Oliveira Coelho
Departamento de Letras - PUC-Rio

Profª Mônica Herz
Vice-Decana de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais
PUC-Rio

Rio de Janeiro, 15 de setembro de 2015

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Júlia Souza Cabo

Graduou-se em História pela Universidade Federal Fluminense em 2011. Em 2013 ingressou no mestrado na PUC-Rio e participou de diversos congressos apresentando sua pesquisa.

Ficha Catalográfica

Cabo, Júlia Souza

O terror da vermelha: uma proposta de análise a partir da incompletude / Júlia Souza Cabo ; orientador: Antonio Edmilson Martins Rodrigues. – 2015.

104 f. : il. (color.) ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2015.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. Cinema marginal. 3. História do Brasil. 4. Cultura marginal. 5. História contemporânea. I. Rodrigues, Antônio Edmilson Martins. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Agradecimentos

À CAPES, e à PUC-Rio pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderis ter sido realizado.

À minha mãe, Sheila Cabo Geraldo, agradeço por ter sido durante toda a minha vida um grande exemplo de mulher; por ter me inculcado desde a mais tenra idade confiança nas minhas capacidades; pelas milhares de indicações bibliográficas; por compartilhar comigo seu conhecimento; pelos sermões bem-merecidos; por toda ajuda que ela me deu durante este mestrado e por todo o amor que recebi dela durante minha vida.

À minha irmã, Ana Sattamini, cuja coragem e generosidade sempre foram fonte de inspiração, eu agradeço por ter sido a voz no fundo da mente me dizendo que aquilo que é aparentemente inatingível é possível se você tem garra o suficiente. Agradeço ainda por ter sido a minha primeira e mais constante referência de amizade, estejamos nós onde estivermos.

Ao meu irmão, Miguel Moraes, meu lelesk favorito, cuja afetividade, bom-humor e carinho fazem da minha vida mais divertida.

Ao meu orientador Antônio Edmilson, por ter aceitado todas as minhas elucubrações malucas e por ter me apoiado todas as milhares de vezes em que eu mudei de idéia sobre a dissertação.

À Erika Natasha Cardoso, companheira de graduação e amiga para todas as horas, com quem compartilhei todas as angústias destes anos de vida adulta. Por que não está fácil para ninguém, mas fica um pouco menos difícil quando se tem uma amiga como ela.

Às minhas amigas, desde os tempos do colégio, Dora Aranha, Victoria Visco, Renata Ruiz, Marina Daflon, Gabriela Romero e Clarissa Mattos pelos longos

anos de amizade, ao longo dos quais crescemos juntas numa relação de mútuo apoio.

Aos meus colegas de mestrado Lucas Cabral, Luiz Andrade, Patrícia Reis, Maria Noujaim e Clara Carvalho pelas angústias e copos de cerveja compartilhadas. E por toda a troca de informações.

Ao Vinícius Cardoso, cuja generosidade em compartilhar fontes comigo tornou esta dissertação possível.

À minha gata, Cuíca, por ser um excelente felino e uma ótima companhia nos momentos de maior estresse. Gatos nunca te julgam.

E, finalmente, ao Orlando Scarpa, meu amado companheiro, qualquer agradecimento parece pouco. Ele foi a pessoa que mais de perto acompanhou todo este processo de escrita da dissertação e sem o seu constante apoio, carinho e amor, tudo (e não me refiro apenas ao mestrado) seria muito mais difícil.

Resumo

Cabo, Júlia Souza; Rodrigues, Antonio Edmilson Martins. **O Terror da Vermelha: uma proposta de análise a partir da incompletude**. Rio de Janeiro, 2015. 104 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Este trabalho constitui um estudo sobre as formas como Torquato Neto, ator importante nas movimentações culturais do Brasil durante as décadas de 1960 e 1970, se inseriu no campo do cinema brasileiro. Para realizar tal estudo optou-se por centrar a análise no filme *O Terror da Vermelha*, de 1972, o único filme dirigido por Torquato Neto ao longo de sua vida. *O Terror da Vermelha*, no entanto, nunca foi finalizado por Torquato, que cometeu suicídio poucos meses depois das filmagens, deixando apenas as imagens filmadas e um vago roteiro na forma de poema. Foi, portanto, no exercício de tentar-se uma aproximação de uma fonte tão singular que essa pesquisa foi construída. Para tanto, partiu-se de uma concepção de *O Terror da Vermelha* como um filme em aberto, um objeto que habita o espaço entre a fantasia do filme desejado e o produto acabado, o que configurou uma abordagem da película que engloba não somente as imagens criadas, mas também todos os escritos de Torquato que falam sobre cinema e seu desejo de produzir filmes.

Palavras-chave

Cinema Marginal; História do Brasil; Cultura Marginal; História Contemporânea.

Abstract

Cabo, Júlia Souza; Rodrigues, Antonio Edmilson Martins (Advisor). **O Terror da Vermelha: an analysis proposal of incompleteness**. Rio de Janeiro, 2015. 104p. MSc. Dissertation – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The following thesis is a study on the many ways in which Torquato Neto, a key figure in Brazil's cultural movements during the 1960s and 1970s, approached the cinematographic field. The thesis is centered around the analysis of the 1972 short film *O Terror da Vermelha*, the only film which Torquato Neto directed during his life. However, *O Terror da Vermelha* was never finished by Torquato, who committed suicide a few months after the filming was finished, leaving only the filmed footage and a vague script in the form of a poem. Therefore, this thesis was built as an exercise on how to approach such singular object. To do so, our starting point was to conceive *O Terror da Vermelha* as an open film, an object that inhabits the space between the fantasy of a desired film and a finished product, which configures an approach to film which encompasses not only the created images, but also all of Torquato's written production on cinema and on his desire to do films.

Keywords

Underground cinema; Brazilian History; Contemporary History; Underground culture

Sumário

1.Introdução	10
1.Problemas metodológicos	16
1.2.Cinema Marginal e suas disputas	30
1.3. Nosferato no Brasil	40
2. Alô, Alô, idiotas: Torquato na imprensa	46
2.1. O Plug: Torquato no Correio da Manhã	46
2.2. As partes da Geléia	50
2.3 Torquato tecendo suas críticas	53
2.4. Torquato entre o dizível e o visível	62
3. O Terror da Vermelha: o filme que não teve fim	71
3.1. As imagens nas brechas da realidade	72
3.2. Palavra contra destaque	83
3.3. Técnicas vampirescas de ocupação do espaço	86
3.4 . “Geração Torquato Neto”: Super-8 em Teresina	90
Conclusão	97
Referências Bibliográficas	100

Lista de Figuras

Figura 01 - Stills do filme Nosferato no Brasil	42
Figura 02 - Stills do filme Nosferato no Brasil	43
Figura 03 - Página de O Verbo Encantado	44
Figura 04 - A coluna cinemateca de Torquato Neto	48
Figura 05 - A coluna Geléia Geral	66
Figura 06 - Página da revista Navilouca	69
Figura 07 - Stills do filme O Terror da Vermelha	82
Figura 08 - Stills do filme O Terror da vermelha	83
Figura 09 - Stills do filme O Terror da Vermelha	84
Figura 10 - Still do filme O Terror da Vermelha	85
Figura 11 - Still do filme O Terror da Vermelha	89
Figura 12 - Stills do filme Tupiniquim	95

Introdução

No dia sete de janeiro de 1972 uma matéria do caderno do B do Jornal do Brasil diz:

O movimento hippie se encontra diante de uma nova realidade: o fim da década de 60 [...] A contracultura, para sobreviver, se individualizou. Deus voltou a existir. De um movimento massificante e amplo, o underground se trasladou para o nível da consciência individual. A felicidade agora está na estrada, *on the road*, no campo e – inexoravelmente – na solidão de cada um. (Jornal do Brasil, 1972)¶

Um ano depois, Zuenir Ventura escreveria que:

As dificuldades de prosseguir na elaboração de uma cultura manifestamente crítica levou muitos artistas, por opção, ou por necessidade, a seguirem tendências mais individualistas e menos envolvidas com a realidade social ... utilizam desde os meios mais artsenais de produção e comunicação – jornais de circulação restrita. Edições limitadas de livros e textos – até a mais moderna tecnologia, como a Câmera Super – 8 ou guitarra elétrica, para produzirem uma arte que às vezes é mais caricatura do que pretende ser. (VENTURA, 2000)

Estes dois pequenos trechos são interessantes pois são fontes do período que trazem à tona uma questão: algo mudou neste início da década de 70 no campo cultural brasileiro.

Na década anterior – a década de sessenta – viu-se no Brasil um momento de rara intensidade onde a música, o cinema, o teatro e as artes visuais criaram uma rede de trocas e diálogos que geraram intensos debates. Como coloca Ismail Xavier: “Tivemos a síntese de um legado construído ao longo do século XX, desde o modernismo dos anos 20 até o momento nacional-desenvolvimentista dos anos 50 que determinou um campo de confrontos polarizados na década de 1960.” (XAVIER, 2012)¶

Porém, no que tange à década 70, às definições já são mais nebulosas. Fala-se de vazio cultural, desbunde e pós-tropicalismo. Livros como o da jornalista Lucy Dias procuram dar conta de um certo “espírito de época” que vai do dito movimento hippie à guerrilha, tendo sempre como pano de fundo as dunas de

Ipanema.

Não é incomum a reflexão que estabelece uma relação de causa e efeito entre o AI-5, de 1968, e a nova produção cultural da época. Segundo este tipo de lógica, exemplificada, por exemplo, pela declaração de Zuenir Ventura, a violência e a censura que se seguiu ao AI-5 teriam impossibilitado uma arte e uma produção no campo cultural mais política ou engajada e isto teria catapultado diversos indivíduos em direção ao “desbunde” ou ao experimentalismo.

Na última década, no entanto, pesquisadores como Frederico Coelho, Edwar de Alencar Castelo Branco, Paulo Andrade, Carlos Basualdo e Janaína Ribeiro demonstraram que longe de ser um período de “Vazio Cultural” os anos após o AI-5 viram nascer uma intensa produção artística. A explosão da imprensa alternativa em diversas cidades do país, com jornais como *Pasquim*, *Bondinho*, *Flor do Mal*, *Lampião da Esquina*, *Grilo* e *Ex* testemunham uma produção que, apesar da adversidade, encontrava meios de circular.

O recorte temporal desta dissertação circunscreve exatamente este período do início dos anos 70 quando o arrefecimento da explosão cultural da década anterior gerou uma série de incertezas nos produtores de cultura no país e criou novas dinâmicas.

Inicialmente, o tema desta dissertação era justamente a imprensa alternativa que circulou neste período, uma continuidade da minha pesquisa de graduação cujo foco era o jornal *Flor do Mal*, que circulou durante o ano de 1971, teve apenas quatro edições e era impresso na gráfica do *Pasquim*.

No entanto, desde a época da escrita da minha monografia a figura de Torquato Neto me intrigava. Isto porque a primeira edição do *Flor do Mal* traz na capa uma foto que mostrava uma menina desaparecida. Esta foto, segundo está escrito no jornal, havia sido resgatada de uma lata de lixo da redação de um grande jornal por Torquato Neto e cedida aos seus colegas do *Flor Mal*. Na época, eu já havia tido um breve contato com a obra de Torquato através do livro *Os Últimos dias de Paupéria*, que havia encontrado na estante de livros de meu pai, mas sem nunca ter prestado muita atenção. Foi esta foto na capa do *Flor do Mal* que me fez voltar a este livro e me interessar pela obra dele.

Além disso, a leitura do livro *Eu brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado* de Frederico Coelho, que trata do tema da Cultura Marginal no Brasil durante a ditadura civil-militar me fez perceber a importância de Torquato Neto

no campo cultural do período e me decidir por dedicar a minha pesquisa de mestrado a sua obra.

Hoje, Torquato é mais amplamente conhecido pela sua produção poética, sendo frequentemente citado em estudos sobre poesia marginal. No entanto, este piauiense nascido na cidade de Teresina em 1944 esteve envolvido nas mais diversas movimentações culturais da época, ao ponto de que, ao se examinar a sua trajetória, tem-se a impressão que, de alguma forma, Torquato Neto estava sempre no olho do furacão. Daí, talvez, o interesse cada vez maior que a sua obra vem despertando em pesquisadores de diversas áreas.

No campo musical, suas parcerias com diversos compositores da época é bastante conhecida. Torquato é autor de diversas letras de músicas de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo e Jards Macalé. Sua participação, entretanto, não ficou restrita a função de letrista, Torquato também foi uma forte presença nas discussões sobre música brasileira de sua época, atuando como um importante articulista destas discussões através de sua atuação como jornalista.

Chegando no Rio de Janeiro em 1963, aos dezoito anos, após um período em Salvador, onde cursou o segundo grau e conheceu diversos membros do que ficaria conhecido como *grupo bahiano*, Torquato se envolveu com as discussões que aconteciam no CPC da UNE, discussões essas que impactaram o pensamento do jovem Torquato. Esse impacto fica bem claro quando lê-se a coluna *Música Popular*, publicada no *Jornal dos Sports* entre março e setembro de 1967.

O *Jornal dos Sports*, criado em 1931, foi o primeiro jornal especializado em esportes no Brasil. No ano de 1967 passou por uma grande reformulação quando Mário Júlio Rodrigues assumiu a diretoria do jornal, após a morte de seu pai. Influenciado pelas mudanças que estavam acontecendo no Jornal do Brasil, Mário Júlio Rodrigues procurou abordar temáticas que atraíssem leitores mais jovens e interessados em debater cultura. Foi neste período que nomes como Zuenir Ventura, Reinaldo Jardim e Ziraldo passaram a fazer parte da equipe. E também neste período foi lançado o suplemento *O Sol*¹, citado por Caetano Veloso em sua icônica música *Alegria, Alegria*.

Foi neste momento de reformulação do jornal que Torquato começou a

1 Sobre este suplemento é interessante assistir o documentário “O Sol – Caminhando contra o Vento” de 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MNDUgaBzja8>

escrever a coluna *Música Popular*. Quem conhece a trajetória de Torquato, surpreende-se ao detectar uma posição bastante conservadora nas primeiras colunas publicadas, onde Torquato atacava o *iê-iê-iê* da Jovem Guarda e reproduzia uma postura associada à ideologia dos Centro Populares de Cultura (CPCs) do nacional-popular que desqualificava toda uma produção musical com base em argumentos que a classificavam como alienada, entreguista e estúpida. Porém, igualmente surpreendente é a mudança súbita de opinião pela qual o jornalista passa. Se em 18 de abril de 1967 Torquato escreve que “O *iê-iê-iê* brasileiro é quase totalmente débil mental, pobre e burro,” pouco tempo depois deixará bem claro que atacar a Jovem Guarda já não o interessa mais e, em 12 de agosto de 1967, publicará uma entrevista com Gilberto Gil no qual este diz que:

(...) o *iê-iê-iê* vem nos desmascarar, vem nos ensinar que a Música Popular (...) deve ser feita entretanto para se popularizar e deve ter condições de ser compreendida ... o que estou tentando dizer é que sou contra a guerra aos *iê-iê-iês*, preconceitos contra o baião, contra qualquer outro tipo de sintoma de mentalidade subdesenvolvida. (NETO, 2004b)¶

Assim, através das colunas de Torquato pode-se observar o momento em que o tropicalismo musical adentra o cenário cultural brasileiro como “um novo elemento em um espaço de ação que já estava ficando imobilizado pela diáde engajados/alienados.” (COELHO, 2010)¶ A partir deste momento, Torquato se torna cada vez mais envolvido com a tropicália, participando ativamente de uma rede de parcerias, trocas e discussões que o levaria a defender apaixonadamente o movimento de renovação estético e artístico que então acontecia. A importância de Torquato Neto neste momento foi tamanha que o levou a ser identificado por alguns pesquisadores como um dos intelectuais do grupo. Na compilação de suas obras completas de 2003, o organizador Paulo Roberto Pires criou uma seção que ele nomeou de “primeiros manifestos tropicalistas”, na qual pode-se conferir o trabalho de Torquato enquanto articulador de algumas das idéias que marcaram esta movimentação.

No final do ano de 1968, uma semana antes do decreto do Ato Institucional nº 5, Torquato partiu com Hélio Oiticica para Europa, onde ficaria até 1970. Não se sabe muito bem o que aconteceu durante esta viagem, frequentemente fala-se de um rompimento com seus parceiros musicais e de um possível

desentendimento com Caetano Veloso, algo que este nega. De qualquer forma, sabe-se que a partir deste momento Torquato irá se distanciar cada vez mais dos debates sobre música popular brasileira.

O interesse de Torquato, nos primeiros anos da década de 1970 até a sua morte em novembro de 1972 se voltou, principalmente, para o cinema, campo onde atuou como ator, diretor jornalista e articulista – escrevendo junto com Waly Salomão o suplemento *Plug*, para o *Correio da Manhã* e a coluna *Geléia Geral* no jornal *Última Hora* –. Novamente, portanto, Torquato estava no olho do furacão, pois, como já foi dito, o fim do ano de 1968 trouxe uma enorme quantidade de mudanças dentro campo artístico brasileiro e se até 1968 a música popular ocupou um lugar de destaque nos debates sobre a produção artística no Brasil, após o AI-5 não só as letras de música passaram a ser uma das principais vítimas da censura, mas também diversos músicos partiram para o exílio, o que arrefeceu o ímpeto produtivo observado durante grande parte da década. Com isso, abriu-se espaço para que outras áreas de produção cultural passassem para um lugar de centralidade, sendo o cinema uma das áreas em que grandes discussões e embates eclodiram.

E é a forma como Torquato se insere nestas discussões, suas alianças e a forma como sua produção digere e se relaciona com este efervescente cenário cultural que é o principal interesse desta dissertação. Costurando esta discussão e servindo como fio condutor para a pesquisa está o média-metragem que Torquato filmou em 1972, *O Terror da Vermelha*.

A escolha de *O Terror da Vermelha* como fio condutor desta dissertação foi feita, a princípio, pela constatação de que quando busca-se estudar a forma como Torquato se relacionou com o cinema de sua época, não é possível ignorar o fato de que ele dirigiu um filme. No entanto, *O Terror da Vermelha* assumiu este lugar de centralidade na pesquisa, principalmente, pela dificuldade que se mostrou trabalhar com esta fonte específica. Como qualquer objeto visual, cinematográfico, *O Terror da Vermelha* apresenta ao historiador os usuais desafios de uma fonte não-escrita, o que exige uma reflexão metodológica sobre como abordar esta fonte. No entanto, para além disto, este objeto específico apresenta a dificuldade de ser um filme que nunca foi terminado pelo autor a quem se dá, normalmente, todos os créditos pela realização deste. Ou seja, é um filme cujo interesse irradia, principalmente, do fato de que foi realizado por Torquato Neto e, no entanto,

Torquato nunca viu seu filme montado e finalizado. Aqui, portanto, está-se trabalhando com uma fonte filmica inacabada, um filme que não teve fim. E que, por estar associado a uma pessoa que nos anos posteriores a sua morte ganhou, cada vez mais, uma aura mítica em sua volta, acabou por tornar-se um objeto que é constantemente atravessado pela memória de seu autor e pela vontade, quase desesperada, de se assistir a um filme realizado por Torquato. Foi no esforço, portanto, de tentar encontrar uma maneira de se acercar deste objeto que esta dissertação se construiu.

Assim, a primeira parte do primeiro capítulo é dedicada a uma análise das dificuldades e desafios que o trabalho com *O Terror da Vermelha* apresenta. Nele é apresentado o filme e explicitados os caminhos que o material em questão percorreu até chegar às mãos de um pesquisador nos dias atuais. Também no primeiro capítulo é feita uma breve revisão bibliográfica das teses e artigos encontrados que utilizam *O Terror da Vermelha* como fonte, dando-se enfoque nas formas como estes autores abordaram tal fonte. Em uma segunda parte, faz-se uma proposta de como abordar esta fonte específica, começando por situá-la em seu contexto histórico e cultural, ou seja, a emergência do Cinema Marginal no panorama cultural brasileiro. Além de situá-la na trajetória de Torquato Neto, comentando-se sua participação em *Nosferato no Brasil*.

No segundo capítulo parte-se para uma análise das colunas de Torquato Neto nos jornais *O Correio da Manhã* e *Última Hora*, tendo como recorte temático para esta análise os escritos de Torquato Neto sobre cinema. Neste capítulo observa-se como Torquato se inseriu na rivalidade entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal, que tipo de críticas fazia em relação ao Cinema Novo e aos caminhos que o cinema brasileiro em geral estava trilhando. Além disso, destaca-se as colunas nas quais Torquato Neto explicitava seus projetos cinematográficos, qual o cinema que ele queria fazer e suas motivações.

Por fim, no terceiro capítulo faz-se uma série de análises de *O Terror da Vermelha* a partir das conclusões alcançadas nos capítulos anteriores. Neste capítulo traça-se três eixos principais que podem ser utilizados na tentativa de se aproximar desta fonte. Por fim, o capítulo encerra-se falando do impacto que Torquato Neto e a filmagem de *O Terror da Vermelha* teve em um grupo de jovens da cidade de Teresina e quais foram os filmes que estes jovens produziram a partir do ano de 1972.

Capítulo 1 – Uma busca pelo filme que não teve fim.

1. 1 – Problemas metodológicos

A última coluna que Torquato publicou no jornal *Última Hora* data de 11 de março de 1972. Logo depois Torquato irá partir ao Piauí para se internar no sanatório Meduna, em Teresina. Em carta para Hélio Oiticica datada de 7 de junho de 1972, Torquato escreveu que: “Foi de repente que eu tive que sair do Rio para um repouso necessário e compulsório no Piauí.”(NETO, 2004a)¶ Nesta mesma carta Torquato fala para o amigo sobre um jornal alternativo, o *Gramma*, feito por jovens de Teresina cujas as idades, segundo ele, variavam de 16 a 20 anos. Surpreso e entusiasmado com o acontecimento deste jornal em uma cidade que ele caracterizou como *supergueto*, Torquato, após sair do sanatório, entrou em contato com estes jovens para filmar *O Terror da Vermelha*.

Por ter sido o único filme dirigido por Torquato Neto, *O Terror da Vermelha* vem recebendo cada vez mais atenção dos pesquisadores interessados na obra torquateana. No entanto, é um objeto de pesquisa que pode ser bastante ingrato, pois por ter ficado por muito tempo esquecido, houve bastante dano a película original, o que se pode observar mesmo nas cópias de melhor qualidade, dificultando a observação de detalhes do filme. Mas a, talvez, característica mais desconcertante para o pesquisador interessado no filme é o fato de que ele possui duas montagens. Isto se deve ao fato de que após filmado *O Terror da Vermelha*, Torquato deixou o Piauí para retornar ao Rio de Janeiro, onde viria a cometer suicídio em novembro de 1972. Assim, a primeira montagem do filme foi feita em 1973 por Carlos Galvão, um dos jovens que havia montado o jornal *Gramma* e que participou como ator do filme, a partir de um roteiro em forma de poema deixado por Torquato. Quase três décadas depois, no ano de 2001, Ana Maria Duarte, que foi casada com Torquato, realizou uma nova montagem, exibida na mostra *Marginália 70: O Experimentalismo no Super-8*.

Duas montagens, portanto, de um mesmo filme. Um filme que, não se pode negar, desperta interesse principalmente pela sua ligação com a figura de Torquato Neto e que, além disso, ficou profundamente marcado pela suicídio deste, uma vez que foi filmado poucos meses antes da morte de Torquato. Disto

deriva que utilizar este filme como fonte em qualquer pesquisa requer uma estratégia de aproximação do objeto que evite as armadilhas impostas pela mitificação da figura de Torquato Neto e de seu suicídio, tarefa mais difícil do que poderia parecer a princípio. Além disso, por se tratar de uma fonte cinematográfica, questões relativas a imagem e a visualidade do objeto também podem aparecer como um dificultante. Não obstante, na última década, alguns autores vêm enfrentando este desafio, propondo olhares e abordagens que valem a pena ser detalhados.

Um dos primeiros grandes trabalhos que se propõem a utilizar *O Terror da Vermelha* como fonte é a tese de doutorado, de 2004, de Edwar Alencar Castelo Branco, hoje professor da Universidade Federal do Piauí. *O Terror da Vermelha*, no entanto, não é objeto principal da tese de Castelo Branco, cujo o objetivo é apresentar a produção artística dos anos sessenta (em especial aquela ficou conhecida sob o rótulo de *tropicalista*) a partir de um novo enfoque, pensando-a como “buscas de novas estruturas de significação.”(CASTELO BRANCO, 2004)¶ A utilização deste filme enquanto fonte, portanto, é articulada na medida em que o autor compreende Torquato Neto “como exemplo de um sujeito tropicalista dilacerado entre territorialização e desterritorialização, o que o levaria a oscilar entre os territórios e a desconstrução dos mesmos.”(CASTELO BRANCO, 2004)¶ e utiliza a trajetória artística deste para aprofundar o debate que propõe. Assim, Castelo Branco escreve que:

“A importância não foi dada aos filmes, propriamente, mas ao que eles significaram em termos de permanência daquilo que se iniciou como Tropicália, isto é, a busca de desentranhar novas linguagens em diferentes campos artísticos.”(CASTELO BRANCO 2004)¶

Como se lê no trecho acima, Edwar de Alencar Castelo Branco utiliza *O Terror da Vermelha* com um objetivo específico, o que faz com que a sua principal estratégia de aproximação do objeto seja comparar o filme com outras obras de Torquato, situando-o dentro da trajetória artística deste, a partir da compreensão que Castelo Branco possui da obra torquateana. Para o historiador, *O Terror da Vermelha* representaria uma etapa – ou o ponto culminante - de um processo de desconstrução da linguagem escrita (e da construção de uma

contralinguagem) que marcou os últimos anos de vida de Torquato Neto.

Para situar o filme dentro da trajetória artística de Torquato Neto, Castelo Branco compara o filme aos escritos que Torquato havia dedicado ao tema do cinema, compreendendo *O Terror da Vermelha* como a concretização de um trabalho intelectual no qual Torquato vinha elaborando uma compreensão própria do fazer cinematográfico. Nesta linha de análise, Castelo Branco escreve que “Foi neste cenário, com estes atores, que Torquato Neto escolheu para praticar a fórmula que compusera a algum tempo: 'montar um filme durante a filmagem, montar um filme depois da filmagem, fazer um filme'.”(CASTELO BRANCO, 2004)¶ Além disso, o autor busca analisar o tempo da narrativa no filme, o qual ele caracteriza como antiteleológico pois negaria o tempo como elemento estruturante da narrativa. Segundo Castelo Branco, com esta temporalidade antiteleológica “Torquato parece querer se dizer a partir do esforço para obrigar sua subjetividade a deslizar para fora e expor o caos que lhe habita do lado de dentro.”(CASTELO BRANCO, 2004)¶

A partir desta conclusão, Castelo Branco associa tal construção temporal fílmica com aquilo que havia elaborado anteriormente, uma percepção da obra do fim da vida de Torquato como um esforço de construção de uma contralinguagem. Assim, escreve:

[...] o poeta parece ter chegado, com 'O terror da vermelha', ao ponto culminante de sua busca para 'furar a fogo e luz' o sistema que prevenia abalos nos significados que nomeavam o 'lado de dentro' e demarcavam o 'lado de fora'.(CASTELO BRANCO, 2004)¶

Outro pesquisador que escreveu sobre *O Terror da Vermelha* foi Sílvio Ricardo Demétrio, que atualmente é professor do curso de comunicação da Universidade Estadual de Londrina. Demétrio, que possui uma ampla pesquisa sobre cinema, propôs uma análise do filme em questão no artigo “O Terror da vermelha: estética da agressão e rigor formal de Torquato Neto no cinema.”(DEMÉTRIO, 2004)¶

A forma como Demétrio opta por abordar *O Terror da Vermelha* é através de uma análise detalhada dos planos que constituem o filme. Isso porque, segundo o autor, *O Terror da Vermelha* seria uma prova definitiva do domínio de Torquato

Neto da arte cinematográfica, uma característica deste que teria ficado eclipsada pelo mito do poeta romântico suicida que se construiu em torno de Torquato. Assim, Demétrio escreve que:

“*O Terror da Vermelha* é o registro incontestável da verve e do domínio por Torquato Neto dos fundamentos da linguagem cinematográfica, um de seus lados ocultos que ficou adormecido na virtualidade do seu mito marginal.”(DEMÉTRIO, 2004)¶

Para fazer aflorar esta face de Torquato que teria ficado oculta, Demétrio opta, então, por demonstrar como cada plano e cada sequência do filme revelaria uma aprofundada reflexão sobre esta linguagem específica. No entanto, ciente de que *O Terror da Vermelha* possui duas montagens, o autor dedica o início de seu artigo a enfrentar este problema. A solução que ele encontra é a de desconsiderar as diferenças nas montagens, dizendo que: “O resultado é, em termos gerais, praticamente o mesmo, contudo na versão de Galvão as imagens onde aparecem as “palavras- cenário” (VIR, VER, OU, AQUI e ALI) estão mais nítidas.”(DEMÉTRIO, 2004)¶

A partir desta constatação, Demétrio passa a analisar o filme sem fazer grandes referências as diferenças entre as montagens, com exceção dos momentos em que ele destaca as trilhas sonoras, radicalmente diferentes nas duas montagens. Sobre este quesito ele traça uma análise bastante interessante. Para o autor, as diferentes trilhas sonoras se constituem de forma que cada uma dialoga com aspectos diferentes do material filmado. Assim, a escolha de trilha sonora da montagem de Ana Maria Duarte dialogaria com as trilhas compostas por Enio Morricone, dos filmes de Sergio Leone, uma forte referência para Torquato Neto, ao passo que a trilha sonora de Carlos Galvão dialogaria principalmente com o filme *Nosferatu no Brasil*, ao optar por músicas de diversos gêneros de rock. É curioso que a análise que Demétrio faz das trilhas sonoras o leva a caracterizar a montagem de Carlos Galvão como uma outra maneira de se reforçar o mito romântico do artista-mártir, o que o leva a descrever a montagem de Ana Maria como a “versão final” e, portanto, mais válida ou relevante, como escreve no trecho abaixo:

[...] Uma versão se abre dialogando com o repertório

cinematográfico de Torquato (a versão final), enquanto a outra busca uma interlocução com a contracultura e o mito romântico do artista-mártir - *Their Satanic Majesty Request*, tido como uma resposta dos *Rolling Stones* ao *Sgt. Peppers* dos *Beatles* foi o último disco dos do qual participou o guitarrista *Brian Jones*, encontrado morto em uma piscina em 1968. □(DEMÉTRIO, 2004)¶

Esta caracterização da montagem de Ana Maria Duarte como a “versão final” faz com que o leitor possa entender que quando Demétrio faz uma análise mais profunda dos planos que compõe o filme, ele está se referindo aos planos inseridos nesta montagem específica. Isto porque, embora o autor chame atenção para a existência das duas montagens, no decorrer de seu artigo ele parece esquecer que não foi o próprio Torquato Neto que finalizou o filme. Assim, afirmações como “Na sequência deste primeiro ataque Torquato Neto mostra mais algumas 'vítimas' já reduzidas à sua mera corporeidade através do recurso da montagem” (DEMÉTRIO, 2004)¶ **aparecem com bastante frequência.**

A despeito da confusão que isto pode gerar, Demétrio realiza algumas observações interessantes ao longo de seu artigo, principalmente quando se detém sobre imagens específicas, como é o caso da análise que faz de uma sequência na qual o plano é o ocupado por um sinal de adição que, a partir de um movimento de distanciamento da câmera, se revela ser o número quatro estampado sobre um longo tecido estendido em um varal. Sobre esta sequência, o autor escreve:

É reforçado o sinal de adição (+) formado com o enquadramento em super close do centro da bandeira, o que denota uma sucessão de adições (referência a Goddard, ONE PLUS ONE- o cinema como síntese de uma sequência de planos que se somam na intermitência de 24 quadros por segundo).(DEMÉTRIO, 2004)¶

Tomando o cuidado de analisar cada passagem do filme, Demétrio ainda busca aprofundar uma discussão sobre a *estética da agressão*, que ele identifica em *O Terror da Vermelha*, passeando por referências como Freud e Lautreamont. O autor escreve que embora a violência e a agressão possam se apresentar com diferentes objetivos em obras artísticas:

“No caso de Torquato Neto a agressão assume todo uma condição central na figura do vampiro à qual ficou vinculado. Em *O Terror da Vermelha* é dado livre curso a suas fantasias

auto-punitivas -- a encenação de sua própria morte foi um dos avisos mais eloqüentes de seu suicídio iminente.”(DEMÉTRIO, 2004)[]

Nesta passagem fica claro que por mais que se procure fugir do fascínio que o suicídio de Torquato exerce sobre o pesquisador, que se procure escapar do mito do poeta-mártir, isto é mais difícil de ser feito do que parece. Demétrio declara que sua análise de *O Terror da Vermelha* é uma tentativa de fazer aflorar faces ocultas de Torquato Neto que haviam ficado soterradas sob esta áurea mítica que se criou em torno de sua figura, mas ele próprio não pôde deixar de se deter na cena em que Torquato aparece assassinado pelo personagem principal do filme, declarando não apenas que este é o ápice do filme inteiro, mas que também foi um aviso de seu suicídio iminente.

De qualquer forma, o artigo de Demétrio traz uma discussão interessante em sua análise dos planos do filme através da utilização de seu conhecimento da linguagem cinematográfica e, embora falte algum rigor em lidar com os elementos extra-fílmicos com os quais se propões trabalhar, possui a grande qualidade de se deter nas imagens propriamente ditas, algo que frequentemente é esquecido por historiadores.

Temos aqui, portanto, duas formas diferentes de se abordar o mesmo filme. A primeira, de Castelo Branco, foca na trajetória de Torquato Neto e busca encontrar sentido para o objeto dentro desta. A segunda abordagem, de Demétrio, se detém em análises das imagens e da utilização dos planos e enquadramentos em *O Terror da Vermelha* para compreender como Torquato Neto se relacionava com o cinema enquanto linguagem.

A proposta aqui é abordar o *Terror da Vermelha* como, essencialmente, um filme que não teve fim e que, apesar das tentativas de finalizá-lo e de apresentá-lo como uma obra fechada e coerente, sua estrutura e as formas com quais ele adquire significado sempre apontam para a incompletude.

O fator de incompletude do *Terror da Vermelha*, sua estrutura que permanece em aberto, é parte tão fundamental da experiência que mesmo quando se está assistindo a uma das montagens que seriam, a princípio, versões finalizadas, este fator se sugere em determinados momentos. Infelizmente, para a escrita desta dissertação, somente se teve acesso à montagem feita por Carlos

Galvão. Assim, parte-se desta para, posteriormente compará-la com as análises de Sílvio Ricardo Demétrio acerca da montagem de Ana Maria Duarte.

Na montagem de Carlos Galvão, *O Terror da Vermelha* é composto de diversas passagens, que possuem, inclusive, títulos individuais, como, por exemplo, “O médico e o monstro” ou “Bonjardim da noite”, que aparecem, em alguns momentos, tomando conta da tela inteira quando se passa de um desses episódios para o outro. O fio condutor do filme é o personagem do serial killer anônimo que perambula pela cidade de Teresina cometendo diversos assassinatos. A maioria destes assassinatos seguem um esquema no qual o assassino identifica sua vítima, arma o bote e posteriormente a mata. É interessante que os vários episódios de assassinatos não interfiram uns com os outros, ou seja, uma vez morta a vítima, o filme passa para um outro cenário sem que nada conecte o episódio anterior com o que se segue. Ninguém nunca vê um assassinato, não há nenhuma reação de um terceiro ao que está acontecendo e o protagonista não é perseguido por ninguém. Este mesmo efeito de descontinuidade também é percebido nas outras cenas que compõem o filme, cenas que não envolvem assassinatos. Estas cenas são explorações acerca da linguagem cinematográfica e da possibilidade de aliar experimentação no cinema com experimentação literária, como, por exemplo, no momento em que aparecem os cartazes com as palavras AQUI e ALI, que vão adquirindo novos significados dependendo da composição que formam com os objetos ou pessoas no plano. Segundo o próprio Carlos Galvão falou em documentário:

[...] o filme é um, se você vê lá, são várias partes, cada parte tendo um título, então era como se fosse histórias dentro de outra história. E uma grande parte do filme é só uma desculpa para ele filmar a cidade mesmo. (BARBOSA; LEAL, 2005)[]

Nesta entrevista Galvão fala repetidas vezes que *O Terror da Vermelha* é um inventário feito por Torquato de locais na cidade e de seus familiares, que aparecem em diversas cenas. E que é o fato do filme ser um inventário afetivo não deve ser desprezado em prol de uma análise de sua narrativa. Ao dizer isso durante uma entrevista cujo o tema é Torquato Neto, Galvão parece querer nos alertar de que se o que se está procurando ao assistir *O Terror da Vermelha* é a marca autoral de Torquato, isto deve ser feito aos pedaços, considerando cada

pequena história narrada, para além de uma busca por um sentido totalizante, pois, como Galvão colocou: “Bom, ele acaba tendo sentido depois, né? Porque esse negócio de signo, de significado, ele acaba só se completando quando você... na edição e tal.”(BARBOSA; LEAL, 2005)¶

E, como se sabe, a edição foi feita por Galvão após a morte de Torquato Neto, numa tentativa de juntar os pedaços filmados por Torquato. No entanto, talvez por uma questão de fidelidade, Galvão em sua edição não hesita em sacrificar o sentido e o significado em prol das imagens filmadas, o que faz com que o filme possua um número enorme do que, convencionalmente, se chamaria de erros de continuidade. Como, por exemplo, em uma sequência na qual o personagem principal, após aparecer, segundo antes, ferido, com a camiseta ensanguentada e cambaleando, nos é mostrado plenamente recuperado, inclusive com a mesma camisa, agora intacta, conversando com um amigo.

O fato de que em ambas as montagens, como colocou Demétrio, os eventos ocorram na mesma ordem possui uma explicação bastante simples: ambas as montagens foram feitas seguindo o roteiro em forma de poema que Torquato deixou escrito antes de sua morte. Desta forma, só é possível compreender o porquê desta montagem ter sido feita desta maneira ao analisarmos o poema que serviu de guia para ela, pois comparando o filme e o poema verifica-se que o filme segue a ordem exata dos acontecimentos tais quais são colocados no poema.

No entanto, aqui defende-se que não se deve compreender que ambas as montagens constroem seus significados a partir deste poema pois era a única forma pela qual poderia se proceder, a própria natureza das imagens filmadas sugere que elas poderiam ter sido arranjadas em qualquer ordem. É mais interessante pensar que esta opção por seguir a narrativa do poema deixado por Torquato Neto foi uma estratégia utilizada para lidar com a ausência deste e como forma de reforçar a ideia de que este seria um filme fortemente autoral. Ou seja, ao se seguir a narrativa do poema para executar a montagem tem-se a impressão de que se o próprio Torquato estivesse vivo, este seria o filme que ele montaria.

Tivesse Torquato montado o filme, quem sabe como seria a versão final? É impossível prever, pois o trabalho de edição pode modificar completamente a narrativa de uma empreitada cinematográfica e a percepção daqueles que assistirão tal filme, além de ser um trabalho criativo tão intenso como o de

escrever um roteiro para um filme ou dirigi-lo. E, por algum motivo, Torquato opta por não montar seu filme, por não finalizá-lo, deixando, inclusive, o título final a cargo de seus companheiros de filmagem: “partimos para um superoito de metragem média que resultou neste O TERROR DA VERMELHA (ou qual outro nome escolherem)”(NETO, 2004a)]

É essa opção de Torquato por não finalizar o filme, por não montá-lo, que faz com que esse seja um filme em aberto. Diante desta abertura a opção de Carlos Galvão e Ana Maria Duarte foi a mesma: seguir o poema como guia para a narrativa. No entanto, é preciso lembrar que essa opção é apenas isso: uma possibilidade entre muitas.

O fato de que o poema que guiou as montagens de O Terror da Vermelha estar disponível para consulta não deve ser desprezado, até porque o poema foi inserido no início e no fim do filme, na montagem de Galvão. No entanto, é necessário consultá-lo com consciência de que fazer isto implica que o objeto estudado se torna um objeto misto, um cruzamento entre o filme propriamente dito e o poema. Um exemplo bem claro que mostra como a leitura do poema altera o significado de algumas cenas é o momento no qual o personagem principal assassina um jovem que está saindo do Hospital Getúlio Vargas. Pelo poema sabemos que este jovem é o primo de Torquato Neto e que a revista que ele tem em mãos durante o seu assassinato é a Rolling Stones, fatos que são comumente citados quando se fala deste episódio no filme e que, no entanto, seriam dificilmente deduzidos a partir das imagens deste.

No entanto, não é apenas o fato de que o filme é construído a partir de várias pequenas narrativas que poderiam ser rearranjadas em qualquer ordem que nos faz poder afirmar que este é um filme em aberto. Outro fator que contribui para esta compreensão é a questão da trilha sonora.

A trilha sonora de uma película é parte extremamente importante da experiência de se assistir a um filme, qualquer um que já tenha ido ao cinema ou assistido um filme em casa, poderia afirmar. Ela interage com e altera o significado das imagens projetadas. No caso da montagem de Carlos Galvão, a trilha sonora é composta de músicas inteiras que se seguem uma após a outra sem aparente preocupação com uma sincronia entre imagem e som. Isto pode ser visto na cena em que, com a câmera parada a maior parte do tempo, uma mulher dança

por três minutos com movimentos que nunca se encontram com a música que toca no filme, *The Story in your eyes* dos *Moody Blues*. Além disso, é interessante notar que na trilha escolhida por Carlos Galvão não há nenhuma música de um artista nacional, sendo ela composta por faixas de músicos como Jimy Hendrix, Alice Cooper, Frank Zappa e Gentle Giant. Galvão explica:

Os filmes eram mudos, então, acho que não dava nem para partir pra idéia de trilha sonora, né? Geralmente, o que acontecia nesses filmes que a gente fez aqui, era dos discos que tocavam na época, dos que a gente tinha, que a gente gostava, quando fazia a projeção, botava o disco tocando ali do lado, o que achava mais ... e ficava torcendo para acabar junto, entendeu? Pra poder... Como foi uma época, também, que tinha muito esse negócio do rock progressivo, que as faixas geralmente eram bem largas e tal. Dava, umas quatro músicas cobriam um filme daquele. Também você não ia ficar tirando e trocando disco e tal. (BARBOSA; LEAL, 2005)¶

Essa explicação lança luz sobre a forma como a trilha sonora da edição de Carlos Galvão foi feita. De certa forma, ele utilizou-se do mesmo processo que descreve acima, embora a trilha seja composta de faixas de diferentes artistas. Esta opção é interessante por dois motivos: O primeiro é que Carlos Galvão, podendo utilizar-se de outras técnicas, optou por manter uma certa fidelidade a forma pela qual os filmes marginais produzidos em Teresina ao longo da década de 1970 eram veiculados. O segundo é que nela está implícita a ideia de que a trilha sonora que deve acompanhar as imagens do *Terror da Vermelha* é uma opção de quem o está reproduzindo, sendo, portanto, uma trilha sonora em aberto.

Segundo Sílvio Ricardo Demetério, na montagem de Ana Maria Duarte “a trilha sonora oscila de uma atmosfera tropicalista para o suspense que precede os confrontos nos filmes de western”(DEMÉTRIO, 2004)¶ , o que seria, para ele, uma opção mais legítima. Em oposição pode-se pensar que, ao colocar músicas compostas pelo próprio Torquato com seus parceiros tropicalistas na trilha sonora, Duarte estreitou a conexão entre a película e a pessoa de Torquato, ao passo que Carlos Galvão buscou uma conexão mais próxima com o modo como cinema marginal estava sendo veiculado em Teresina naquele momento.

Justamente por Torquato não ter deixado nenhuma indicação de como deveria ser feita a trilha sonora é que ela aparece como fator importante nesta tese de que *O Terror da Vermelha* é um filme em aberto, pois, como explicado acima,

é possível estabelecer diferentes conexões e aludir a diferentes cenários de acordo com as opções feitas por quem está selecionando a trilha.

Uma vez que está claro que não se pode dizer que estas montagens representam o filme que Torquato teria concluído se estivesse vivo, como abordar *O Terror da Vermelha* dentro da obra de Torquato Neto, pois, afinal, existe um filme que é o filme dele, um filme inacabado, é verdade, mas que, de qualquer forma, foi realizado.

Em primeiro lugar, não é possível tentar se aproximar deste objeto sem levar em consideração a vasta produção nas duas últimas décadas de trabalhos que versam sobre a relação entre História e cinema. Não é o objetivo desta dissertação fazer uma revisão sobre a historiografia produzida em torno da relação entre História e cinema desde o trabalho seminal de Marc Ferro “O filme: uma contra-análise da sociedade?” de 1971, parece, entretanto, relevante destacar alguns debates sobre o tema.

O trabalho de Marc Ferro propôs inserir o filme no rol das fontes históricas, tal como já havia sido feito com um enorme número de outras fontes a partir das mudanças provocadas pela Escola dos Annales. Assim, Ferro afirmou que na História o filme não deveria ser concebido como uma obra de arte, mas como produto social cujo valor advinha de seu testemunho sobre a sociedade que o produziu. Segundo o professor Francisco Santiago, Ferro inclui o cinema na História através de um recorte que procurava distanciar a utilização de filmes na disciplina histórica daquele empreendido por estudiosos do cinema ou sociólogos:

A relação legítima entre história e cinema foi recortada a partir do lugar disciplinar, e para este lugar, do historiador tradicional. Esta “operação historiográfica” definiu o uso do objeto segundo padrões de pertencimento dos historiadores. Propunha-se uma nova história francesa a partir do cinema que cumpria funções de reinventar o discurso histórico sobre o fílmico. O trabalho do historiador, nesse caso, seria com o filme como documento ou a representação histórica nas fitas. (SANTIAGO JÚNIOR, 2010)¹

O impacto que esta obra possui até os dias atuais faz com que - embora os debates sobre a utilização de fontes fílmicas na História tenha se diversificado e expandido nas décadas que se seguiram - o campo de atuação dos historiadores ao lidarem com cinema esteja basicamente centrado em duas questões: o cinema

como documento e o cinema como representação da História.

Sobre a representação da História no cinema – os chamados filmes históricos – o inovador trabalho desenvolvido por Robert Rosenstone no livro *Visões do Passado* se colocou como um marco ao propor que o cinema é capaz de criar formas diferentes de se pensar historicamente que não devem ser julgadas a partir dos critérios estabelecidos por historiadores para a escrita da História.

Atualmente, especialmente no Brasil, como nos alerta o Santiago, a pedra de toque para análise de filmes na História é o conceito de representação tal como desenvolvido pelo francês Roger Chartier.

Os modelos de filmes como construção se tornaram senso-comum unânimes na historiografia brasileira, o que facilita a troca direta com a teoria da representação de Chartier [...] Proliferou-se com isso a escrita de histórias que tinham o filme como fonte usando análises culturalistas sobre a égide do conceito de representação. A imagem filmica se tornou, neste contexto, correlato de representação (SANTIAGO JÚNIOR, 2008)

Em relação ao filme em questão, no entanto, a bibliografia apresentada acima parece pouco contribuir. *O Terror da Vermelha* não é um filme histórico, portanto as discussões sobre filmes históricos e a criação de formas alternativas de pensar historicamente no cinema não se aplicam ao caso. E no que diz respeito à utilização do conceito de Chartier de representação para se pensar o filme como documento, traçar este caminho para analisar *O Terror da Vermelha* parece deixar de lado justamente o que há de mais interessante na película, seu viés fortemente experimental, que parece buscar levar ao limite tanto a linguagem cinematográfica quanto a linguagem escrita.

É para tentar dar conta destes elementos que perturbam a análise histórica do filme que decidiu-se seguir o caminho apontado por Roland Barthes em *A preparação do romance*, um livro de dois volumes que consistem nas anotações que Roland Barthes fez para um curso que ministrou durante dois semestres no Collège de France e que foi interrompido pela sua morte. Neste curso Barthes aborda a questão de como, na época em que viveu, um sujeito que tivesse vontade de escrever um romance, que pretendesse escrever um romance, poderia proceder. Deixando bem claro que o sujeito que pretendia escrever um romance era ele

próprio, Barthes, e que o romance que poderia vir a ser escrito era o seu próprio romance. Em determinado momento, Barthes escreveu:

Será que farei *realmente* um Romance? Respondo apenas isso: agirei *como se* eu fosse fazer um → vou me instalar nesse *como se*. [...] b) *Como se*: a expressão do *Método* (certo modo de trabalho das matemáticas). Método = exploração metódica de uma hipótese; aqui, fique claro: uma hipótese, não de *explicação* (de interpretação) (meta-romance), mas de *produção*. c) Método = caminho (Greiner, Tao = Caminho. O Tao é, ao mesmo tempo, o caminho e o fim do percurso, o método e a realização. Mal tomamos o caminho, já o percorremos.) Tao: o importante é o caminho, o andar, não o que se encontra no fim → A busca da fantasia já é uma Narrativa.” (BARTHES, 2005).

A questão portanto, é buscar como, na sua época, o sujeito Torquato, que tinha vontade de fazer um filme, que desejava fazer um filme, procedeu. Ou seja, qual foi o caminho para a produção deste filme desejado. Tentando evitar-se, contudo, cair na armadilha de buscar simetrias e paralelos entre o livro de Barthes e a trajetória de Torquato Neto em busca do filme fantasiado.

O filme de Torquato é um filme em aberto, um filme que não teve fim, que o próprio jamais viu montado. A ânsia por compreender as montagens a quais se tem acesso hoje como sendo obras finalizadas por Torquato é compreensível. O pesquisador que se debruça sobre a obra de Torquato Neto sabe o quanto fazer cinema era importante para ele, o quanto ele quis fazer um filme e das dificuldades que encontrou. Daí, talvez, a vontade e o desejo de poder afirmar que essas pretensões foram levadas até o final. No entanto, da mesma forma que não se pode dizer que *Os Últimos Dias de Paupéria* seria o livro que Torquato teria organizado se estivesse vivo, não se pode afirmar que o filme que vemos hoje sob o título de *O Terror da Vermelha* seria o filme que Torquato teria finalizado se estivesse vivo.

Uma parte considerável da obra de Torquato Neto possui essa desconcertante característica de ser apresentar como a evidência de um intenso trabalho criativo que jamais tomou uma forma definitiva ou acabada. Isso, por mais frustrante que seja em alguns momentos, não é um defeito em si, só requer um olhar que compreenda que, assim como Roland Barthes escreveu, em muitos casos, a busca da fantasia já é a narrativa em si. Não à toa, no segundo volume de *A preparação do romance*, Barthes coloca como bibliografia para o seu curso uma

Da mesma forma podemos compreender o Terror da Vermelha e todos os escritos de Torquato Neto que com ele se relacionam como uma grande narrativa que conta sobre seus projetos, suas preocupações em relação ao fazer cinematográfico e sua dinâmica e angustiante relação com a linguagem escrita. Isso tanto mais aparece como relevante ao se observar os variados modos que Torquato escreveu sobre o seu desejo de fazer filmes, que vão desde carta até poemas e anotações/ensaios. Observe-se esta anotação feita em Paris:

Nela Torquato escreveu justamente sobre a questão de se diferenciar o gênero ou a forma na qual se quer produzir um filme e a forma como esta fantasia poderia se tornar realidade, ou, nas palavras dele, “um ponto para o encontro de diversas intenções” (NETO, 2004a) e termina por duvidar daquilo que ele mesmo havia estabelecido como certo ou definitivo. Em outra anotação, feita também no período em que Torquato se encontrava na Europa, ele disserta sobre os motivos que o levariam a fazer cinema e sobre o impacto que o cinema ainda poderia ter em momentos de desesperança. Assim, ele narra o espaço emocional no qual esse desejo nasce e se justifica:

escrevi porque é verdade e porque eu descobri. e porque eu inventei que é melhor morrer do que não resistir e que é aprendendo que se vive e porque glauco rocha morre de razão quando diz que basta filmar, las bas, pra ser novo. e forte. casa forte. tom jobim me disse que é impossível o otimismo, porque simplesmente não dá mais pé, mas ele fala de conversas e eu

estou discordando porque estou falando de cinema e o cinema nem é vida nem realidade, é verdade. não sei quantas vezes por segundo. (NETO, 2004a)

Assim, a proposta é que, dado o elemento de inconclusão que se apresenta, se aborde o Terror da Vermelha como uma parte de um todo maior, de uma narrativa da vontade de Torquato de fazer cinema. O objeto da pesquisa, o filme, torna-se um objeto expandido, que engloba o desejo de gerar imagens em movimento e todas as formas pelas quais este desejo se manifestou na obra de Torquato Neto.

Começa-se, portanto, tentando compreender o espaço no qual este desejo de fazer cinema pôde se manifestar. Este desejo é claramente expresso em uma carta datada de 13 de junho de 1971 para Hélio Oiticica. Nesta Torquato Neto escreveu que já não tinha nenhum compromisso com a música popular brasileira. Este é um tema que irá se repetir em subseqüentes cartas, a afirmação de seu distanciamento do cenário musical e de sua aproximação com cinema, principalmente com aquele cinema que ficou conhecido como Cinema Marginal. Compreender, portanto, o que foi o Cinema Marginal e quais foram as disputas e embates que se criaram em torno deste é essencial para compreender a forma como Torquato abordava a mídia cinematográfica e quais as possibilidades que ele visualizava para esta.

1.2 – Cinema Marginal e suas disputas

A memória sobre o campo cinematográfico brasileiro durante o período da ditadura militar se construiu basicamente ao redor do Cinema Novo durante os anos 1960 e da emergência do Cinema Marginal nos últimos anos desta década. Em sua tese de doutorado Janaína Cordeiro (CORDEIRO, 2012) analisa exatamente o período que corresponde ao recorte temporal com o qual essa dissertação trabalha do ponto de vista do amplo pacto entre governo e sociedade, mostrando que se a memória que se construiu do período dos anos Médici é de uma sociedade resistente e de um campo cultural na qual a esquerda possuía hegemonia, a sua pesquisa revela que o público de cinema, em sua grande maioria, estava afastado tanto dos filmes do Cinema Novo quanto do Cinema Marginal.

Tendo em isto em vista, parece curioso que dentro do âmbito destas duas

correntes que, *a priori*, estariam fazendo um cinema de oposição ao governo militar, tamanha rivalidade tenha se construído. Na verdade, hoje em dia proliferam análises que apontam as similaridades entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal. Tais análises contestam, por exemplo, que o Cinema Marginal tenha sido o único responsável pela valorização da chanchada entre meios intelectuais, mostrando como o Cinema Novo também dialogava com o gênero.

[...] Glauber houvera já, antes disso, no Terra em transe (1967), introduzido com muita felicidade num pequeno papel de senador o comediante Modesto de Souza, figura indissociável da chanchada, responsável pelo efeito sarcástico e a catarse de certas boas cenas do filme. Desse pequeno senador, pioneiro desbravador no até então sisudo e compenetrado Cinema Novo, à homenagem que sela a sua reconciliação com a chanchada Quando o carnaval chegar (1972), de Carlos Diegues, gradativas aproximações foram verificando-se, contado o passo seguro do Macunaíma (1969), de Joaquim Pedro de Andrade. (MACHADO JR., 2007)¶

No entanto, não é possível ignorar que a despeito de qualquer paralelo que se possa traçar, as brigas e acusações lançadas de um lado e de outro foram virulentas e que durante um período houve uma clara divisão entre as duas correntes.

No que diz respeito a Torquato Neto, seu envolvimento com e defesa do Cinema Marginal foi claramente demonstrado nas colunas que escreveu e nas suas atuações no campo. Era esse o meio no qual Torquato circulava e era a partir destas disputas que Torquato articulava suas opiniões e análises. Compreender, portanto, o que foi exatamente o Cinema Marginal e o teor de sua disputa com o Cinema Novo é essencial para compreender as ações de Torquato no período.

Antes de tratar especificamente do Cinema Marginal é preciso traçar um breve mapa sobre o contexto no qual este surgiu, o de articulação de um grupo marginal, ou de uma cultura marginal, no período pós-Ai-5. O que aconteceu foi que, se durante os anos de 1967 e 1968 o tropicalismo cultural havia sido o projeto estético que aglutinou diversos artistas e intelectuais como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Hélio Oiticica, Jards Macalé, Waly Salomão, Tom Zé e outros, após o Ai-5, no entanto, muitos daqueles que haviam participado das movimentações tropicalistas saíram do Brasil para o exílio na Europa, ao mesmo tempo em que as perseguições por partes do aparato de repressão do governo

levaram alguns à cadeia. Como diz Coelho:

As ausências e permanências provocadas por esse primeiro momento de repressão militar pesada sobre os baianos levaram à ruptura definitiva da idéia de um grupo atuante e coeso que o tropicalismo musical assumiu ao longo dos seus dois anos de duração. [...] O compromisso estético coletivo assumido no início de 1968 rompia-se em 1969 após os duros limites atingidos com os últimos acontecimentos. (COELHO, 2010)¶

Frederico explica que esse rompimento e desarticulação do tropicalismo cultural criou uma espécie de hiato cultural. Foi neste cenário que alguns artistas começaram a se aproximar da idéia de marginalidade como um posicionamento estratégico frente ao panorama que enfrentavam. Além disso, após o Ai-5, não só muitos compositores haviam partido para o exílio, como as letras de música passaram a ser duramente censuradas. Frente a isto, o cinema e a imprensa alternativa se tornaram os dois locais privilegiados de discussão sobre os rumos da modernidade no Brasil. O Cinema Marginal, portanto, surge no pós Ai-5 como uma das manifestações culturais que tensionavam esta discussão.

Definir exatamente o que foi o Cinema Marginal, no entanto, não é tarefa das mais fáceis, até porque muitos dos cineastas associados a este, se recusam a assumir esta identidade. Como colocou Jean-Claude Bernardet:

Já na época, Bressane e Sganzerla discordavam da expressão Cinema Marginal, já que eles não faziam um cinema que queria ficar à margem dos circuitos exibidores (atitude bem diferente do Underground norte-americano), mas um cinema que, com raras exceções (o bandido da luz vermelha), foi marginalizado pelos circuitos – e pela censura. (BERNADET, 2008)¶

Apesar da colocação acima, o fato é que, no final dos anos sessenta e no início dos anos setenta, surgiu uma produção que não se identificava nem com o Cinema Novo - que foi um paradigma quase absoluto nos anos anteriores entre as classes intelectualizadas no que diz respeito a este campo – nem com o emergente cinema comercial que florescia junto com o desenvolvimento de uma indústria cultural forte no país, principalmente a partir da criação da Embrafilmes em 1969. A esta produção, cujos expoentes são cineastas como Sganzerla, Bressane, Carlos Reichembach, Ozualdo Candeias, Andréa Tonacci, Neville d' Almeida e muitos outros, convencionou-se chamar de Cinema Marginal.

Em seu livro de 1987, intitulado *Cinema Marginal*, Fernão Ramos faz uma reflexão sobre esta questão, chegando a questionar se seu objeto de pesquisa de fato existiria ou não. Isto porque “a caracterização do Cinema Marginal como um 'movimento', dentro do cinema brasileiro, é problemática”(RAMOS, 1987)¶ , uma vez que, durante a sua existência, o cinema marginal nunca se comportou como um grupo coeso que apresentasse propostas sistematizadas. A tese que Ramos defende neste livro é de que se existe algum tipo de coesão nesta produção, esta é uma coesão estética.

Sobre esta coesão estética que permitiria falar-se de Cinema Marginal, Ramos coloca que a principal característica que une os cineastas marginais é construção de seus filmes através de um dilaceramento da forma clássica da narrativa cinematográfica, na qual a elaboração do personagem é construída em função do desenvolvimento de uma intriga. O Cinema Novo, Ramos esclarece, já havia realizado um movimento no sentido de romper com esta fórmula, mas, neste caso, era motivado por um desejo de representar o universo social brasileiro em todos seus conflitos, o que o impulsionou em direção a alegorias que pudessem captar tal complexidade, em detrimento de um desenvolvimento de uma intriga nos moldes clássicos. Por outro lado, defende o autor, no Cinema Marginal, “O dilaceramento da própria narrativa aparece como forma possível, como linha de comunicação direta entre a exaltação dramática [...] e sua comunicação.” (RAMOS, 1987)¶ Isto porque a intensidade dramática das ações dos personagens é uma das características centrais da produção marginal.

Ramos ainda coloca que, para alcançar esta intensidade dramática, um dos recursos mais recorrentes na produção marginal - e que contribui para a sua tese de que a coesão que existe é uma coesão estética – é a utilização da imagem do abjeto. A imagem do abjeto, tal como coloca Ramos, é frequentemente apresentada em cenas que incorporam o vômito ou a deglutição de lixo ou comidas apodrecidas, buscando apresentar o ser humano degradado ao extremo, se aproximando de sua animalidade. Como exemplo desta característica, Ramos cita uma cena do filme *Sem Essa Aranha* de Rogério Sganzerla na qual a atriz Helena Ignez aparece vomitando de forma convulsiva em frente a janela de um cabaré. O autor também escreve que o sangue é outra substância largamente utilizada para apresentar o abjeto, dando ênfase a um dilaceramento corporal que é

explorado no que há mais de terrível de sua representação.

Para o autor, “a imagem da abjeção coincide com a fragmentação da forma, na tentativa de estabelecer uma relação de agressão às expectativas passivas de fruição do espectador.”(RAMOS, 1987)¶ Ou seja, o horror, aliado a fragmentação da forma narrativa clássica do cinema, era um artifício utilizado pelos cineastas marginais para despertar o espectador acostumado a uma forma de consumo passivo das imagens cinematográficas, tais como eram apresentadas pela indústria do entretenimento.

No entanto, Ramos ainda aponta um terceiro terreno comum a diversos destes filmes marginais: o abandono por completo do filme documentário e uma ficção que se distancia de uma narrativa realista e se aproxima, através da estilização, do universo dos filmes de gênero, (como gênero policial, faroeste, suspense, terror, etc) “onde as atitudes dos personagens são exageradas deformadas ou caricaturais.” (RAMOS, 1987)¶

Esta aproximação do universo dos filmes de gênero se dá principalmente através do recurso da citação, na qual são introduzidos nos filmes elementos característicos de outras obras, como personagens, trilha sonora, fotografia, cenário, etc. Como coloca Ramos:

“Nesta reprodução, raramente paródica, são aproveitados determinados traços marcantes do universo do gênero que, acentuados, passam a existir enquanto elementos estéticos intertextuais. A 'estilização', para se construir, depende da existência de um texto original já marcado enquanto estilo [...] aonde vai buscar sua referência. (RAMOS, 1987)¶

A esta aproximação estilizadas dos gêneros clássicos cinematográficos Ramos chama de *curtição ou avacalhão*: uma atitude de deboche que se revela através da inclusão de elementos destes gêneros clássicos em narrativas mal-elaboradas, mal fotografadas e mal montadas, em filmes que demonstram um claro apreço por elementos cafonas. Vários dos diretores marginais fizeram declarações em que expressavam a vontade de fazer filmes ruins e de mau-gosto, em consonância com este apreço pelo cafona que Ramos detecta, como por exemplo Rogério Sganzerla em seu texto “Tem de ser o Pior, Viva o Fracasso” no qual ele diz que: “O cinema mais moral, diria *o único cinema moral* no Brasil de hoje tem de ser o pior do mundo: a mão na massa e o total rompimento com as

noções de tradicionais de 'temática', 'Arte', 'criação pessoal', 'universo do autor', e cinema de autor.”(SGANZERLA, 1981)¶

Outra perspectiva possível para se compreender a produção desta época é dada por Ismail Xavier. Em uma análise de filme produzidos neste período, Xavier coloca esta produção em um contexto em que “os percalços da revolução, ainda em pauta, já projetavam no horizonte o fantasma da condição periférica como um *destino* e não como um *estágio* da nação”(XAVIER, 2012)¶ , e diz que analisar a cultura brasileira desta época implica compreender as formas encontradas pelos artistas para lidar com um descompasso entre expectativas nacionais e realidade. Era um momento em que, numa determinada parcela da produção cinematográfica, foram reavivadas as desconfianças com os rumos da modernização brasileira. Portanto, segundo o autor, os cineastas estavam empenhados na questão deste diagnóstico da sociedade no qual “o subdesenvolvimento ganha relevância enquanto noção diferencial que pressupõe uma condição de incompletude, de falta, que separa a experiência observada de uma experiência-matriz mais plena, situada em outro lugar,”(XAVIER, 2012)¶ o que os leva a uma vivência da situação como a de um momento de crise sem promessas.

Por outro lado, Xavier escreve, se colocava a questão do diálogo obra-público e sobre a necessária decisão de adaptar ou não linguagem aos parâmetros do mercado, o que foi o ponto de ruptura e disputa entre os remanescentes do Cinema Novo e os cineastas do Cinema marginal.

Esta ruptura e disputa com o Cinema Novo é, para além das características estéticas que unem a produção em questão, talvez, uma das características mais importantes do Cinema Marginal. Jean-Claude Bernardet, em texto muito posterior, escrevendo sobre as semelhanças entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal colocou que:

Apesar dessas aproximações, continuamos mantendo os recortes Cinema Novo e Cinema Marginal, contemporâneos dos movimentos cinematográficos que designam. São eles que acabaram organizando nossa compreensão do cinema culto daqueles anos. Eles têm uma razão de ser, pois refletem polêmicas da época. Mas acredito que são recortes hoje ultrapassados e que, em vez de enriquecer a nossa compreensão dos filmes, a embotam. (BERNARDET, 2005,)

Bernardet, obviamente, está fazendo uma leitura retrospectiva e deixa bem claro que seu interesse ao fazê-lo não é reconstruir as disputas que animavam o campo cinematográfico na virada dos anos sessenta e setenta. No entanto, como ele mesmo coloca, o embate entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal era uma polêmica da época. Sendo assim, formava a complexa rede de alianças, trocas e rivalidades que orientava as ações de muitos dos atores sociais do momento e, portanto, não deve ser desconsiderada.

Essa disputa mobilizou grandes nomes das artes brasileiras como Hélio Oiticica (do lado dos cineastas marginais) e Glauber Rocha (por parte do cinema novo) e, embora ambos estivessem fora do Brasil no período, atuavam através de cartas e artigos publicados na coluna de Torquato e em outros periódicos como *O Pasquim*.

Frederico Coelho (COELHO, 2010) explica o desenvolvimento desta disputa colocando que já em 1969 filmes como *Matou a família e foi ao cinema* de Julio Bressane e *A Mulher de Todos* de Sganzerla se colocavam um alternativa de baixo custo ao padrões industriais de cinema implementados no Brasil, principalmente após a criação da Embrafilme no mesmo ano. Neste momento,

a alcunha de cinema marginal começava a ser discutida com frequência, e sempre em contraponto ao grupo do cinema novo. Muitas vezes, porém, os cineastas ligados ao cinema marginal eram vistos, ainda em 1968, como representantes de um “novo cinema novo”. (COELHO, 2010)¶

Esta filiação do Cinema Marginal com o Cinema Novo, Coelho esclarece, seria sepultada de vez em fevereiro de 1970, em uma entrevista de Rogério Sganzerla e Helena Ignez publicada no *Pasquim*. Esta entrevista, por sua importância enquanto estopim das intensas polêmicas que dominarão o cinema brasileiro nos anos seguintes, merece uma análise mais cuidadosa, não apenas por marcar o acirramento dos ânimos no momento, mas porque reforça vários dos pontos colocados acima sobre as pretensões e escolhas estéticas do Cinema Marginal.

A primeira pergunta que Sérgio Cabral coloca para Sganzerla já é bastante significativa e mostra a situação de conflito que já se delineava naquele momento.

Sérgio Cabral – Por que a guerra com o cinema novo?

ROGÉRIO SGANZERLA – Eu sou contra o cinema novo porque eu acho que depois dele ter apresentado as melhores ambições e o que tinha de melhor, de 62 a 65, atualmente ele é um movimento de elite, um movimento paternalizador, conservador, de direita. [...] O cinema novo está fazendo exatamente aquilo que em 62 negava. O cinema novo passou pro outro lado. Como eu estou surgindo há pouco tempo, há exatamente dois anos, eu acho que tenho que romper também com esse condicionamento e partir pra uma outra jogada sem saber exatamente o que seja esta outra jogada mas, de qualquer maneira, fazendo o que eu acho.

A resposta de Sganzerla, como se pode ver, é direta. Para o jovem cineasta, o Cinema Novo, a partir de 1965 “passou para o outro lado”, ou seja, tornou-se um cinema conservador com o qual Sganzerla pretendia romper. Diante desta resposta, os entrevistadores do Pasquim, conhecidos por seu estilo ácido, perguntam para Sganzerla se atacar o Cinema Novo não seria uma forma de auto-promoção ou até mesmo um recalque, visto o sucesso internacional alcançado por alguns destes cineastas que ele criticava. Sganzerla responde que não, defende que seu problema não é com os diretores em si, mas com os filmes que estavam sendo produzidos, caracterizados por ele com adjetivos que na impressão do jornal foram substituídos por asteriscos (*).

Nesta entrevista também já se pode perceber o clima de conflitos e a troca de acusações que viria marcar a interação entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal. Em determinado momento, Jaguar pergunta se Sganzerla havia lido o artigo que Glauber havia publicado na edição anterior do Pasquim. Este diz que não havia lido o artigo em questão, mas que havia lido um outro publicado na revista Manchete e que queria, inclusive, responder a Glauber. Assim, Sganzerla diz que:

ROGÉRIO – Não. Eu queria explicar o seguinte: ele falou no meio da entrevista que os jovens cineastas brasileiros estão fazendo uma parafernália tropicalista, quer dizer, me acusando, a mim e a outros talentos, de fazerem tropicalismo quando quem faz tropicalismo são os velhos como Joaquim Pedro de Andrade e Walter Lima Junior. Tentaram fazer tropicalismo e não conseguiram. Ainda nem chegaram ao tropicalismo. O que não é meu caso, que pô, desde o início estava dito que não era essa a jogada.

Em um outro momento da entrevista, ao falar de como pensa o cinema que

faz, Sganzerla afirma aquilo que Fernão Ramos havia identificado como uma das características principais do Cinema Marginal, o apreço pelo mau-gosto, por um cinema ruim, mal filmado e mal editado. Além de afirmar a sua conexão com o subdesenvolvimento enquanto condição e escolha estética, como fica claro no trecho abaixo:

ROGÉRIO – Eu também acho que o cinema é inferior. Eu não chegaria a dizer que o cinema é uma arte, entende? Qualquer cineclubista diria: Não, Millôr, o cinema é uma arte. Eu, inclusive, gosto no cinema desse lado panfletário, esse lado quase vulgar, esse lado popular, visionário, o lado que eu vi muito no cinema americano. Eu também acho inferior e por isso faço filmes inferiores. Quando eu faço um filme eu tenho mil problemas de subdesenvolvimento da produção e tal, então, eu escolho o subdesenvolvimento não só como condição, mas, também, como escolha do filme. Então os filmes são subdesenvolvidos por natureza e vocação. Você falou em cinema inferior, eu faço cinema inferior, acho perfeito. Acho que obra-prima não existe, não.

Segundo Frederico Coelho, esta entrevista criou uma situação a partir da qual qualquer filme brasileiro lançado tinha que ser colocado em um dos lados da disputa e servia de artilharia para atacar o outro lado. Como já foi dito, um dos pontos principais desta disputa se referia ao fato de que muitos nomes do cinema novo como Antônio Calmon, Gustavo Dahl e Arnaldo Jabor estavam interessados em fazer grandes produções cinematográficas para atingir o grande público (vinculados, muitas vezes, a Embrafilme), enquanto cineastas como Luiz Otávio Pimentel, Ivan Cardoso e Rogério Sganzerla e Julio Bressane se comprometiam com um projeto de inovação estética e experimentalismo feito com baixos recursos.

Deste embate, chegam até o pesquisador atual diversos artigos e cartas que mostram a violência dos ataques e a extrema polarização que então se delineava. O próprio Torquato escreve uma carta para Hélio Oiticica na qual narra o clima paranóico e antagônico do momento, no qual :

eu estou uma fera porque todo mundo baixou no pé do meu ouvido, de leon a capinam e com sorrisos pra argumentar que prosseguir nessa é, ou gastar energias à-toa ou, quando muito, quando pouco, 'dar cartaz',

infantilismo, 'reagir à altura do baixo nível de lá' e outras coisas que não me dizem o menor respeito (...) quando eu cheguei da europa, duda me recomendava que não mencionasse rogério e julinho quando encontrasse alguém, mesmo dos 'queridos' do cinema novo. e era assim mesmo (...) enfim, eu estou achando que essa é uma boa briga e que deve ser mantida tensa em todos os níveis e várias estratégias, acho muito legal que ivansinho tenha sido o novo grilo da moçada, e expliquei isso a várias pessoas 'de formação neoconcretista', mas geralmente as pessoas preferem chamar a atitude de ivan de 'provocação' e 'imaturidade'.(NETO, 2004a)¶

E, se pode parecer estranho que cineastas dedicados a se estabelecer no grande jogo da indústria do cinema dedicassem tempo e esforço a combater opositores que, na maior parte das vezes, mal conseguiam exibições em cinematecas, Frederico Coelho explica, em análise de uma carta de Glauber Rocha, que este possuía plena consciência

[...]de que os 'contraculturalistas' estavam fazendo uma movimentação efetiva no campo cultural da época. O 'movimentozinho cultural' que Glauber detecta e pede para ser pulverizado é a prova cabal de uma disputa pulsante, um conflito integrador na produção cultural do momento. (COELHO, 2010)¶

Esta ruptura com Glauber Rocha foi tão marcante para os cineastas marginais que Fernão Ramos a coloca como uma das diferenças cruciais entre as produções marginais realizadas pelo grupo paulista, que girava em torno da “Boca do Lixo” e a produção marginal carioca. Segundo o autor, em São Paulo a presença do Cinema Novo era sentida com menos intensidade e a ruptura com Glauber não possuiu o impacto que levou com que os cineastas do Rio de Janeiro entrassem, frequentemente, em conflitos bastante acirrados com os remanescentes do Cinema Novo.

Os paulistas, assim, elaboram um discurso no sentido de questionar o “cinema de arte” - através de idéias como as da exaltação do mau-gosto e do cafajeste - e propor uma relação ativa com o mercado, o qual obtinham acesso através de esquemas de distribuição controlados pelos produtores da “Boca do Lixo.” Os cineastas do Rio de Janeiro, no entanto, além de sua maior proximidade com as disputas provocadas pelo Cinema Novo e maior envolvimento com

comoção gerada pela ruptura com Glauber Rocha (“todo mundo no analista porque papai foi embora”(NETO, 2004a)¶), não tinham acesso a abertura para o mercado que os paulistas dispunham.

O relato de José Silvério Trevisan aponta para estas diferenças, chegando a insinuar que os verdadeiros cineastas marginais eram os paulistas que, ele afirma, eram desprezados pelos cineastas das antigas capitais brasileiras, Rio de Janeiro e Salvador:

Dos pontos de vista ideológico e estético, é espantoso como o esquerdismo cinemanovista tinha certezas sobre seu papel revolucionário, que lhe dava aquele ar de insolência, impondo regras. Vale lembrar que o Cinema Novo nasceu e produziu no eixo Bahia-Rio de Janeiro. Não por acaso o assim chamado Cinema Marginal apareceu sobretudo como o “cinema da boca-do-lixo”, em São Paulo. São Paulo era desprezada pelo stablishment cinemanovista, com aquele ar aristocrático das duas antigas capitais rechaçando os novos-ricos filhos de imigrantes pobres. (TREVISAN,)

O Rio de Janeiro, portanto, foi o epicentro destas brigas e rivalidades e é justamente no Rio de Janeiro que Torquato possuía residência neste momento. A participação de Torquato nestas disputas através de suas colunas jornalísticas será abordada mais para frente, por hora basta dizer que suas colunas assumiram um papel central neste cenário.

1.3 – Nosferato no Brasil

Além de sua atuação como jornalista e articulista, Torquato adentrou o espaço do Cinema Marginal também como ator, a partir de sua participação como o vampiro protagonista do filme *Nosferato no Brasil*. Esta experiência foi muitíssimo importante para Torquato, não somente porque a imagem do vampiro marcou para sempre a percepção que se tem deste - Haroldo de Campos chegou a criar a expressão Nostorquato - mas também porque *Nosferato no Brasil* influenciou muito a forma como Torquato pensava cinema, sendo possível se traçar diversos paralelos entre este filme e *O Terror da Vermelha*.

O filme *Nosferato no Brasil*, dirigido por Ivan Cardoso, na época um jovem de dezenove anos, virou um clássico e é frequentemente citado como uma das produções mais representativas do Cinema Marginal. Segundo o relato de Ivan

Cardoso em seu livro auto-biográfico *O Mestre do Terrir* (CARDOSO, 2008) , ele conheceu Torquato na primeira vez que visitou a casa de Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro, quando ainda estava no colégio. Ivan escreveu neste livro que a simpatia entre os dois foi imediata e eles acabaram por se encontrar mais algumas vezes, por acaso, em exposições de arte na cidade. Na época Ivan Cardoso editava o jornal de seu colégio, o São Fernando, e no ano de 1968, pouco antes de Torquato partir para Europa com Oiticica, pediu para Torquato escrever um artigo para o jornal. Neste texto, Torquatália III - que está incluído na compilação da obra completa de Torquato feita por Paulo Roberto Pires - Torquato escreveu uma frase que, além de em retrospecto soar quase profética, definia bem o que estava acontecendo no cenários das artes no Brasil de 1968: “o tropicalismo está morto, viva a tropicália.”(NETO, 2004a)

O reencontro entre os dois, no entanto, não ocorreu até ano de 1971. A esta altura Ivan já havia começado suas experimentações com uma câmera super-oito que havia comprado de um amigo e já estava produzindo a sua série *Quotidianas Kodak*, série da qual *Nosferato no Brasil* faz parte. Ivan Cardoso relata o dia que pediu para Torquato atuar em seu filme:

Realmente, não sei dizer por que escolhi trabalhar com o personagem do Nosferato. Nem me lembro por que cheguei à conclusão de que o Torquato seria o Nosferato. O Torquato era muito cabeludo e o Nosferatu, pelo menos o do Murnau, era um vampiro careca. Não estava procurando atores, procurava uma celebridade. Estava procurando uma pessoa de peso para ser o protagonista do filme. Essa escolha recaiu sobre o Torquato Neto. Me lembro que fiz o convite na redação da Última Hora, na rua Gomes Freire, já na época da coluna Geléia Geral(CARDOSO, 2008)

Do relato acima é interessante notar que Ivan Cardoso escolheu Torquato para o papel principal porque queria uma celebridade e não um ator. Como ele mesmo coloca, alguém de peso. Disto deduz-se que no ano de 1971 Torquato era considerado, pelo menos nos círculos de uma cultura de esquerda, algo como uma celebridade, alguém cujo nome atrairia atenção para o filme que Ivan estava procurando rodar.



(Figura 01 – Stills de Nosferato no Brasil)

A narrativa do filme se desenvolve a partir do personagem de Torquato, o Nosferato, que, assassinado em Budapeste no século XIX, chega para passar as férias no Rio de Janeiro. O que se segue é uma série de situações nas quais o vampiro faz diversas vítimas (todas jovens e belas mulheres) enquanto passeia pela praia, pede carona na estrada que leva à floresta da Tijuca e toma água de côco. Essas vítimas, no final do filme, se transformam todas em vampiras e passam a atacar homens pela cidade. O filme termina com a chegada do verão carioca e Nosferato voltando à Europa (possivelmente para escapar do verão).

Segundo Cardoso, as filmagens de Nosferato foram feitas nos finais de semana, por conta do trabalho de Torquato no Última Hora.

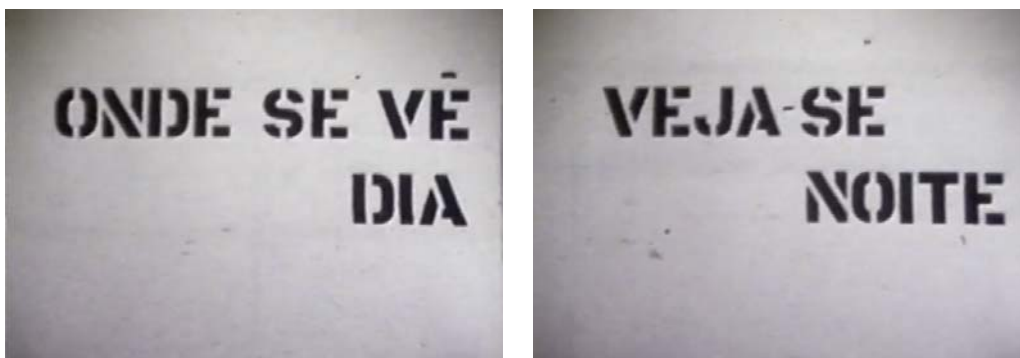
Andei fazendo umas pesquisas e constatei que as filmagens do Nosferato levaram em torno de 10 dias e aconteceram em outubro de 1971. O que diferenciava a nossa produção, inclusive dos filmes da Belair, é que ela era realmente amadora. Não tinha um plano de produção definido. Eu devo ter feito filmagens seguidas apenas para o Sentença de Deus. O Torquato, por exemplo, trabalhava na Última Hora, o que era um empecilho para filmarmos direto. (CARDOSO, 2008)

Seu relato narra um processo de filmagem bastante caótico, inclusive em

termos de problemas com a polícia e as diversas soluções criativas que ele teve de empregar por falta de recursos financeiros. Como ele escreveu, era uma experiência bastante diferente dos filmes marginais que estavam sendo feitos em São Paulo, onde se contava com maior estrutura para produção de películas.

Dentre as as soluções que Ivan Cardoso precisou criar, destaca-se sua invenção feita para dar conta do fato de que as filmagens foram feitas todas durante o dia, pois Cardoso não poderia arcar com o custo de um equipamento de iluminação e, segundo o próprio, nem possuía o conhecimento de como usá-lo. Isso era um problema pois o personagem Nosferato era um vampiro e vampiros, frequentemente, morrem em contato com a luz do sol. A solução, portanto, foi encontrada através da utilização de cartazes no filme:

“Encontrei na poesia concreta do Affonso Ávila uma solução bastante inusitada. Ele tinha um poema que era assim: onde se vê isso, veja-se aquilo. Fiz uma cartela para o Nosferato com o seguinte aviso: onde se vê dia, veja-se noite. Isso virou uma grande piada no filme.”(CARDOSO, 2008)



(Figura 02: Stills de Nosferato no Brasil)

Torquato, posteriormente, em *O Terror da Vermelha*, utilizou-se largamente deste tipo de recurso, embora sua experiência como poeta e seu entendimento da potencial deste tipo de intervenção na narrativa de um filme tenham levado esse recurso a um nível bem mais experimental e complexo.

Torquato escreveu pouco em cartas sobre as filmagens de *Nosferato no Brasil*. Uma das menções mais longas foi feita em carta para Hélio Oiticica datada de 29 de setembro de 1971.

Nosferato do Brasil ainda está sendo filmado. Semana passada vimos os três primeiros rolos e vários slides, tudo fantástico.

Ivan Cardoso é outro cara que eu estou namorando agora: filmes de vampiro, transas por aí, você acha que eu ia perder uma maravilha dessas? Quando você puder ver essas coisas vai dar pulos. O filme está incrível e as caras que providenciei para mim são inacreditáveis. Tomei um susto quando vi. Fantástico! Quero fazer filmes com Ivan e mais alguns. O que você acha? Ivan me disse que ia mandar pra você alguns *stills* do filme, mandou? Gostou? (NETO, 2004a)¶

Nestas cartas de Torquato para Hélio Oiticica ele narra um clima durante este período no qual, além de uma paranóia generalizada gerada pelas constantes perseguições da censura e do aparato de repressão, ele sentia uma certa estagnação entre seus pares, os produtores de cultura. Neste contexto, Torquato se mostra extremamente animado com *Nosferato no Brasil*.



(Figura 03: Página de O Verbo Encantado)

Sobre o filme, é interessante a análise de Célia Maria Magalhães na qual ela analisa o signo do monstro ao longo da história e, no final de sua tese, examina-o no contexto do cinema latino-americano dos anos setenta. Magalhães escreve que o recurso da paródia em *Nosferato no Brasil* é uma estratégia subversiva do filme original de Marnau com qual Cardoso resiste à “opressão da autoridade textual

européia”(MAGALHÃES, 1997)¶ O vampiro é um europeu que se contamina pela cidade tropical e, ao mesmo tempo, contamina esta, deixando para trás suas vítimas, agora também vampiras assassinas. A violência no filme também é tratada de forma jocosa. Ao mesmo tempo em que as cenas absurdas e expressões faciais dos atores indicam uma grande brincadeira, a tela é tomada por um letreiro que diz que “sem sangue não se faz história.” Muitos destes elementos, como se verá posteriormente, irão reaparecer em *O Terror da Vermelha*.

Sobre a exibição do filme é interessante a narrativa de Cardoso, que revela muito sobre a forma como este tipo de produção circulava:

Quando o filme ficou pronto, fizemos a estréia numa cobertura onde a Helena morava – e de onde a expulsaram no dia seguinte à exibição. Era a casa do jornalista Tato Taborda, na Lagoa. A Martha Flaksman – uma das vítimas do Torquato no filme – e o Nelsinho Motta também moravam nessa cobertura. Existia uma expectativa em torno do filme que estávamos fazendo, então pedimos para fazer uma projeção lá. Acontece que essa sessão foi anunciada nas colunas do Torquato e do Daniel Más. O resultado é que foram quase duzentas pessoas à sessão. Não esperávamos que fosse tanta gente. A cobertura era bastante espaçosa, mas o grande número de convidados gerou um caos.(CARDOSO, 2008)¶

Mas a repercussão do filme não ficou restrita a um pequeno grupo no Rio de Janeiro. Jornais alternativos de diversas partes do Brasil anunciaram a produção deste, como é o caso do jornal *Verbo Encantado*, produzido em Salvador, que, em janeiro de 1972, publicou um pequeno texto de Waly Salomão (na época, Waly Sailormoon) sobre os filmes de Ivan Cardoso ilustrado por uma série de fotografias do *Nosferato* no *Brasil*.

Capítulo 2 - Alô, Alô idiotas: Torquato na imprensa

2. 1 – O *Plug*: Torquato no Correio da Manhã

Foi neste cenário, portanto, que Torquato Neto se inseriu quando, em 1971, de volta ao Rio de Janeiro após uma temporada em Teresina, começou com Waly Salomão a bolar a publicação de um suplemento no Correio da Manhã, o *Plug*. Segundo carta de Torquato para Hélio Oiticica, a idéia da publicação surgiu quando Waly falou para Torquato que queria fazer uma *super-frente super-oito*, mas que estava encontrando bastante dificuldade de concretizar o projeto e estava pensando em entrar em contato com a Kodak para procurar financiamento. Torquato respondeu que achava qualquer acordo com a Kodak seria “barra-pesada demais.”(NETO, 2004a) e sugeriu que ambos procurassem fazer uma publicação jornalística sobre o tema, o que os levou a procurar Reinaldo Jardim do Correio da Manhã que, segundo Torquato, se mostrou bastante empolgado com a idéia.

Estas informações que se tem sobre como o *Plug* veio a ser editado colocam uma série de questões da época. A primeira delas é que a vontade de Waly de lançar uma *super-frente super-oito* indica que a popularização desta câmera e de seus usos por parte de artistas brasileiros e cineastas da época era, em 1971, algo bastante palpável. Mas talvez o mais interessante aqui seja a recusa de Torquato em assumir qualquer tipo de compromisso com uma empresa como a Kodak. O uso da expressão *barra-pesada* não é insignificante, Torquato usa essa expressão para se referir a grande indústria, sempre de forma pejorativa, inclusive nos momentos em que critica o Cinema Novo por adentrar esquemas de produção industrial. Não é por acaso, portanto, que Torquato recusa qualquer envolvimento com a Kodak e sugere levar o projeto para dentro de um jornal, espaço de trabalho ao qual Torquato estava acostumado.

O *Plug*, na realidade já existia como um suplemento sobre música dentro do jornal, mas Torquato e Waly Salomão pretendiam torná-lo um suplemento apenas sobre cinema e independente do resto jornal, ou, como Torquato escreveu para Oiticica: “transformá-lo num jornalzinho nosso, livre de más companhias.”(NETO,

2004a)]] Este projeto acabou não se concretizando, o *Plug* continuou dentro do jornal e com uma seção sobre música, mas Torquato e Waly conseguiram modificar o seu formato e na primeira edição na qual os dois faziam parte, de 12 de junho de 1971, Torquato escreveu sua primeira coluna dentro do *Plug*, a *cinemateca*.

Esta primeira coluna de Torquato no *Plug*, nomeada de *cruz (câmera)* parece sintetizar a visão de Torquato sobre o campo cinematográfico brasileiro no momento em que escrevia. O tema com o qual Torquato começa a coluna é a produção de Glauber Rocha fora do Brasil, onde foi convidado por Jean-Luc Godard para rodar um plano em um filme deste antes que Glauber partisse para o Congo para filmar *O Leão de Sete Cabeças*. A narração deste acontecimento serve para que Torquato pronuncie o fim do Cinema Novo, o qual ele descreve como se desfazendo “em transas com a indústria barra-pesada, em transas com a história mal-contada.”(NETO, 2004b)]] Glauber, escreve Torquato nesta coluna, não podia encontrar soluções para os amigos deste lado do mar e Torquato parece escrever para exorcizar a presença de um Glauber Rocha ausente, ao dizer que cinema brasileiro seguirá seu curso, com filmes marginais sendo produzidos ao mesmo tempo em que a indústria cinematográfica brasileira crescia e se expandia através de órgãos como a Embrafilmes. No final da coluna, Torquato ironiza o panorama que se delineava a sua frente:

Glauber foi o cineasta máximo da consciência brasileira em transe e isso já passou, bonecos. Agora respondam: quem será, onde se esconde o cineasta bem fornido do desenvolvimento nacional? As inscrições estão abertas. Na Embrafilmes. E é pra já.(NETO, 2004b)]]

A segunda coluna que Torquato lança no *Plug*, de 19 de junho de 1971 e intitulada *o cinema falado/capitão bandeira é o filme do plá*, é ainda mais significativa, pois, de certa forma, pode-se dizer que com ela Torquato lançou o estopim de um acirramento na guerra entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal. Nesta coluna Torquato apresenta uma entrevista que fez com Antônio Calmon. É curioso, ao se ler as cartas de Torquato, o total desprezo que ele demonstra por Calmon, embora o tom geral da coluna seja bastante polido com o entrevistado.

Pouco dias depois da publicação da coluna Torquato escreve para Hélio

Oiticica pedindo que ele observe a entrevista e completa “Não é incrível a baratação desta gente?”(NETO, 2004a)¶ . Lendo-se a entrevista, é fácil perceber porque Torquato, a essa altura já plenamente envolvido com Cinema Marginal, despreza Calmon. No que foi publicado da entrevista, Calmon faz declarações como “[...] não existe a menor possibilidade de se fazer qualquer tipo de cinema experimental no Brasil. Você simplesmente não consegue exibição.”(NETO, 2004b)¶ e “[...] continuo fazendo os mesmos filmes que sempre quis fazer, só que dou o aparato que o consumo pede.”(NETO, 2004b)¶ Colocando-se, assim, claramente contra o grupo marginal.



(Figura 04: A coluna cinemateca de Torquato Neto)

A repercussão desta entrevista irá se estender por meses. Mesmo após o final do *Plug*, Torquato ainda escreve para Hélio Oiticica sobre os problemas que

ela ocasionou para ele: “Vergara te falou que eu teria tido problemas por causa daquela entrevista idiota do Antônio Calmon. Imagine! Problema de quê, meu Deus?” (NETO, 2004a)¶ Nesta mesma carta Torquato não poupa ofensas a Calmon, dizendo que ele havia editado bastante a entrevista para que Calmon não soasse, na percepção dele, tão estúpido. Torquato ainda escreveu que “Calmon, pelo filme, parece uma garota do Sion que andou puxando fumo e desbundou a la mode.”(NETO, 2004a)¶ . Ao que parece, após a entrevista publicada, Calmon declarou que Torquato havia inventado muitas das coisas que estavam escritas e passou a atacar Torquato por isso.

A última coluna que Torquato Neto publicou no suplemento *Plug*, em 26 de junho de 1971, é composta por um artigo de Luiz Otávio Pimentel sobre suas experimentações com palavras-cenários e pequenas seções sobre acontecimentos culturais dentro e fora do Brasil. Este modelo de coluna será em seu trabalho seguinte, na coluna *Geléia Geral* do *Última Hora*, uma constante. Torquato sempre procurava abrir espaço em sua coluna para que amigos publicassem textos e anunciava o que ele julgava que havia de mais relevante acontecendo dentro e fora do país.

É importante notar que o texto de Pimentel e suas idéias parecem ter tido um impacto em Torquato, pois em *O Terror da Vermelha* Torquato utilizou-se do recurso de palavras-cenário em diversos momentos.

O fim súbito do *Plug* é explicado por Torquato em carta para Hédio Oiticica. Segundo Torquato, quando ele e Waly entraram no *Correio da Manhã* não conseguiram fazer o suplemento da forma como desejavam. Além disso, eles foram obrigados a manter na equipe do *Plug* um antigo redator que, segundo Torquato, foi o culpado pelo fim da participação dos dois amigos no *Correio da Manhã*. Torquato escreve com bastante ressentimento sobre o ocorrido, mas na mesma carta já menciona que lhe foi oferecido uma coluna em outro jornal, o *Última Hora*. Esta coluna, a *Geléia Geral* veio o ser o trabalho mais conhecido de Torquato enquanto jornalista, apontada diversas vezes por estudiosos do período como um dos mais emblemáticos documentos sobre a vida cultural daquele início do anos setenta. Foi também na *Geléia Geral* que Torquato demonstrou com mais intensidade seu estilo único de jornalismo e desenvolveu a forma singular como ele pensava a arte cinematográfica e as possibilidades que a câmera super-oito

possuía.

O estudo detalhado da *Geléia Geral*, portanto, é essencial para a compreensão da forma como Torquato desenvolveu suas reflexões sobre o cinema e, principalmente, sobre o cinema que ele queria fazer, o qual, embora tenha relação muito próxima com o cenário marginal de sua época, possuía características próprias, uma vez que Torquato compreendia que o fazer filmes não era apenas uma atividade artística, mas também uma das poucas formas que visualizava de intervenção em um panorama sócio-político-cultural extremamente opressor.

2.2 – As partes da Geléia

Após o fim de sua participação no suplemento *Plug*, do *Correio da Manhã*, Torquato Neto recebe uma oferta para trabalhar em outro jornal carioca, o *Última Hora*, no qual publica a coluna *Geléia Geral* quase diariamente entre os meses de agosto de 1971 e março de 1972, um período de tempo relativamente curto, no qual, no entanto, causou um grande impacto, ao ponto de sua coluna ter se tornado leitura obrigatória para o pesquisador que procura compreender as movimentações no campo cultural do início da década de 1970.

Para Heloísa Buarque de Hollanda a coluna de Torquato pode ser compreendida como um emblema das vozes “não-oficiais” no Brasil do período, uma vez que:

Do ponto-de-vista tático e político, *Geléia Geral* foi ainda linha de frente daquilo que se poderia chamar de a cultura de resistência dos anos 70. E neste sentido, dois pontos não podem ser esquecidos. Em primeiro lugar, o quase obsessivo projeto de *abrir espaços* que Torquato imprimiu em *Geléia geral* fez dessa coluna (ou “propostas para uma visão urgente do fogo”) o lugar, por excelência, onde circularam a informação nova e os debates mais polêmicos que esquentaram a produção cultural pós-AI 5. (HOLLANDA, 1983)

O fato de Torquato abrir espaço para artistas desconhecidos do grande público, como a banda Módulo Mil, por exemplo, já é por si só interessante, mas talvez a característica mais singular da coluna, no que diz respeito a transmissão de informações culturais seja a forma como Torquato informa ao seu público o

que estava acontecendo. Torquato que não só anunciava datas de shows e exposições, como narrava processos de gravação e filmagem, o que demonstrava a proximidade de Torquato com os produtores de cultura no país. A *Geléia Geral* possui essa característica de proximidade tanto com o meio que noticia como com seu público. Não há distanciamento. Muitas das colunas nas quais ele divulgava um artista ou jornal alternativo possuem, inclusive, um tom quase acusatório, Torquato parece sempre desafiar o seu leitor, recriminando-o por não estar ciente daquilo que ele considerava relevante no cenário cultural. Este tom agressivo, aliás, é uma constante em todo o seu trabalho na *Geléia Geral*, seja nas colunas em que ele escreve sobre o Cinema Novo, seja nas quais ele trata dos problemas relativos a direitos autorais no Brasil. Como escreveu Waly Salomão:

Com Torquato, o tom da coluna *Geléia Geral* no jornal *Última Hora*, 1971-1972, já é totalmente exasperado, descrente de qualquer função didática, kamikaze, marcando agressivo as diferenças e se dirigindo aos leitores hipócritas muitas vezes com um 'Alô, alô, idiotas' mais que merecido se for levado em conta as cisões da ditadura militar esquizofrenizante. (SALOMÃO, 1993)¶

O projeto de Torquato não era exatamente o de abrir espaços, como escreveu Hollanda, mas o de ocupá-los, e há uma diferença entre ambos. Essa diferença está no fato de que Torquato frequentemente se refere às brechas da realidade que deveriam ser procuradas por aqueles que não estivessem satisfeitos com a situação em que se encontravam. A oportunidade de escrever no *Última Hora* era uma dessas brechas que permitiam a Torquato exercer algum poder, como ele escreveu em carta para Hélio Oiticica: “Uma coluna de jornal dá uma espécie de poder muito grande que pode ser utilizado da maneira que se quiser utilizar. Tenho curtido e com isso me embalado do desconsolo de não fazer o *Plug*.” (NETO, 2004a)¶ . O trabalho de Torquato na *Geléia Geral*, embora muito diversificado, pode ser lido como um exercício constante deste poder que ele identifica na sua posição de colunista.

A *Geléia Geral*, no entanto, estava longe de ser apenas um veículo de informações. Torquato a utilizava para diversos fins, inclusive poéticos, o que faz com que entre uma coluna sobre a questão dos direitos autorais no Brasil e a publicação de um artigo de algum amigo seu, possa-se encontrar uma coluna cujo

o único conteúdo é um de seus poemas ou mesmo uma coluna no formato de carta aforística para seu filho Thiago. E tudo isto de acordo com um estilo próprio, que foi caracterizado por Heloísa Buarque de Hollanda (HOLLANDA, 1983) como um desafio aos padrões jornalísticos, no qual Torquato produzia um jogo de prismas em que o fragmento, o inacabado e o material bruto conviviam com a fragilização da idéia de autoria.

Esta fragilização da idéia de autoria da qual Hollanda fala é o motivo pelo qual é comum, em trabalhos acadêmicos sobre Torquato Neto, citações atribuídas a ele que, na verdade, são citações de entrevistas e artigos de outras pessoas que Torquato publicou na *Geléia Geral*. Essa confusão é bastante compreensível quando se observa que ao selecionar textos de outras pessoas, Torquato frequentemente recorta aquilo que está em maior consoância com as suas próprias idéias.

Um dos exemplos mais claro que se tem disso é a segunda coluna da *Geléia Geral* no qual ele publica trechos de uma entrevista que Glauber Rocha concedeu em Nova York e na qual ele seleciona declarações que alguém que conhece os posicionamentos de Torquato poderia achar que foram ditas pelo próprio. Na verdade, esta confusão é mais do que compreensível quando se percebe que embora a *Geléia Geral* fosse um espaço aberto para as mais diversas manifestações artísticas, Torquato jamais publicou um artigo com o qual discordasse, ao contrário do que aconteceu no *Plug* quando ele publicou a entrevista com Antônio Calmon sem incluir nenhuma de suas opiniões. Na *Geléia Geral* pode-se ter certeza de que se Torquato publicou declarações de terceiros, é porque concordava com o que estava sendo dito. E quando citava alguém de opinião contrária a sua, não media palavras para deixar bem claro seu antagonismo.

Por fim, uma das características da *Geléia Geral* que não pode ser ignorada é a polêmica. Em diversos momentos Torquato escreveu críticas duríssimas aos cineastas do Cinema Novo, às sociedades de direitos autorais no Brasil e rebateu incisivamente declarações de outras pessoas publicadas em revistas ou em outros periódicos, sem poupar acusações e ironias.

Em meio aos diversos polêmicos debates que encontravam espaço dentro da *Geléia Geral*, dois deles se apresentam como sendo de particular interesse para o

tema desta dissertação. O primeiro, como não poderia deixar de ser, é a rivalidade entre Cinema Novo e Cinema Marginal, bem como a discussão sobre o papel do cinema em geral na sociedade brasileira do período. O segundo, diz respeito à poesia, em particular, e a literatura como um todo, uma vez que na coluna de Torquato estes dois temas estão frequentemente associados. Este é, portanto, o recorte utilizado para se abordar a coluna *Geléia Geral* na presente pesquisa.

2.3 – Torquato tecendo suas críticas

É curioso que a primeira coluna que Torquato escreve na *Geléia Geral* sobre cinema seja basicamente uma transcrição de trechos de uma entrevista que Glauber Rocha concedeu em Nova York. Curioso porque em 1971 Torquato e Glauber Rocha já estavam claramente em lados opostos nas discussões que então eram travadas sobre cinema. No entanto, como já foi dito acima, Torquato seleciona trechos desta entrevista que estão de acordo com suas próprias idéias, como, por exemplo:

Quero liquidar com todas as teorias de montagem, tempo, gramática fílmica, etc. Isso tudo já se transformou em uma linguagem. Eu quero liquidar essa linguagem e partir de volta a um approach bem primitivo, uma criança [...] O cinema agora é feito por cineastas, filmmakers, e eu quero que ele seja feito por todo mundo. Super 8... Oito crianças... Isso será o cinema liberto.(NETO, 2004b)¶

Não é impossível supor, portanto, que a intenção de Torquato em publicar trechos desta entrevista, além de oferecer aos seus leitores acesso a um material estrangeiro, fosse alfinetar os remanescentes do cinema novo no Brasil – nomes como Gustavo Dahl, Joaquim Pedro e Antônio Calmon – ao mostrar que o grande nome do cinema novo estava professando idéias consoantes com as suas. Fosse essa ou não a intenção de Torquato, é preciso notar que, a despeito de todas as rivalidades que se estabeleceram no período, em nenhum momento Torquato nega a importância de Glauber Rocha para o cinema brasileiro, citando-o frequentemente como um dos poucos diretores que promoviam um cinema forte no Brasil. Com os outros cineastas nomeados acima, no entanto, Torquato não é tão benevolente.

Em coluna de 4 de setembro de 1971 Torquato ataca o cinema novo tomando como ponto de partida a notícia de um novo filme de Ruy Guerra, *Os deuses e os mortos*, que havia estreado. O filme de Ruy Guerra era sobre o ciclo do cacau no Brasil, um filme histórico, portanto, o que por si só já é motivo de indignação para Torquato, que caracteriza filmes históricos como *o fim da picada* e pergunta "o que significa exatamente fazer estes filmes no prezado momento do cinema, e principalmente aqui entre nós e apesar de todas as 'fantásticas' intenções de quem está nessa." (NETO, 2004b)¶ A crítica de Torquato era que filmes históricos afastavam o cinema da *barra-pesada* da realidade o que, ao seu ver, seria a principal força por trás de um cinema relevante, além de estarem vinculados a um sistema de financiamentos, incentivos e co-produções que inevitavelmente os inseria em um esquema industrial de produção e os aproximava do governo militar.

Para compreender o lugar de onde Torquato tecia críticas tão duras aos chamados filmes históricos basta lembrar que, no ano seguinte, o governo brasileiro mobilizou grandes fundos para festejar os 150 anos da independência do Brasil. Essas comemorações possuíram um amplo caráter cívico-patriota que não apenas reforçava os laços entre a sociedade civil e o governo militar, mas projetavam a imagem do milagre brasileiro. E em meio estas comemorações, o cinema possuiu um lugar de destaque com o filme *Independência ou Morte*, uma super produção a cores anunciada na época como o filme mais caro já produzido no Brasil. Como escreve a historiadora Janaína Cordeiro:

1972 foi assim: um período de contemplação e, ao mesmo tempo, de participação ativa, de festas para os olhos da sociedade, quando a ditadura e seus correligionários desfilaram pelas ruas a pujança do Milagre. O 7 de setembro, o evento que marcava o nascimento da Nação e que, então, sintetizava a nacionalidade preconizada pelos militares ganhava as ruas e o cotidiano das pessoas ao longo do ano. D. Pedro I adquiria ares de herói popular: estampava jornais, revistas, cartazes, sacolas de supermercado, álbuns de figurinha que as crianças colecionavam meticulosamente. E ganhou também as telas de cinema. (CORDEIRO, 2012)¶

Independência ou Morte foi um enorme sucesso de público. Os motivos para isso são muitos, não apenas o filme contava com dois dos atores mais populares da época (Tarcísio Meira e Glória Menezes), mas também havia sido

claramente inspirado nas telenovelas que haviam, ao longo da década de 1960, conquistado o gosto popular. No entanto, existe um outro motivo, como Cordeiro nos lembra:

Isto está relacionado, certamente, ao fato de o filme ter sido tratado desde o início – pela imprensa, mas também pelos produtores – como um grande acontecimento, não apenas para o cinema brasileiro – que enfim, dava provas das suas possibilidades de realizar um bom e grandioso espetáculo – mas para a Nação, de um modo geral.(CORDEIRO, 2012)¶

Observando estes acontecimentos que se passaram no ano seguinte ao que Torquato escreve, é fácil compreender o que Torquato está indagando quando questiona o significado de se fazer filmes históricos naquele momento e fala, sarcasticamente, das fantásticas intenções de quem os faz. Mais uma vez, Torquato alerta que quem entrou no esquema do governo e das grandes produções, está colaborando para reforçar o pacto entre a sociedade e o governo militar, de uma forma ou de outra. Assim, quando, mais adiante nesta mesma coluna, Torquato faz um jogo com palavras dizendo que “o que sobrou do cinema novo continua indeciso entre Deus e o diabo na terra do sol etc.”(NETO, 2004b)¶ é deste tipo de comprometimento que parece estar falando.

É interessante notar aqui a referência de Torquato às intenções de quem estava produzindo este tipo de filme, pois este mesmo tema voltou a aparecer em sua coluna de 11 de setembro do mesmo ano.

A questão abarcada nesta coluna, na qual Torquato cita uma declaração de Leon Hirszman, é uma questão central da época no que diz respeito ao cinema brasileiro: a industrialização. A posição de Leon que Torquato reproduz é que a industrialização é um processo irreversível e que, por si só, ela não é um problema, mas que no caso brasileiro este processo estava estragado pela política de restrições à liberdade, o que gerava um cinema inócuo sem os ingredientes que fizeram as indústrias americanas e européias se desenvolverem: a polêmica, a investigação da realidade e o questionamento de tabus.

Torquato aproveita a discussão que Leon levantou para alfinetar dois de seus adversários preferidos: Gustavo Dahl e Joaquim Pedro. Citando uma declaração de Dahl na qual ele diz que a indústria é um desafio e que seu projeto é a vivificação do cinema através do encontro com o espectador, Torquato diz que

os cineastas do Cinema Novo estão posando de

“progressistas inocentes, como se isso possível. Estão pensando no 'público', também chamado 'povo'. E quando a gente vê os filmes, descobre fácil que em cinema mesmo que eles não estão pensando.”(NETO, 2004b)¶

Para compreender exatamente esta discussão sobre as intenções de quem estava produzindo filmes dentro de um modelo industrial é interessante observar a trajetória de Gustavo Dahl, não apenas por ele ser um dos cineastas do cinema novo mais citados por Torquato em suas críticas, mas também porque sua trajetória é quase exemplar dentro desta discussão.

Gustavo Dahl chega ao Brasil, após um período de quatro anos na Europa, em 1964, justamente no ano do golpe que derrubou o presidente João Goulart e instaurou uma ditadura no país. Assim, quando Dahl começou sua carreira como diretor, em 1968, com o filme *O Bravo Guerreiro*, o país já se encontrava sob um regime repressor que nos anos seguintes iria se tornar cada vez mais violento. Como já foi dito, a resposta dos cineastas que participavam das movimentações do cinema novo, frente esta conjuntura, foi, em sua maioria, de abandonar uma posição combativa em relação ao avanço da indústria cinematográfica que o governo militar orquestrava e se integrar a esta nova ordem, utilizando como justificativa a percepção de que no momento era mais importante conseguir alcançar um grande público. Como colocou o historiador Caio Rosa:

Gustavo Dahl representa bem essa mudança. Em 1966 ele coloca como responsabilidade do artista “resolver o conflito entre o homem e a natureza” e aponta que “quando a divisão do trabalho e a propriedade particular vem dissociar a sociedade em classes em luta, mais uma vez tenta o artista restaurar a unidade perdida”, ou seja, “em ambos os casos sua função é eminentemente social” (DAHL, 1966). Em 1970, entretanto, entrevistado por José Carlos Monteiro para a *Revista de Cultura Vozes*, ele já defende ser melhor “dizer pouco a muita gente do que muito a pouca gente.”

Essa posição de Dahl foi levada ao seu ápice quando ele assumiu na segunda metade da década de 1970 a superintendência de comercialização da Embrafilme e se tornou responsável pela reformulação da área de distribuição da empresa. A intenção de Dahl, podemos afirmar, em participar deste processo era

transformar o cinema brasileiro através de uma renovação técnica e estratégica, o quê o aproximaria do público. É disto que Torquato escrevia quando se referia a “progressistas inocentes”(NETO, 2004b)] pois ele não acreditava que fosse possível fazer cinema de qualidade nos moldes propostos por um governo repressor.

Torquato volta a atacar o cinema novo e os moldes nos quais o progresso do indústria cinematográfica estava ocorrendo em coluna de 18 de outubro de 1971, quando caracteriza os filmes destes cineastas como "Exibicionismo otário de novos ricos à beira da falência"(NETO, 2004b)] . O motivo da vez para mais um ataque aos cinemanovistas é a notícia de que a trilha sonora de *Barão de Otelo no Barato dos Milhões*, filme de Miguel Borges, custou cinquenta mil cruzeiros, o que, para Torquato, como ele escreve enfaticamente, é uma loucura. Além de discordar ideologicamente com o Cinema Novo, Torquato acreditava que o projeto deste iria fracassar em termos puramente financeiros, pois, segundo ele, o público de cinema do Brasil era totalmente indiferente a estas produções e continuaria sendo. A opinião de Torquato sobre este tipo de orçamento era de que "Na verdade estão gastando milhões de cruzeiros para cavar a sepultura em que se enterram."(NETO, 2004b)]

Esta questão do que interessaria o público de cinema no Brasil apareceu também, em contexto diferente, em uma pequena nota da coluna de 13 de outubro do mesmo ano em comentário sobre uma declaração de Bivar na qual este afirmava achar que existia uma preguiça na população em geral em ir ao teatro e ao cinema e que ele sentia que, de repente, ninguém gostava mais de nada. Torquato rebate esta afirmação escrevendo:

Certo, amizade. Mas me diga: será no duro *preguiça*? Só preguiça, amizade? Tem nego negando o teatro, negando o cinema só por preguiça? Que teatro, amizade? Que cinema? Que preguiça? I don't believe that. Podes crer. A transa é muito outra e 'preguiça' é um apelido errado. Pode consertar.(NETO, 2004b)]

E logo após esta nota, ele escreve sobre as possibilidades da câmera super-oito, o que sem dúvida não é por acaso. Torquato, na verdade, nunca se aprofundou, pelo menos por escrito, nesta questão, mas visto suas críticas ao Cinema Novo, esta afirmação acima e suas propostas para o que deveria ser um

cinema de qualidade, não é impossível deduzir de que ele acreditava que a falta de interesse do público em cinema brasileiro se devia à baixa qualidade das produções que passavam no cinema.

Neste ponto, talvez seja interessante fazer uma pequena comparação das críticas de Torquato na *Geléia Geral* com aquelas feitas por Jairo Ferreira no periódico *São Paulo Shimbun* entre os anos de 1967 e 1972, para que se possa situar as colunas de Torquato dentro de uma conjuntura maior da crítica de cinema no período.

A coluna de Ferreira era dedicada exclusivamente à crítica de cinema e nem de longe possuía o caráter o literário e poético da *Geléia Geral*. Além disso, fica bastante óbvio na leitura da coluna de Ferreira que seu autor possuía um maior conhecimento do que Torquato sobre os aspectos técnicos da produção cinematográfica e dos canais de produção e exibição. Mas, guardadas as devidas diferenças, há muito em comum entre as duas. Jairo também foi um ardente defensor do Cinema Marginal, embora sua defesa deste fosse muitas vezes mais cheia de nuances e mais ambivalente do que a de Torquato. Isso é facilmente compreensível quando se recorda a colocação, já mencionada no capítulo anterior, de Fernão Ramos de que em São Paulo a ruptura com Glauber e com o Cinema Novo foi sentida com menor intensidade.

Quando Ferreira critica Glauber Rocha, como na coluna de 19 de fevereiro de 1969, o tom é menos de disputa de território e mais analítico: “A expectativa diante d’O Dragão da Maldade e o Santo Guerreiro era total. Além de ser um filme realizado sem recursos, dizia-se que Glauber tinha saído do caos: decepção, pois o homem está acadêmico.” (FERREIRA, 2006) E a concepção de Glauber não poderia ser mais uma referência para cineastas que buscavam inovação também é colocada sem maiores conflitos ou necessidade de ser defender este ponto de vista: “Glauber não existe mais.”(FERREIRA, 2006)]

No entanto, assim como Torquato, Ferreira cumpria o importante papel de noticiar o que estava acontecendo fora dos grandes circuitos e abria espaço em sua coluna para que nomes como Carlos Reichenbach escrevessem suas próprias resenhas e idéias sobre cinema brasileiro. E, da mesma forma que Torquato, Ferreira tece duras críticas à indústria cinematográfica nacional, às vezes com argumentos que, em seu núcleo, são bastante parecidos com os de Torquato, como

quando Ferreira aborda a questão da industrialização do cinema:

Salutar essa fita de Julio Bressane. O cinema nacional precisa de filmes nessa base. Não interessa INC – Embrafilme, Quêlés e 70mm. Se é para industrializar, então que se industrialize o cinema marginal, reflexo da miséria nacional.(FERREIRA, 2006)¶

Além da questão estilística a, talvez, maior diferença entre Ferreira e Torquato é que Torquato escreve sempre como alguém que está travando uma disputa por espaço e cujos adversários estão bastantes próximos, o que faz com que ele defenda os “seus” sem qualquer tipo de crítica que pudesse oferecer arsenal para seus inimigos.

A questão, portanto, era que Torquato não escrevia como um crítico de cinema, mas como alguém que, no olho do furacão, trava uma batalha pelo futuro do cinema no Brasil e que quer convencer seus leitores de que o lado no qual ele se encontra da disputa é o lado correto de estar. O que indica que uma possibilidade de leitura para as críticas de cinema que Torquato escreve na *Geléia Geral* é compreendê-las como um discurso fragmentado sobre como cinema não deveria ser feito, sobre aquilo que ele considerava desprezível na indústria cinematográfica e de sua época e daquilo que ele queria se afastar.

Esta mesma diferença entre os dois colunistas pode ser observada quando ambos tratam do cinema de Zé do Caixão. O apreço que a maioria dos cineastas marginais possuíam pela produção do Zé do Caixão não é novidade, eles falaram frequentemente sobre isto e, na própria coluna de Ferreira, Reichenbach publicou uma pequena resenha na qual escreve que:

Acabei de ver um filme, em sua primeira cópia, no laboratório. O filme mais ribombante feito no Brasil até hoje. Ritual dos Sádicos, dirigido por um tarado mental, um gênio do escrotismo, o maior homem de cinema já surgido no hemisfério sul, José Mojica Marins. (FERREIRA, 2006)¶

Ferreira, entretanto, num primeiro momento, descreve o filme *À Meia-noite Encarnarei no Teu Cadáver* como arcaico e bestialóide, julgando o cinema de Mojica como um símbolo do atraso e subdesenvolvimento do cinema nacional.

Sua estrutura interna assim se apresenta: filosofia (se houvesse) à maneira de um Nietzsche provinciano; método de produção (inexistente); picaretagens e falcatruas; estética; mil erros de continuidade; ausência de “linguagem” ou “narração”. Isto sem falar no pedantismo, na megalomania, no cabotinismo. Ou seja: ignorância, no entanto, tomada por “primitivismo”. [...] Parabéns a Mojica e ao subdesenvolvimento!(FERREIRA, 2006)¶

Mas parece mudar de opinião posteriormente e passa a louvar Mojica como o fundador da antropofagia no cinema, que transforma o terror artificial do cinema estrangeiro em realidade, a partir de uma abordagem surrealista que filma a realidade brasileira através da subjetividade, e declara: “Repudiar Mojica é fácil, o difícil é degluti-lo.”(FERREIRA, 2006)¶

Torquato, por outro lado, jamais escreveu uma palavra contra qualquer cineasta

Em coluna do dia 30 de setembro de 1971 Torquato pede que os responsáveis pela cinemateca do Museu de Arte Moderna façam uma retrospectiva dos filmes de Zé do Caixão pois compreendia que a obra deste cineasta merecia maior exposição. Segundo Torquato, a cinemateca "não deve perder tempo: filmes de terror, subterrânea, unhas na carne, sangue, medo: organizem isso logo, meninos.”(NETO, 2004b) Assim como muitos dos envolvidos no cinema marginal, Torquato nutria um grande apreço por José Mojica Marins, o Zé do Caixão, a quem ele coloca na mesma categoria que Glauber Rocha, Rogério Sganzerla e Júlio Bressane como a linha de frente do cinema forte brasileiro.

2.4 – Torquato entre o dizível e o visível

Mas quando o assunto era cinema, Torquato não utilizava seus espaço no *Última Hora* somente para criticar o panorama do cinema brasileiro e atacar o Cinema Novo, muitas de suas colunas que tratavam do assunto focavam em propostas e concepções próprias sobre o que seria possível ser feito dentro dos limites que se impunham no momento histórico em que vivia. A *Geléia Geral*, durante os meses em que foi publicada, documentou não somente as idéias de Torquato sobre produção de imagens em movimento, mas também uma crise de fé

de seu autor (que ele preferiu descrever, no vocabulário da época, como “grilo”) na capacidade da literatura em ser um meio relevante.

Este *grilo* de Torquato com a literatura foi discutido por André Bueno em seu livro *O Pássaro de Fogo no Terceiro Mundo* no qual Bueno defende que Torquato, frente ao momento político de seu tempo, teria perdido completamente a esperança na possibilidade de qualquer ação no espaço público. Bueno, inclusive, compara Torquato com outros poetas que, ao contrário dele, não teriam sido sufocados pelo seu tempo e diz que “a resposta do artista de formação crítica, empenhado nos processos de transformação social, volta-se para respostas racionais aos contextos de crise.”(BUENO, 2005)¶ Algo que Torquato teria falhado em realizar pois “para Torquato Neto, poeta jovem e intuitivo, mas sem profundidade reflexiva e sem cultura crítica, não existe contradição. O ‘mal’ venceu a batalha pela linguagem e pelos significados, e as palavras estão em definitivo inutilizadas.”(BUENO, 2005)¶ A análise de Bueno, embora compreensível, dado o material que ele utilizou em sua pesquisa, desconsidera uma série de fatores e parece pecar em seu exagero sobre a posição de Torquato no momento, pois se é verdade que Torquato declara, mais de uma vez, que a linguagem escrita não mais lhe parecia um meio eficiente para seus objetivos, isto não significa que ele tivesse adotado uma posição derrotista, muito pelo contrário, ele havia simplesmente decidido que era através de outro meio, o da imagem em movimento, que ele devia trabalhar. E, assim como em tudo a que se dedicava², uma vez que Torquato decidiu que era o cinema o seu meio ideal, Torquato o abraça de forma agressiva e se dedica com afínco a convencer as pessoas ao seu redor a seguir seu exemplo.

É interessante notar o tom quase propagandístico no qual Torquato escreve sobre a câmera super-oito em suas colunas, inclusive se utilizando de frases que lembram slogans como “Dê uma chance ao seu olho!”(NETO, 2004b)¶ Um bom exemplo desta forma como ele escrevia sobre a super-oito é sua quinta coluna no *Última Hora*, onde Torquato escreve um verdadeiro manifesto em pró da

2 Caetano Veloso escreveu sobre Torquato que “se algo podia parecer preocupante era justamente sua tendência a aferrar-se aos novos princípios como dogmas e a desprezar antigos modelos com demasiada ferocidade.”(VELOSO, 1997)¶

utilização da câmeras, convidando o seu leitor a experimentá-la, tal qual estavam fazendo muitos cineastas que Torquato admirava.

Para Torquato, as vantagens desta câmera são óbvias: ela é boa, barata e é fácil de manejar. O que significa que ela é de fácil acesso e que com ela qualquer um pode produzir imagens cinematográficas. A proposta de Torquato nesta coluna é bastante clara: em oposição aos cineastas trabalhando dentro da indústria cinematográfica que necessitam de grande orçamento e de profissionais especializados que saibam se utilizar de equipamentos complexos, Torquato estimula o seu leitor a produzir com seus próprios recursos e até propõe um exercício: "O olho guardando: aperte da janela do ônibus, como sugeriu Luiz Otávio Pimentel, e depois veja".(NETO, 2004b)¶ E, como não poderia deixar de ser, Torquato aproveita a coluna para dar uma alfinetada em seus opositores, escrevendo sarcasticamente que "Eu gosto de superoito porque superoito está na moda".(NETO, 2004b)

O empenho de Torquato em convencer seus leitores a fazerem suas próprias experimentações cinematográficas dificilmente poderia ser compreendido como fruto de uma atitude derrotista. Esta leitura sobre escritos de Torquato provavelmente provém de uma leitura descontextualizada de colunas como a “marcha à revisão” de 8 de outubro de 1971 na qual Torquato escreve:

Informação: há palavras que estão nos dicionários e outras que não estão e outras que eu posso inventar, inverter. Todas juntas e à minha disposição, aparentemente limpas, estão imundas e transformaram-se, tanto tempo, num amontoado de ciladas. [...] As palavras inutilizadas são armas mortas e a linguagem de ontem impõem a de hoje. A imagem de um cogumelo atômico informa por inteiro seu próprio significado, suas ruínas, as palavras arrebatadas, os becos, as ciladas. Escrevo, leio, rasgo, toco fogo e vou ao cinema. (NETO, 2004b)¶

Essa coluna aparece como evidência poética de um momento em que Torquato havia de fato perdido a esperança na linguagem escrita como campo de ação. É possível entender que o que Torquato está dizendo é que em um momento de crise, no qual seria preciso uma linguagem que desse conta do horror vivido, as palavras falham nesta tarefa pois estão sempre presas a uma forma discursiva que não dá conta de expressar por inteiro a experiência vivida, ou como

Torquato gostava de escrever “a barra pesada da realidade.” Isto é reforçado por outra versão deste texto (não publicada na *Geléia Geral*) na qual lê-se:

A Escola Superior de Guerra (“Sorbonne”, para os íntimos: a tradição culturalista em linha reta) aceita & emprega a realidade – a divisão do mundo em duas áreas opostas, antagônicas, de interesses conflitantes permanentemente em choque – e nos assegura a participação efetiva em umas dessas frentes de combate chamada (por causa dos pontos cardeais) de Ocidental. Mas eu estou lidando com palavras & digo que assim também se dá com elas quando as executamos: uma sintaxe da 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 conflito decisivo, final. (NETO, 2004a)¶

O texto acima parece reforçar a teoria de Ismair Xavier de que após 1969 há no Brasil uma mudança na forma de se conceber a história do país, na qual esta passa a ser lida através da noção de catástrofe e “não como uma teleologia do progresso técnico-econômico ou da revolução social.” (XAVIER, 2012)¶ E é justamente em meio a este sentimento de catástrofe e de esperanças frustradas que Torquato escreve. Mas, note-se, o que Torquato estava escrevendo era que em meio a todos os discursos derrotistas que adiavam e contemporizavam um verdadeiro conflito, ele não acreditava que este estivesse sido de fato anulado ou se tornado impossível. Torquato, inclusive, escreve em sua primeira coluna no *Última Hora* que: “Os inocentes estão esperando enquanto aproveitam para curtir bastante conformismo disfarçado em lamúrias, ataques apocalípticos e desespero sem fim.” (NETO, 2004b)¶ Uma clara recusa em se deixar dominar por essa concepção de história enquanto tragédia.

Esta visão desesperançada parece ter permeado diversas áreas da produção cultural brasileira do momento. No entanto, Torquato professa que era a literatura e a linguagem escrita que ele acreditava estarem inutilizadas, o que faz com que seja interessante uma perspectiva sobre o que estava acontecendo no campo literário naquele momento. Segundo Flora Süssekind, a literatura brasileira do pós-64 sofria de uma “síndrome de prisão” que impunha, de um lado, a tentativa de estabelecer contato com o maior número possível de leitores através da retomada de um naturalismo, seja ele óbvio, como nos romances-reportagens, ou disfarçado, como em parábolas e narrativas fantásticas. Por outro lado, ela

impunha um mergulho no próprio ego, uma *literatura do eu*, dos depoimentos, das memórias e das poesias biográfico-geracionais. A autora escreve que proliferava, neste momento,

[...] uma produção literária que pensa falar contra a corrente, mas com uma estética naturalista, oratória ou personalista, sem perceber que suas trilhas teriam a benção às vezes inclusive da Política Nacional de Cultura; ou que estariam revivendo algumas opções literárias mais conservadoras e menos capazes de olhar criticamente para o país e de ampliar o horizonte artístico-ideológico de seus leitores.(SÜSSEKIND, 2004)¶

Frente a este cenário, Torquato parece, por um tempo, ter chegado a conclusão de que a linguagem escrita “eram armas inutilizadas.” Mas armas para o quê?

A questão para Torquato era sempre buscar as brechas possíveis na realidade e ocupar o espaço que era possível, de forma a continuar a produzir práticas perigosas para ordem estabelecida. Como escreveu coluna de 14 de julho de 1971: “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.” (NETO, 2004b)

Em determinado momento, no entanto, Torquato passou a acreditar que a linguagem escrita não era mais capaz de tensionar a realidade e criar este perigo, pois “a linguagem de ontem impõe a de hoje”, ou seja, Torquato parecia acreditar que a literatura inevitavelmente iria se utilizar da lógica do inimigo e, por isso, era incapaz de criar tensão, era uma cilada inescapável:

Uma palavra é mais do que uma palavra, além de uma cilada. Elas estão no mundo e portanto explodem, bombardeadas [...] No princípio era o verbo e o apocalipse, aqui será apenas uma espécie de caos no interior tenebroso da semântica. Salve-se quem puder. (NETO, 2004b)¶

Edwar Alencar Castelo Branco faz uma análise interessante deste momento na trajetória de Torquato na qual ele defende que o projeto de Torquato era o de reinvenção do real e que Torquato havia percebido que a realidade corresponde a formas de pensamento que se hegemonizaram discursivamente: “a linguagem institui uma realidade arbitrária contra a qual ele se bate. Seu esforço, então, é para potencializar a arte, em especial o cinema, em favor de uma

reinvenção do real.”(CASTELO BRANCO, 2004)¶

Seja qual for a forma como articula-se as intenções artísticas de Torquato – criar perigo ou reinventar o real – parece que ele encontrou na imagem uma saída para seu impasse com a linguagem escrita, como fica claro na coluna de 19 de outubro:

Escrever não vale quase nada para as transas difíceis desse tempo, amizade. Palavras são poliedros de faces infinitas e a coisa é transparente - a luz de cada face distorce a transa original, dá todos os sentidos de uma vez, não é suficientemente clara, nunca. Nem eficaz, é óbvio. Depende apenas de transar com a imagem, chega de metáforas, queremos a imagem nua e crua que se vê na rua, a imagem - imagem sem reticências, verdadeira.(NETO, 2004b)¶

E transar a imagem foi exatamente o que Torquato fez, além de insistir diversas vezes para que seus leitores aderissem também à prática: "Pegue uma câmera e saia por aí, como é preciso agora: fotografe, faça o seu arquivo de filminhos, documente tudo o que pintar, invente, guarde. Mostre. Isso é possível."(NETO, 2004b)¶ **Torquato convoca o seu leitor para que este** documente o que está acontecendo pelas ruas do Brasil e o subtexto é claro: porque ninguém mais está fazendo isso, porque o cinema que passa nos cinemas não está fazendo isso, porque não interessa a quem está no poder que isso seja feito. "Não valem nada como testemunhas de nada, mas o que fizemos fica e guarda o que se vê. Propostas para uma visão urgente do fogo."(NETO, 2004b)¶

É nesta coluna que Torquato escreve uma de suas frases mais famosas: "A realidade tem suas brechas"(NETO, 2004b)¶ . **Neste contexto**, fica mais claro compreender o que Torquato estava colocando com essa frase: que apesar da situação opressora que reinava no país, era possível encontrar formas de ação, pelas brechas de uma realidade socio-política na qual os quadros da luta armada estavam sendo, aos poucos, todos presos, mortos ou indo para o exílio, na qual a censura pesava com força sobre a atividade cultural. Pior ainda, na maioria dos jornais nem sequer era necessário um censor, pois o próprio jornal praticava a autocensura. E uma realidade socio-política na qual a grande maioria da população estava feliz com o milagre econômico e com o governo militar. Para

Torquato, a principal forma de agir sobre estas brechas que se apresentavam era através da produção de imagens, porque neste momento Torquato estava desiludido com a capacidade da palavra literatura de ter qualquer impacto sobre a realidade que se colocava.



(Figura 05: A Geléia

Geral)

No entanto, esta postura de Torquato não durou muito tempo e já no final de outubro de 1971 Torquato escreveu um colunista sobre o show *A Todo Vapor* de Gal Costa na qual ele repete diversas vezes as palavras-cenários que Waly Salomão havia realizado para este espetáculo e diz que:

O poeta Sailormoon não lava as mãos, graças a Deus. E quanta gente cega, de mãos bem lavadinhas, amizades. [...] FA-TAL e VIOLETO, planos gerais das palavras destaque de Waly Salomão mais Luciano A TODO VAPOR no 'show' com Gal que já pintou. FA-TAL e VIOLETO, viva Deus."(NETO, 2004b)

Este parece ter sido um momento de virada para Torquato no qual ele redescobre a palavra escrita como forma de encontrar *as brechas da realidade*. Na coluna de 3 de novembro do mesmo ano ele esclarece um pouco mais o impacto que o trabalho de Waly Salomão teve para ele:

Ao poeta Sailormoon eu estou devendo a fé que eu já havia esquecido. Mas eu nunca disse pra ninguém e digo logo desta vez: era um grilo zumbindo e eu não acreditava mais que as palavras pudessem me servir de nada. FATAL e VIOLETO, palavras-destaque no show de Gal, by Waly, desfizeram meu absurdo encantamento pelo grilo. Não é nada daquilo e é o mesmo de sempre: tudo é perigo, divino, maravilhoso. E as palavras, eu aprendo novamente, não são armas inúteis. (NETO, 2004b)¶

Este trabalho de Waly, que tamanho impacto teve em Torquato, pode ser inserido em um contexto maior da produção do poeta, como parte de um longo processo de experimentação com as palavras em diversos contextos visuais que geraria, ao longo da década de 1970, o conjunto de obras intitulados Babilaques. Os Babilaques, que começaram a ser produzidos em 1972 adquiriram ao longo da década um formato específico, no qual fotos retratam alguns cadernos de Salomão em contextos diversos: o chão da rua, em cima de mangueiras e com uma lata, com as canetas que Waly havia utilizado para escrever, em cima de roupas ou em uma composição de diversos cadernos coloridos. O conteúdo destes cadernos é, assim como os objetos que rodeiam os cadernos, também múltiplo: anotações de Gertrude Stein, poemas, pedaços de embalagens, anotações, recortes de revistas, diálogos, etc.

Em um escrito de 2002, Waly descreve este trabalho como uma “experiência axial que desenvolvi dentro do meu processo incessante de buscas poéticas.”(SALOMÃO, 2007)¶ E também escreve que este é uma “polinização cruzada com a forte corrente de experimentalidade brasileira que intimamente vivenciei desde os anos 1960.”(SALOMÃO, 2007)¶ Destas declarações diversas questões podem ser levantadas, mas como Waly é um poeta que se utiliza de um linguajar próprio, muitas vezes de difícil compreensão para aqueles que não conhecem sua obra, cabe, portanto, tentar compreender o que seria uma polinização cruzada.

Antônio Cícero, em um texto escrito para o catálogo de uma exposição dos BABILAQUES realizada em 2007, esclarece este termo ao apontar que ele já aparecia em alguns poemas de Salomão e coloca que:

'Polinização cruzada' em oposição à autopolinização é aquela e que uma planta é polinizada por outra [...] No

caso dos Babiliques, trata-se, é claro, de diferentes espécies de arte que, ao se cruzarem, se fertilizam, revitalizando tanto a linguagem verbal (a palavra) ... quanto o 'campo sensorial da experiência.'(SALOMÃO, 2007)¶

Cícero também cita um poema de Salomão que leva justamente o título de “polinização cruzada” e que diz:

Polinizações cruzadas entre o lido e o vivido. Entre a espontaneidade coloquial e o estranhamento pensado. Entre a confissão e o jogo. Entre o vivenciado e o inventado. Entre o propósito e o instinto. Entre a demiúrgica lábia e as camadas superpostas do refletido. Imbróglio d’álgebra e jogo de azar (...) (SALOMÃO, 2007)¶

Qual poderia ser, portanto, a intenção de Waly com essas experimentações? Pode-se dizer que o que Waly buscava era a criação de um *medium*, como ele coloca, amalgâmico, capaz de absorver diversas experiências e, através da superposição de camadas de significado, colocar o espectador contra a parede sem conseguir abarcar o que está sendo exposto. Um *medium* que busca romper com o “sentido ao pé-da-letra” e criar estruturas que forcem o espectador a prestar atenção, a levar em consideração diversos suportes, diversas maneiras de se produzir significado. Nas palavras de Waly: “INSTIGAÇÃO SIM OSSIFICAÇÃO NÃO”

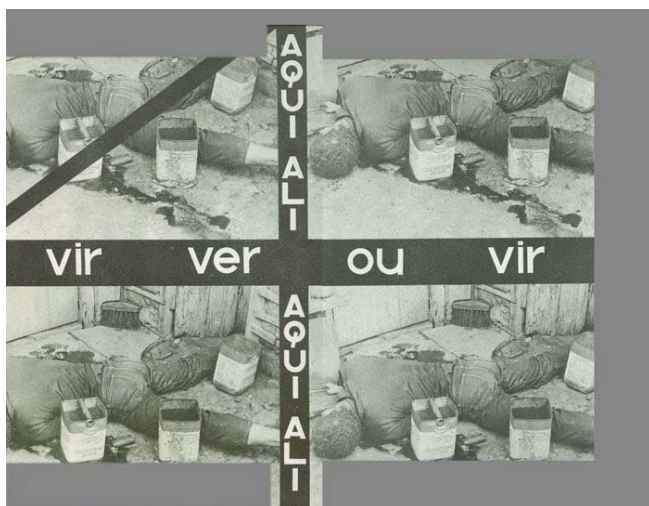
Através desta análise, é fácil compreender o fascínio que o trabalho de Waly exerceu em Torquato, que estava até então em crise com a linguagem escrita, pois demonstrava que retiradas de seus contextos tradicionais e inseridas em novos suportes, as palavras eram capazes de tensionar a realidade e, como gostava Torquato, criar o perigo.

O impacto destas experimentações de Waly foi tão grande que Torquato irá se utilizar desta técnica em seu filme *O Terror da Vermelha*, como será visto no próximo capítulo. É a partir deste encontro com a produção de Waly que Torquato volta a buscar novas formas de inserir a linguagem escrita em sua produção. Como coloca Castelo Branco:

A tensa relação de Torquato Neto com as palavras o conduziria, ao final da vida, a experiências que levariam o poeta a experimentos de linguagem cuja radicalidade procuraria tensionar a palavra até o limite de sua

superação. Nesta fase, a fotografia, o cinema e a exploração do espaço gráfico na poesia foram os instrumentos principais. Nestes experimentos com poesia gráfica [...] a contra-linguagem torquateana tem motivações que transcendem as questões estéticas e, na verdade, dizem respeito a uma visão revolucionária que o poeta tinha da linguagem. Para ele, era possível revolucionar todos os aspectos da vida a partir de uma revolução nos signos lingüísticos.(CASTELO BRANCO, EDWAR DE ALENCAR, 2004)¶

Outro exemplo desta contralinguagem Torquateana da qual fala Castelo Branco é sua contribuição para a *Navilouca*, revista que Torquato e Waly Salomão estavam preparando em 1972 e que só ficaria pronta em 1974. Nesta revista, Torquato mistura imagens e palavras para criar diversas camadas de significado.



(Figura 06: Página da revista Navilouca com trabalho de Torquato Neto)

Como veremos no próximo capítulo, existe uma grande semelhança entre as experimentações que Torquato fez em *O Terror da Vermelha* e sua contribuição para a *Navilouca*. Em *O Terror da Vermelha*, Torquato se utiliza exatamente dos mesmos jogos de palavras da revista para tensionar os planos de seu filme.

Capítulo 3 – O Terror da Vermelha: o filme que não teve fim.

Nos capítulos anteriores observou-se que Torquato estava caminhando em um território conflituoso, no qual Cinema Novo e Cinema Marginal disputavam os rumos do cinema brasileiro. Torquato não deixa a menor dúvida de que sua opção foi pelo Cinema Marginal, era dentro deste gênero específico que Torquato identificou um espaço onde ele poderia agir e onde poderia reinvestir suas energias criativas, ou seja, onde seu desejo de criar imagens em movimento poderia tomar forma.

Retoma-se aqui a discussão iniciada no primeiro capítulo, sobre como se aproximar deste filme *O Terror da Vermelha*. Como foi colocado anteriormente, a opção foi por compreender este filme como um objeto expandido, que englobaria não somente as imagens produzidas por Torquato, mas todos os escritos nos quais ele disserta sobre seu desejo de gerá-las e o significado que produzi-las possuía para Torquato, numa tentativa de compreender como essa imagens vieram a ser. Também observou-se que as tradicionais discussões sobre a utilização de objetos fílmicos dentro da História não dão conta deste objeto particular, daí a opção por buscar em outro campo, em um trabalho que pouco ou nada se relaciona com a História e suas discussões metodológicas uma indicação de caminho a ser perseguido.

Concluiu-se que as versões que existem não podem ser pensadas como obras acabadas, mas como uma interpretação do material filmado e do roteiro-poesia que Torquato Neto deixou, cada uma fazendo sua própria leitura do material e relacionado-o com aspectos históricos e biográficos que o editor considerou mais relevantes de serem destacados.

Assim, o filme assume o *status* de filme que não teve fim, de objeto em aberto. Seguir esta proposta até o fim significa compreender que analisar *O Terror da Vermelha* é necessariamente criar uma nova montagem para este material e que da mesma maneira que alguém que edita as imagens do filme destaca alguns aspectos e releva outros, também uma análise histórica deste filme fará o mesmo.

A opção, portanto, foi focar-se nas imagens que são oferecidas ao olhar e pensar *O Terror da Vermelha* a partir da perspectiva do filme como um esforço de

transformação e ocupação do espaço. A partir desta perspectiva foi possível traçar três eixos que atravessam *O Terror da Vermelha*: o ato de filmar a cidade como uma forma de ocupação do espaço; a utilização de palavras-destaque como um esforço de ressignificação da paisagem; a violência como atividade transformadora do cenário urbano.

3.1 – As imagens nas brechas da realidade

No capítulo anterior, observou-se que o objetivo principal de Torquato em suas ações tanto artísticas como jornalísticas era a ocupação de espaço, da maneira que fosse. Em carta escrita para Almir Muniz, Torquato chegou a escrever que: “eu sinceramente acredito que não está na hora de desistir: ou a gente ocupa e mantém a porra do espaço, para utilizá-lo, para transar, ou a gente desiste. Eu prefiro o 'sacrifício.’”(NETO, 2004a)¶

Assim, não é absurdo partir do pressuposto que *O Terror da Vermelha* seria também um exercício de ocupação do espaço para transá-lo, mas no caso do filme, especificamente, é interessante pensar que o espaço a ser ocupado possui um significado duplo, metafórico e geográfico. O significado metafórico está ligado a todas as discussões teóricas que Torquato fez sobre ocupação do espaço enquanto estratégia de luta, ao passo que geograficamente o espaço se materializa especificamente na cidade de Teresina.

Teresina, no início da década de 1970, era uma cidade intermediária e marcada por um forte conservadorismo, cuja força pode ser identificada em anedotas locais sobre grupos de *hippies* que foram expulsos da cidade. No entanto, acompanhando o projeto federal conhecido como o Milagre Econômico, o governo de Teresina buscava o desenvolvimento e a modernização, anunciando com grande alarde, por exemplo, a instalação de uma fábrica da coca-cola na cidade. Como coloca o pesquisador Fabio Castelo Branco Brito:

As mudanças ocorridas no Piauí e, especialmente, em Teresina, guardavam relação com acontecimentos que se processam nos campos da política e da economia. Se, a nível nacional, os governos militares pregavam um *milagre econômico*, prevendo um crescimento do Brasil, sob o signo da ordem e do progresso, expressos em sua

filosofia política, a nível estadual, tal expressão se corporificava nas políticas de cunho desenvolvimentista do então governador, Alberto Tavares Silva. (BRITO, 2013)¶

Para uma parcela dos jovens locais, no entanto, a cidade parecia se apresentar de forma bastante árida. Estes jovens eram, no geral, filhos da classe média piauiense que frequentemente saíam de Teresina para estudar em outras capitais e voltavam para a cidade trazendo revistas alternativas, discos, livros e idéias provenientes do cenário contracultural do país que se chocavam com o ambiente conservador local. Como exemplo, é interessante a figura de Davi Aguiar, filho de um político local que após ir para Brasília voltou à cidade portando longos cabelos e um vestuário estranho. Em alguns depoimentos ele é descrito como o “primeiro doidão da cidade.” Também a prima de Torquato Neto, Herondina, passou uma temporada em Nova York e voltou com hábitos e danças consideradas estranhas.

Foram estes jovens que organizaram os primeiros jornais alternativos da cidade e foi com eles que Torquato Neto gravou seu filme. Abaixo pode-se ler um artigo de Durvalino Couto ironizando a vida cultural na cidade que bastante revela sobre a forma com a qual estes jovens enxergavam a vida na capital piauiense:

Caro amigo forasteiro:

Você, coitado, chegou a Teresina há pouco, e anda completamente alienado das coisas que você pode fazer aqui. Se você não é esnobe, e não acha Teresina um saco, uma droga ou mesmo o (x) do mundo, pode, lendo este artigo, fazer muitos programas bons e se divertir à farta. É preciso, antes de tudo, ouvir aos pratas da casa pra ficar sabendo das coisas. Sendo assim, eu, pelo simples fato de querer informar aos visitantes, tomo a liberdade de mostrar ao senhor as maravilhas da minha cidade.

1ª dica: O RÁDIO – Se você é possuidor de um rádio, seja qual ele fôr (mesmo um SPICA 70), não hesite em ligá-lo numa das rádios locais. Você poderá ouvir, por exemplo, uma beleza de show humorístico, que é o “Correspondente do Interior”. Este programa é “deveras” rico em humorismo, e contém uma variedade impressionante de piadas as mais diversas. Leia este aviso. “Atenção, atenção, Barra das Pombas, interior do Maranhão. Este aviso é para dona Doca. João Martins avisa que passa bem e foi operado. Segunda-feira receberá alta e segue em seguida. Envie numerário e espere com animal na estrada. Abraços”. Ou, então, este: “Atenção Morro da Loja no interior do Maranhão. Este aviso é para Nanoca. Pombo avisa que vai

ser internado e vai bater chapa amanhã. Cruz seguiu hoje para vender jumento. No caso de Pombo morrer, envie numerário pro caixão”. Diga-me senhor, é ou não é engraçado? Além do mais, contém um saber inconfundível do sado-humorismo. Os programas musicais também são ótimos. No programa “Seu Gôsto na Berlinda” desfilam diariamente os maiores cantores do Brasil, como Jerry Adrianni, Waldick Soriano, Nelson Ned, Agnaldo Rayol e muitos outros. O programa do Ari Sherlock não é recomendável. Só sai música feia e os cantores são horríveis, tais como Simonal, Elis, Vinícius e Toquinho (apareceu agora uma tal de Mironga do Cabuletê que é um horror!) Gal Costa e outros vagabundos. É preferível ficar no “Peça Bis ao B. Assis”...

2a dica: O TEATRO – Se você quiser assistir a um bom filme, vá ao teatro. Como? Não entendeu? Ora, meu amigo, eu disse que, se você quiser ver um bom filme, vá ao nosso teatro, o 4 de setembro. É onde são exibidos os melhores filmes. Sendo você um homem de gôsto refinado, gostando portanto de um bom espagete italiano, é bom que vá ao nosso teatro. Não é possível que você perca filmes como “Cave Sua Sepultura Já Já”, “Morra Antes Que Eu o Mate” ou “Reze a Deus Que Eu Vou Praí”. Não se preocupe com o calor, que lá tem muitos ventiladores no teto. Se tem um grandalhão na frente, não se preocupe: Arraste a cadeira para o lado e continue a ver seu filme, sossegado. Não fique pasmado com os palavrões que por acaso surjam é que isto é típico da platéia do Teatro, livre e espontânea. Ora, você também não vai se abalar porque sua cadeira quebrou com um estrondo e você pegou uma vaia homérica. Isso é brincadeira da gente, sabe? Além do mais, o esforço vale, o calor vale, o desconforto vale. O filme sempre é bom. Ou será possível que você não goste de caubói italiano?

3a dica: O CINEMA – Confira na dica acima.

4a dica: A TELEVISÃO – Nas noites ociosas, em que não há o que fazer, relaxe-se numa poltrona confortável e divirta-se vendo sua televisãozinha, instrumento de cultura que alguns idiotas chamam de “máquina de fazer doido”! Não tem razão de ser, pois a nossa Tevê (ela é do Ceará, mas nós também tamos na bôca, né?) é rica em cultura e em informações, como o CBA que é transmitido diretamente, graças ao “milagre da nossa era tecnológica”. Veja um Flávio Cavalcante;; que poesia e que humanismo ele apresenta nas sequências “Meu Neto É Uma Graça”, “A Gestante Mais Bonita”, ou quando ele segura em mãos um rouxinol que canta hinos! E o “Jota Silvestre”, hem? Quanta cultura nas suas candidatas, como a novinha da Pavona e a cangaceira de Cabrobó. E quanto humor sadio no “Cafê Sem Concerto”. E a realidade encarnada nas novelas magníficas! A piedade do “Show do Mercantil”? O homem mais bonito! A realidade dos fatos! Tudo, meu amigo, tudo!

5a dica: Isso não é da minha conta. Basta você perguntar a qualquer transeunte onde fica a Paissandú.

mesma percepção sobre Teresina. Mas, como já foi dito, Torquato acreditava que por mais opressiva que a realidade se colocasse, era sempre possível encontrar brechas de ação, formas de agir que tensionassem o real e criassem o perigo. No caso do espaço urbano, é interessante notar que a relação de Torquato com este é marcada por uma série de dicotomias e tensões que provém de, entre outras coisas, suas experiências em sanatórios.

Para compreender um pouco sobre a forma como Torquato pensava o espaço urbano é interessante a leitura das anotações feita por ele no ano de 1971 quando ele decidiu internar-se no Hospital Psiquiátrico Pedro II, localizado no subúrbio carioca do Engenho de Dentro devido aos problemas que vinha enfrentando relacionados ao alcoolismo e suas tendências suicidas. Durante o tempo que esteve ali Torquato escreveu um diário que seria publicado postumamente em *Os Últimos Dias de Paupéria*, edição organizada por sua mulher, Ana Duarte, e por seu amigo e também poeta Waly Salomão.

Muitos anos após a morte de Torquato, Waly Salomão escreveu sobre esta publicação a seguinte nota: “Todas as crônicas, poemas, rascunhos, confissões do sanatório que depois dei o título polissêmico D’Engenho de Dentro, tudo cancelado, borrado, apagado, queimado e Ana Duarte resgatou da lixeira pouco antes de ser incinerado.”(SALOMÃO, 1993)¶ Isto de um título polissêmico refere-se ao fato de que *D’Engenho de dentro* diz respeito ao local onde Torquato ficou internado, mas também remete à dicotomia tão presente na obra de Torquato entre o lado de fora e o lado de dentro. “O lado de fora é fogo, igual ao lado de dentro.”(NETO, 2004b)¶

É interessante que esta mesma questão foi utilizada por Paulo Roberto Pires na organização dos dois volumes que compõem a publicação da obra reunida de Torquato, sendo o volume “Do lado de Fora” destinado aos seus escritos jornalísticos e o volume “Do lado de Dentro” destinado às suas poesias, anotações, letras de música, etc. O lado de fora: o lado do homem público, que intervém no mundo, dialoga com ele e o sofre. O lado de dentro: o lado do pensamento, da criatividade da radical e, também, o da depressão e do suicídio.

Que acontece, então, em um hospício? O que é este lugar tão especial dentro de uma cidade que faz vincular a sua própria espacialidade com a dicotomia que Torquato vinha trabalhando em algumas de suas obras? Em uma de

suas anotações de dentro do hospício Torquato escreve: “Aqui dentro – e é óbvio – os piores dias são os sábados e os domingos. [...] lá fora, os piores dias são todos ...” De alguma forma, no momento em que Torquato se encontra internado, o hospício passa a ser a própria representação do *dentro*, oposto à cidade que o cerca e ao homem que nela interage.

Essa transposição parece remeter a outra questão que é a do espaço na nossa sociedade, uma vez que ao buscar falar sobre o embate entre uma vida em sociedade e a subjetividade do indivíduo Torquato escolhe uma metáfora espacial.

Foucault diz que a nossa época é, acima de tudo, a época do espaço, na qual a nossa experiência do mundo se assemelha mais a uma rede que conecta pontos, e é indissociável de sua própria malha, do que a de uma vivência que se vai enriquecendo ao longo tempo. No entanto, Foucault coloca, apesar de toda a técnica desenvolvida para a apropriação do espaço, apesar de todos os saberes que o formalizam e delimitam, o espaço contemporâneo não foi ainda totalmente dessacralizado. A nossa vida, ele escreve, “ainda se rege por certas dicotomias inultrapassáveis, invioláveis, dicotomias as quais nossas instituições ainda não tiveram coragem de dissipar.”(FOUCAULT, 2005)¶ Essas dicotomias seriam as oposições que tomamos como dadas como a oposição entre espaço público e privado; entre espaço familiar e espaço social; entre espaço de lazer e espaço de trabalho. Todas essas oposições, Foucault defende, se mantêm devido à presença oculta do sagrado. Assim, expõe o autor:

“O espaço no qual vivemos, que nos leva para fora de nós mesmos, no qual a erosão das nossas vidas, do nosso tempo e da nossa história se processa num contínuo, o espaço que nos mói, é também, em si próprio, um espaço heterogêneo. Por outras palavras, não vivemos numa espécie de vácuo, no qual se colocam indivíduos e coisas, num vácuo que pode ser preenchido por vários tons de luz. Vivemos, sim, numa série de relações que delineiam lugares decididamente irredutíveis uns aos outros e que não podem se sobre-impor.”(FOUCAULT, 2005)¶

E dentro desses lugares dos quais ele fala, Foucault salienta a existência de lugares que se relacionam com todos os outros lugares, de uma forma que neutraliza, secunda ou inverte a rede de relações por eles designada. Espaços que se encadeando uns nos outros, contradizem todos os outros. São eles de dois tipos:

as utopias e as heterotopias.

Sobre este assunto Foucault fala um pouco no prefácio do livro “As palavras e as coisas”:

“As utopias consolam: é que, se elas não tem lugar real, desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso e liso ... As heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a ‘sintaxe’, e não somente aquela que constrói frases – aquela menos manifesta, que autoriza ‘manter juntos’ (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas.”(FOUCAULT, 2002)¶

As heterotopias, Foucault esclarece, são espaços, objetos que, possuindo materialidade no real, proporcionam a experiência de uma outra ordem das coisas. Ele os chama de contra-lugares, o que seria uma espécie de utopia realizada na qual todos os outros lugares reais de uma determinada cultura podem ser encontrados e nas quais são, simultaneamente, representados, invertidos e contestados.

Elaborando sobre este tema, o autor fala de uma espécie de heterotopia que seriam as heterotopias de crise: “aquelas nas quais os indivíduos cujos comportamentos são desviantes em relação às normas ou à média necessárias, são colocados.”(FOUCAULT, 2005)¶ Uma destas heterotopias, como não poderia deixar de ser, é o hospital psiquiátrico.

Sobre o hospício enquanto uma instituição, Foucault irá explorar mais o tema em outros trabalhos como a *História da Loucura* e o *Nascimento da Clínica*. No entanto, a opção de pensar o hospício e a relação de Torquato com ele enquanto uma heterotopia deriva do fato de que Torquato faz uma opção consciente por se internar e, assim que chega na instituição fala desta experiência como sua última oportunidade de aprender a viver no mundo *lá fora*. Ele usa, inclusive, a idéia de sua estadia naquele local como uma escola para a vida. Assim, Torquato parece colocar que para conseguir viver, para dar continuidade a sua existência se fazia necessário um deslocamento desta, um mergulho no *lado de dentro*. Daí que o conceito de heterotopia parece iluminar esta experiência, pois em sua relação invertida com os outros lugares de uma sociedade esta pode fazer emergir uma compreensão da ordem das coisas e, ao que parece, era essa

compreensão e as ferramentas que ele poderia utilizar para navegá-las que Torquato busca ao se internar.

Antes de adentrar em uma observação de seus escritos no Engenho de Dentro parece interessante buscar na obra de Torquato alguns exemplos de como ele descreve sua relação com o “lado de fora” e, para isso, interessa a forma como Robert Pechman pensa a relação entre cidade, história e literatura.

Para Pechman, injetar significados na cidade é possibilitar um processo de invenção social, agregar um valor simbólico e é o discurso que, em seu poder de evocar símbolos que faz da pedra, cidade. Ele diz que “é fundamental analisar como se dá o processo de sua transformação em objeto de discurso.”(PECHMAN, 1999) Ao fazer isso Pechman busca compreender um processo mais amplo que transformará a cidade em símbolo da civilização e de que forma isto será aparecerá através da literatura. No entanto, da mesma forma como ele analisa Poe e Baudelaire para demonstrar as mudanças que se desenvolvem dentro da cidade, é possível observar na obra de Torquato Neto uma relação com o espaço urbano que fala de uma forma específica de se relacionar com a cidade, muito embora a cidade não apareça na obra de Torquato como um personagem tão forte como aparece em Poe e Baudelaire. Assim, na letra de *Ai de mim, Copacabana* de 1968, Torquato escreve:

um dia depois do outro
 numa casa abandonada
 numa avenida
 pelas três da madrugada
 num barco sem vela aberta
 nesse mar
 nem mar sem rumo certo
 longe de ti
 ou bem perto
 é indiferente, meu bem
 um dia depois do outro
 ao teu lado ou sem ninguém
 no mês que vem
 neste país que me engana
 ai de mim, Copacabana
 ai de mim: quero
 voar no concorde
 tomar o vento de assalto
 numa viagem num salto
 (você olha nos meus olhos
 e não vê nada -

é assim mesmo
 que eu quero ser olhado).
 um dia depois do outro
 talvez no ano passado
 é indiferente
 minha vida tua vida
 meu sonho desesperado
 nossos filhos nosso fusca
 nossa butique na augusta
 o ford galaxie, o medo
 de não ter um ford galaxie
 o táxi, o bonde a rua
 meu amor, é indiferente
 minha mãe, teu pai a lua
 nesse país que me engana
 ai de mim, Copacabana
 ai de mim, Copacabana
 ai de mim, Copacabana
 ai de mim.

Aqui, em uma referência óbvia ao filme de Antonio Carlos da Fontoura, Torquato Neto fala de uma cidade que, ao mesmo tempo em que pauta desejos: “O medo de não ter um Ford galaxie”(NETO, 2004a)] , é indiferente. Por isso tanto faz um dia ou outro, estar longe ou perto. É a poesia de um indivíduo que não vê os resultados de suas ações repercutirem em seu ambiente.

Uma vez que Torquato penetra o ambiente do hospício, seu diário fala de forma bastante direta sobre a dualidade que se estabelece entre a cidade que o cerca e a vida no sanatório.

9/10

Aqui dentro – e é óbvio – os piores dias são os sábados e os domingos. Eu não sei mais como acreditar em tudo isso – hoje é sábado, amanhã é domingo, depois é segunda, etc. aqui dentro é mais fácil, mas a volta ao lar, ao útero, o encontro com deus – esta pode ser a tentação do demônio, mas não é não. deus está solto e foi caetano quem gritou primeiro. posso reconhecê-lo em seus disfarces e vou ao seu encontro como – exatamente - sei que vou morrer.

lá fora os piores dias são todos, principalmente quando me custam vinte e quatro horas de medo, de solidão e monólogos, por isso é difícil participar da contagem regressiva e esperar por domingo, segunda, terça, etc.: a ilusão dos que não compreendem que o número zero é o princípio e o fim de tudo e que a vida é um processo linear que ao mesmo tempo que vai está voltando.

Nesta entrada de seu diário Torquato coloca a oposição entre o lado de

dentro e o lado de fora, mas, como foi dito anteriormente, aqui o espaço do hospício de alguma de transmuta no lado de dentro que anteriormente em sua obra era sempre uma referência à subjetividade do escritor.

Além disso, é interessante para analisar esta passagem uma das características que Foucault inúmera para as heterotopias que é a de que uma heterotopia, na maior parte dos casos, está ligada a pequenas parcelas de tempos e está ligada ao que Foucault chama de heterocronia. Para ele, o auge de uma heterotopia só é alcançado quando de uma certa ruptura do homem com sua tradição temporal. Ora, esta anotação de Torquato fala justamente sobre a forma como o tempo é alterado dentro do sanatório.

Torquato tem uma compreensão muito angustiada do movimento que rege a vida da maioria das pessoas nos ambientes urbanos: este sempre esperar pelo final de semana, pelo feriado, pelas férias, etc. E da inutilidade de tal espera visto o destino final de uma vida humana. No entanto, Torquato não está menosprezando aqueles que conseguem viver esta rotina, está apenas expondo sua incapacidade de realizar este movimento de espera.

O Terror da vermelha, portanto, pode ser compreendido como uma forma que Torquato encontrou de ocupar o espaço da cidade, de agir sobre ele e romper com esse movimento angustiante da vida cotidiana que custava “ vinte e quatro horas de medo, de solidão e monólogos.”(NETO, 2004a)

Após as filmagens de *O Terror da Vermelha*, Torquato escreveu um poema narrando um pouco do processo de filmagem e fazendo algumas reflexões. Neste poema, lê-se:

lugares, quintais, paisagens – plano geral
paisagens-planos-gerais
distâncias. A cidade transformada
retomada transformada em
EM TRANSFORMAÇÃO. O jogo (NETO, 2004a)

Torquato empreende, portanto, o esforço de reorganização do espaço em que não há uma hierarquia entre as imagens de quintais de casas e praças públicas. A cidade que Torquato filma não está preocupada com as fábricas de coca-cola ou com grandiosos monumentos do progresso, ela se constrói afetivamente em um processo no qual o olhar está sempre gerando novos significados e relações com o

espaço urbano.

Vale lembrar das colunas na Geléia Geral nas quais Torquato incentiva seu leitor a filmar seu cotidiano, a documentar aquilo que estava na rua, a fazer os seus filminhos. *O Terror da vermelha*, para além de sua narrativa de assassinatos e violências é também um exercício destas propostas de Torquato, na medida em que ele filma a sua cidade e faz um inventário afetivo de Teresina através do ato de filmar. Para além da propaganda governamental e do progresso industrial militar, Torquato oferece ao olhar uma cidade transformada pelo ato de filmar, retomada das garras de um discurso oficial. Ato que, no entanto, não busca construir uma narrativa fechada sobre a cidade, expondo-a aos pedaços.

Esta cidade fragmentada na qual o único ponto de união das imagens é memória afetiva produz um efeito interessante.: em *O Terror da Vermelha* não há referente temporal. As imagens filmadas são todas à luz do dia e em nenhum momento os signos clássicos cinematográficos que indicam passagem do tempo são utilizados. A câmera de Torquato percorre o espaço sem indicações cronológicas. Rompendo, talvez, com o angustiante movimento dos dias do qual Torquato escrevia em seu diário.

Outro ponto interessante da relação de Torquato Neto com a cidade de Teresina pode ser observado nas palavras e frases com as quais Torquato caracteriza a cidade, a ver: “Tristeresina” e “musa tórrida, zona advir”. Edwar castelo Branco escreve sobre isto comparando as metáforas que Torquato usa para descrever a cidade com seus poemas iniciais:

[...] muitas daquelas temáticas que preenchiam as matérias de expressão torquateanas em seus poemas iniciais – uma atitude reativa em relação ao tempo, a idealização da infância e a repetida metáfora de Teresina como cidade-luz – se mantêm no roteiro transcrito. (CASTELO BRANCO, 2004)¶

A relação de Torquato com a cidade de Teresina, portanto, era marcada por esta dualidade. Isto pode ser pensado do ponto de vista da emigração, uma vez que Torquato deixou sua cidade natal muito jovem para ir estudar em Salvador.

Milton Santos em um trecho de seu livro *A Natureza do Espaço*, hoje um clássico da disciplina geográfica, fala sobre o homem que emigra para a cidade grande como aquele que “deixa atrás uma cultura herdada para se encontrar com

uma outra. Quando o homem se defronta com um espaço que não ajudou a criar, cuja história desconhece, cuja memória lhe é estranha, esse lugar é a sede de uma vigorosa alienação.” (SANTOS, 2006)¶ **Passado o primeiro estranhamento**, no entanto, Santos escreve, o espírito humano se refaz, reformulando seu futuro a partir dos novos referenciais e do entendimento da nova realidade que o cerca. A relação do ambiente com seu novo morador “se manifesta dialeticamente como territorialidade nova e cultura nova, que interferem reciprocamente, mudando-se paralelamente territorialidade e cultura; e mudando o homem.” (SANTOS, 2006)¶

O que acontece, no entanto, quando este homem retorna a sua cidade origem após décadas construindo uma vida em outra? Aquela cultura herdada, o conhecimento do espaço e todas relações que criaram para este homem a noção de lugar já não são mais as mesmas. Indo para a cidade grande, os emigrantes “trazem consigo todo um cabedal de lembranças e experiências criado em função de outro meio, e que de pouco lhes serve para a luta cotidiana.” (SANTOS, 2006)¶ **No processo de retorno**, tampouco estas lembranças lhe servirão, visto que a cidade natal já não é mais a mesma que ele deixou.



(Figura 07: Stills de *O Terror da Vermelha*)

As imagens de *O Terror da Vermelha* parecem dizer em alguns momentos sobre esta sobreposição das duas cidades, a Teresina do passado, da infância, que não existe mais e a nova Teresina. E dizem sobre o esforço de Torquato Neto em criar novas relações com aquele espaço, em seus termos.

3.2 – Palavra contra destaque

Nesta transformação da cidade que Torquato opera através do cinema, frequentemente ele se apropria de signos e palavras gravados na pedra da cidade e os dota de novos significados. Em uma das imagens abaixo vê-se o personagem principal do *serial killer* parado em pose desafiante entre dois sinais de trânsito da cidade. Na outra, o assassino senta-se embaixo de um trecho da pintura na parede do Bahia Palace Hotel, em uma cena que às vezes é interpretada como uma referência ao rompimento de Torquato com seus parceiros musicais bahianos.



(Figura 08: stills de O Terror da vermelha)

Além da apropriação de palavras escritas pela cidade, Torquato insere ao longo do filme diversos cartazes que às vezes aparecem em composição com o ambiente filmado e que às vezes ocupam completamente o fotograma, funcionando quase como uma legenda. No mesmo poema citado anteriormente, Torquato escreveu sobre essa prática:

(from navilouca VIR/VER/OUVIR
etc. (AQUI/ALI), títulos subtítulos
versos pontuação: TEXTO-LEGENDA
ora ocupando totalmente
o fotograma ora
precisamente ilustrando-o
Sur-place, como
palavra-cenário (luiz otávio), e
também (galvão em OU)
palavracontradestaque, como
palavra contra destaque, como
destaque (waly) na dança da
herondina, nove cassetes filmados
(NETO, 2004a)]

Esta prática ao longo do filme não pode ser compreendida sem lembrar-se da questão exposta no capítulo anterior sobre a crise de Torquato com a linguagem escrita, sua opção pela imagem como novo campo de atuação e, por fim, a redescoberta da potência palavra a partir do trabalho de Waly Salomão.

O jogo de palavras que Torquato utiliza em *O Terror da Vermelha* é o mesmo que ele utilizou em sua contribuição para a *Navilouca* e no contexto do filme elas criam camadas de significado que necessitam de uma análise mais

detal



Verm

elha)

Torquato insere em diversos planos as palavras VIR VER OU VIR, uma referência clara à frase supostamente escrita por Júlio Cesar ao senado romano após a Batalha de Zela: Vini, vidi, vici (Vim, vi, venci). Em sua apropriação da frase, Torquato passa todos os verbos para o infinitivo, liquidando o sujeito, e ao invés do final vitorioso, triunfante, a ação se transforma em audição, ouvir. Ou ainda, a ruptura da palavra ouvir em suas duas sílabas remete a um retorno ao início, uma ação que está sempre vindo, sempre se deslocando.

Em uma construção que remete à poesia concretista, Torquato cria duas frases em uma: “vir, ver, ouvir” e “vir ver ou vir.” No filme, a frase nunca aparece por completo em um mesmo plano. As palavras que a formam foram escritas em cartolinas e são apresentadas sendo seguradas pelos atores em cenas totalmente imóveis.

O outro jogo de palavras é composto pelas palavras AQUI e ALI que aparecem em contextos variados como em cima de telhados, em bancos e em uma longa cena na qual a prima de Torquato Neto, Herondina, que havia acabado de

voltar de Nova York, dança em frente aos dois cartazes com essas palavras pregados em uma parede. Carlos Galvão falou um pouco sobre esta cena em documentário:

[...] tinha acabado de voltar de um desses intercâmbios aí com um disco do Rolling Stones, inclusive muito interessante e tal. E com uma dança completamente diferente. A gente tava em teresina! Uma dança tipo nova yorquina. E tal. Isso, eu acho que chamou a atenção dele, pediu pra ela gravar, pediu pra ela ficar dançando ali no terreno e inseriu aquilo no filme. Tudo que filmava era pra inserir. (BARBOSA; LEAL, 2005)¶

Neste contexto fica bastante claro a forma como Torquato gerava múltiplos significados com suas palavras-destaque. Herondina, pessoa familiar, parente, nascida em Teresina, faz sua dança estrangeira entre o AQUI e o ALI, movendo-se entre os dois cartazes e entre as múltiplas realidades de um sujeito que se desloca culturalmente. E que também se desloca entre diversos suportes, criando uma polinização cruzada das artes, como queria Waly Salomão.



(Figura 10: Still de *O Terror da Vermelha*)

A outra referência que Torquato expõe em seu poema são as palavra-cenário de Luís Otávio Pimentel. Pimentel havia publicado no *Plug* um artigo no qual explica que havia chegado à idéia da palavra-cenário através de ORGRAMURBANA, uma experiência artística realizada no Museu de Arte

Moderna no aterro do flamego em 1970, na qual faixas enormes contendo diversas frases se estendiam entre as pessoas que participavam do evento e eram manipuladas por estas. Segundo Pimentel, nesta experiência o corpo do participante passava a integrar a palavra. A partir disto, ele elaborou uma prática cinematográfica que descreveu desta forma:

Eisenstein propunha o espaço entre dois planos como sugestão para um outro que fica por conta do imaginário do espectador, numa questão aberta exclusivamente imagística. E a palavra-cenário é um plano autônomo dentro da ação do plano, substituindo a imagem pela verbimagem concreta e destruindo a apropriação natural do espaço que começa ao se apertar o gatilho da câmera. A palavra vira um problema de comportamento. (NETO, 2004b)]

Em *O Terror da Vermelha*, as palavras inseridas também cumprem essa função de desnaturalização do espaço filmado. Um plano banal de telhados é transformado pela presença de uma enorme cartolina com a palavra AQUI e o espectador, por sua vez, é obrigado a desnaturalizar a ação da filmagem, como expôs Pimentel.

3.3 - Técnicas vampirescas de ocupação do espaço.

O Terror da Vermelha traz ainda mais um mecanismo de transformação espaço urbano: a violência.

Como já foi dito no capítulo anterior, o apreço pelo horror e pelo terror é um elemento comum entre diversos cineastas marginais. No caso de Torquato, este mesmo apreço foi justificado e embasado teoricamente em sua coluna de 30 de novembro de 1971 na qual ele fala sobre as "técnicas vampirescas de ocupação do espaço." (NETO, 2004b)] Para Torquato, o terror está intrinsecamente conectado com a sua idéia de ocupação dos espaços possíveis, pois ele enxerga nos personagens deste tipo de filme uma potência subversiva.

Torquato compara o filme *O Teorema* de Pasolini com filmes de terror, escrevendo que "O que eu chamo de 'ocupar espaço' está, de certa maneira, naquele Teorema de Pasolini. Também não seria aquilo, se a gente quisesse assim, uma transa de vampiro, um filme de terror? Melhor: uma história de terror?"

(NETO, 2004b)¶ A história (de terror, segundo Torquato) que *O Teorema* conta é a de um visitante anônimo que chega na casa de uma família burguesa e que ao longo do filme se relaciona sexualmente e emocionalmente com todos os membros da família. A sua partida, no final do filme, obriga os membros da família a confrontarem tudo que anteriormente estava escondido pelas armadilhas da vida burguesa.

Não é difícil, portanto, compreender o que atraía tanto Torquato nesta narrativa. Assim como o personagem do visitante do filme, Torquato estava durante este período de sua vida buscando formas de ocupar os espaços (como a da casa da família burguesa) e através de uma ação através brechas que fossem encontradas, expor a realidade: "Ocupar o espaço, no limite da tradução, quer dizer tomar o lugar. não tem nada a ver com subterrânea (num sentido literal), e está mesmo pela superfície, de noite e com muito veneno. Com sol e com chuva. Dentro de casa, na rua." (NETO, 2004b)¶

É através desta chave de análise que podemos compreender o personagem de seu serial killer em *O Terror da Vermelha*. O assassino é um elemento de terror que ocupa o espaço ao seu redor alterando o ritmo da vida que o cerca.

No caso de seus personagens também é possível lembrar a palavra "Apocalipopótese" nome dado Rogério Duarte para o espírito daquela época. Segundo Waly Salomão, essa palavra expressa:

A sôfrega ânsia por um juízo final que suspendesse o curso das coisas banais dos dias e o anúncio contínuo de que todo dia é dia D, um *carpe diem* negativo, sob a espada de Dâmocles, embaixo do poder das armas, como o dia do raio que o parta do desembarque, do desmanche, do desabar.(SALOMÃO, 1993)¶

Também não seria esse o papel de destes personagens? Interromper o curso das coisas banais dos dias parece ser exatamente o potencial que Torquato enxergava na violência de seu *serial killer* e nas histórias de terror.

O personagem principal criado por Torquato está sempre se movendo de um lado para o outro, entrando e saindo da visão da câmera, caminhando pela cidade transformada do filme. Em seu processo de ocupação do espaço, de reapropriação da cidade, a solução encontrada pelo personagem parece ser uma: "Só matando"

como diz uma das legendas que ilustram o filme. Entretanto, os crimes no filme não aparecem como conclusão, como resolução dramática de alguma tensão e nem parecem dar ao protagonista nenhum tipo específico de satisfação.

Também ausente parece estar o elemento de sadismo. O *serial killer* não sorri, não parece obter nenhum prazer com suas ações, embora persiga suas vítimas obstinadamente. *O Terror da Vermelha* não oferece nenhum tipo de explicação para a violência que ocorre, com a exceção deste plano qual a frase “Só matando” aparece.

Esta frase, utilizada no dia-a-dia para expressar irritação com profunda com alguma pessoa, no contexto do filme anuncia que, frente a realidade imposta ao protagonista, a violência seria a única opção cabível. Em especial, cabe destacar uma pequena sequência na qual o protagonista, que até então não havia interagido com nenhum outro ser humano de forma amigável, conversa com outro rapaz de forma bastante descontraída, abraçando-o. Este abraço, no entanto, se transforma rapidamente em assassinato e o *serial killer* parte sem olhar para trás. Matar é a única opção.

Ao longo do filme proliferam-se imagens de corpos ensanguentados estendidos pelo chão, mas a talvez cena de assassinato mais citada é aquela na qual o protagonista enforca e mata o próprio Torquato Neto em uma praça da cidade. Carlos Galvão falou um pouco desta cena:

Além daquela história toda dele fazer um inventário de imagens e de sentimentos da cidade, ele fez questão de aparecer no filme, numa cena ali na praça do Liceu, que também ele era vítima daquele terrível matador psicopata que [risos] vem matando todo mundo na história. Era uma forma dele se... até, ele deu aquilo, foi uma parte do filme que ele praticamente tava doando pras outras pessoas fazerem e ele só disse que queria morrer no filme ali e tal. Aquele matador, que vive por aí e tal... Acho que aquele filme, como outros também, ninguém quis dar a justificativa pra aquele tipo, parece que são ações gratuitas, entendeu? (BARBOSA; LEAL, 2005)¶



(Figura 11: Still de O Terror da Vermelha)

O fato de Torquato ter inserido uma cena na qual morre assassinado por seu próprio personagem poucos meses antes de ter suicidado é frequentemente compreendido como uma mensagem de Torquato, um anúncio de sua morte iminente. No entanto, aqui parte-se para uma outra perspectiva.

Em suas anotações feitas no hospital no Engenho de Dentro Torquato fala sobre a perda de identidade que o ambiente causa como algo positivo:

[...] a melhor sensação é a de reconquistar inteiramente o anonimato no contato diário com meus pares no hospício. posso gritar: “meu nome é torquato neto etc. etc.”; do outro lado uma voz sem dentes dirá: meu nome é vitalino; e outra: o meu é atagahy! aqui dentro só eu mesmo posso ter algum interesse: minhas aventura, nem um pinga. [...] o anonimato me assegura uma segurança incrível: já não preciso mais (pelo menos enquanto estiver aqui) liquidar meu nome e formar nova reputação como vinha fazendo sistematicamente como parte do processo autodestrutivo em que embarquei. (NETO, 2004a)]

A morte cinematográfica de Torquato, portanto, pode ser interpretada como uma morte metafórica de sua figura pública. Torquato se mostrava cansado de seu papel como figura pública. Em carta escrita em Teresina um pouco antes das

filmagens ele explica para seu amigo Hélio Oiticica que já não tinha mais vontade de exercer a função de jornalista, de participar desta maneira do debate público. A exposição necessidade de se reinventar, de buscar novos projetos no qual pudesse reinvestir suas energias criativas ou mesmo de mudar completamente de ambiente é uma temática constante de Torquato nos seus últimos anos de vida. Daí o seu assassinato pelo personagem que ele mesmo havia criado.

Esta explicação acima, é claro, é apenas uma abordagem possível para se interpretar esta cena. Torquato nunca escreveu – ou pelo menos nunca escreveu nada que tenha chegado até os dias de hoje – sobre isto e nenhum participante do filme nunca mencionou qualquer tipo de elaboração que ele tenha feito durante as filmagens. Carlos Galvão, inclusive, na entrevista que concedeu, parece deliberadamente evitar qualquer tipo de explicação, comentando apenas que esta foi uma cena que Torquato deu para outras pessoas dirigirem. Possíveis interpretações para esta passagem, bem como para o filme como um todo, ficam, portanto, sempre em aberto.

3.4 - “Geração Torquato Neto”: Super-8 em Teresina

A influência de Torquato Neto e suas experimentações com cinema e linguagem causaram um impacto grande na juventude de Teresina, ao ponto que hoje fala-se de uma “Geração Torquato Neto” ou de um “Espectro Torquato Neto”³ para caracterizar a produção de cultura marginal feita em Teresina ao longo

da década de 1970. Como coloca o pesquisador Frederico Lima:

É inegável a influência do poeta Torquato Neto no texto de Edmar, assim como em toda a contracultura piauiense nesse início da década de setenta assim como ela se estende até os dias de hoje.(LIMA, 2006)¶

3 Para maiores detalhes ver: LIMA, Frederico Osanan Amorim. *Curto-circuitos na sociedade disciplinar: super-8 e contestação juvenil em Teresina (1972-1985)*. 2007. 121 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí

Esta chamada “Geração Torquato Neto” foi composta por jovens locais como Carlos Galvão, Durvalino Couto, Davi Aguiar, Edmar Oliveira e outros jovens de Teresina que criaram uma rede de trocas, produções artísticas e que criaram o, já mencionado, jornal alternativo *Gramma*.

Os filme que fazem parte deste ciclo marginal de Teresina estão hoje disponíveis para consulta graças ao trabalho de uma equipe organizada por Edwar de Alencar Castelo Branco que os digitalizaram a partir, principalmente, de fitas de VHS que haviam sido guardadas por Carlos Galvão. O quão fidedignas ao material original em filme de super-oito estas cópias digitais são é difícil dizer. Em diversos momentos há evidências de edições feitas de forma rudimentar em outros suportes e percebe-se que, em alguns filmes, as imagens as quais se está assistindo são filmagens dos originais projetados em paredes. Da mesma forma, as trilhas sonoras que hoje estão nos filmes devem ser compreendidas como adições posteriores. No entanto, este material permite o contato com uma produção a qual dificilmente teria-se acesso de outra forma.

Ao assistir estas cópias de digitais dos filmes é fácil perceber que os filmes possuem diversas características em comum, que denotam o espaço onde determinadas idéias circulavam. Em entrevista concedida no ano de 2012 Durvalino Couto conta um pouco sobre esta produção cinematográfica em super-8 realizada em Teresina:

O Torquato Neto falava muito em produção artística de cinema super-8, e então Edmar, Galvão e Arnaldo fizeram esse filme que sumiu, desapareceu nas mãos de uma socióloga que foi para a Europa e perdeu esse filme por lá, que é o Adão e Eva do Paraíso ao Consumo, onde o Torquato fazia o papel de Adão [...] Daí se tornou uma febre porque cada um queria fazer um filme. O Pereira fez um filme chamado Tupiniquim, que é muito bom – acho o melhor filme dessa série toda. O Galvão fez um outro filme que eu não lembro o nome agora; o Edmar fez um filme chamado Miss Dora – homenagem a uma menina muito doida que tinha aqui em Teresina – e eu fiz um filme que hoje é mais conhecido como Davi Vai Guiar ou Davi a Guiar [...] Nós fizemos também um filme que era uma filmagem-adaptação de Coração Materno, aquela música do Vicente Celestino sobre a namorada que pede como prova de amor o coração da mãe do cara, e o cara vai e mata a mãe – daí fizemos Coração Materno. [...] Então, influenciados por Torquato e pelo que já vinha sendo feito no Rio e em outras capitais pela

rapaziada, nós fizemos disso uma proposta de guerrilha artística. (MONTEIRO, 2012)

É interessante que nesta mesma entrevista Durvalino Couto explica que, a princípio, o filme que ele dirigiu, *Davi Vai Guiar*, seria realizado apenas para filmar todos os jovens participantes desta contracultura de Teresina (que ele chama de “malucos”), mas que ele decidiu por criar uma narrativa, uma história para o filme porque *O Terror da Vermelha* havia se tornado uma referência muito forte de como deveria ser feito um filme marginal. E, assim, baseando-se em *O Terror da Vermelha*, ele criou o personagem do Inspetor Pereira, que anda por Teresina assassinando os jovens cujos comportamentos considerava desviantes, tornando o filme uma história de serial-killer.

Davi Vai Guiar não foi uma exceção, vários dos filmes deste Espectro do Torquato Neto trabalham com este tipo de temática da violência e da perseguição. É o caso de *Miss Dora*, filme dirigido por Edmar de Oliveira – o ator principal em *O Terror da Vermelha* – que conta a história de uma jovem que após caminhar por diversos locais da cidade, fumar maconha em plena praça pública e ter algumas alucinações com estranhos personagens que surgem e desaparecem em um piscar de olhos, sai matando diversos de seus amigos.

O filme *Porenquanto*, de Carlos Galvão, também trabalha com a violência e a perseguição, embora neste seja um pouco mais difícil sequer dizer de o quê se trata o filme. De qualquer forma, pessoas fugindo e corpos sangrentos estirados no chão aparecem repetidamente ao longo do filme.

A temática da violência também é presente em *Coração Materno*, filme dirigido por Haroldo Barradas, que foi filmado, inicialmente, como uma adaptação da música de mesmo nome, narrando a história de um homem que mata e arranca o coração da mãe para entregá-lo a sua amada. Durvalino caracterizou este filme como uma superprodução e comparado com *Davi Vai Guiar*, por exemplo, nota-se realmente um cuidado muito maior com enquadramento e com a produção do filme no geral, o que faz com que as cenas de assassinato e da ceia que procede este – onde casal come o coração da mãe do protagonista – bastante impactantes.

No entanto, um imprevisto aconteceu, pois após terem terminado o filme, a equipe deixou os rolos no chão do quarto de Durvalino Couto e, enquanto eles

tomavam uma cerveja, o cachorro do pai de Durvalino comeu uma boa parte do filme. A solução encontrada para lidar com a perda desta material tornou o filme ainda mais interessante, pois eles decidiram incluir no filme cenas da equipe tentando editar o que havia sobrado dos rolos. O filme tornou-se, portanto, um meta-filme.

Esta metalinguagem presente em *Coração Materno*, que dá ao espectador o processo de uma nova edição, faz saltar aos olhos uma característica que, na verdade, está presente em quase todos estes filmes, que é uma estranha sensação de estar se observando a realidade tal como ela era naquele período histórico e naquele espaço. Isto porque, como foi dito, muitos filmes incluem planos que mostram simplesmente amigos se reunindo, tomando uma cerveja ou pessoas andando pela cidade.

Roland Barthes, em seu livro *Câmera Clara*, constata que o *noema*⁴ da fotografia é o “*Isso-foi!*”, a certeza de que em algum momento do passado o algo fotografado esteve em frente a uma câmera e por ela foi capturado. Comparando a fotografia ao cinema, Barthes escreve:

[...] na Foto, alguma coisa se *pôs* diante do pequeno orifício e aí permaneceu para sempre (esta aí o meu sentimento); mas no cinema alguma coisa *passou* diante deste pequeno orifício: a pose é levada e negada pela sequência contínua das imagens: trata-se de uma outra fenomenologia e, portanto, de uma outra arte que começa, embora derivada da primeira. (BARTHES, 1984)¶

A pose da qual Barthes escreve seria, portanto, o diferencial da fotografia, mas não a pose de alguém que arranja seu corpo para ser fotografado, mas o instante fotográfico mesmo, no qual algo é capturado imóvel. E desta pose viria o *noema* da fotografia. O Cinema, por outro lado, “rapta a fiabilidade da fotografia, a desvia em proveito de uma ilusão.” (BARTHES, 2005a)¶)

Mas e quando a ilusão parece se dissolver? Esta parece ser uma característica de quase todos estes filmes citados: a dissolução da narrativa e da ilusão em momentos em que o real parece cintilar através das imagens, revelando

4 Em uma nota em A Preparação do Romance *noema* é descrito como “o aspecto objetivo da vivência, i.e., o objeto, considerado pela reflexão em seus diferentes modos de ser dado: o percebido, o pensado, o imaginado, etc.” (BARTHES, 2005a)¶

a tal percepção de “*Isso-foi!*” É claro que não se pode enganar-se a ponto de achar que as imagens observadas são cópias fidedignas do real, nem é disto que o “*Isso foi!*” se trata. Mas o que parece transparecer nestes filmes é o despojamento da ilusão da narrativa, a nítida sensação de aquelas pessoas existiram, que elas estavam vivas e presentes naquele momento, o que quer que tenha acontecido com elas depois.

Com isto se relaciona uma outra característica desta produção, que é a idéia de mostrar a cidade e de gerar registros desta. Isto está presente em todos os filmes disponíveis e criam esta mesma sensação de “este local existiu, era assim.”

Davi Vai Guiar, talvez seja o exemplo perfeito desta relação entre o cinema marginal da Geração Torquato Neto com a cidade pois, como já foi dito anteriormente, o filme narra a história de um assassino serial-killer, o Inspetor Pereira, que sai matando os jovens de Teresina cujos comportamento ele reprovava. No entanto, ao assistir ao filme, cuja trilha sonora que acompanha as imagens nesta cópia digital é inteira composta de faixas do Pink Floyd, nota-se que esta pequena narrativa ocupa pouquíssimos minutos e que o filme consiste basicamente em filmagens de locais em Teresina e dos amigos do diretor. Em especial, vale destacar o bar Gelatti, ponto de encontro da juventude local que aparece repetidamente. O próprio Durvalino fala que esta era uma das questões principais do filme:

Uma coisa que eu me preocupei muito no meu filme foi encontrar locações, por exemplo, de mostrar uma Teresina que as pessoas vivenciam todos os dias e não percebiam. Então eu procurei lugares muito estranhos que as pessoas no final perguntavam: “Onde foi que tu fez aquela cena?” Eu dizia: “Foi ali na praça tal”. Ai é que as pessoas iam prestar atenção: “Pô, é mesmo!” (MONTEIRO, 2012)¶

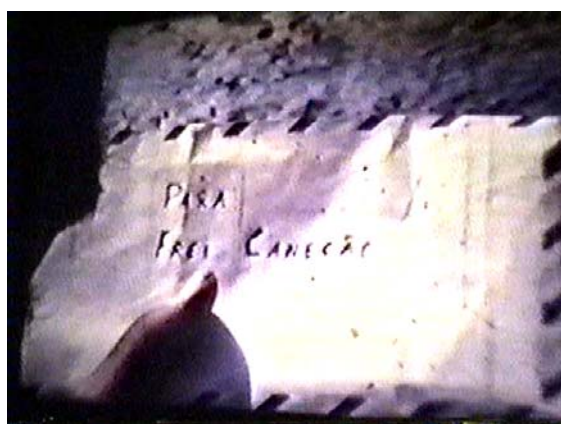
Esta é a cidade, ela é assim, os filmes parecem dizer. No entanto, não é qualquer cidade que se oferece ao olhar do espectador. Parecia haver, ainda que de forma não programática, uma intencionalidade em mostrar a cidade. Em *Davi vai Guiar*, por exemplo, entrecortando as diversas locações filmadas, Durvalino aponta sua câmera para sinais de trânsito, placas e outros signos de controle do espaço urbano, em uma clara referência ao *Terror da Vermelha*. A relação entre os jovens e a cidade é assim explicitada neste embate entre as tentativas de

controle (também metaforicamente transpostas para o personagem do Inspetor Pereira) e os jovens. Como escreveu Edwar Castelo Branco em artigo sobre esta produção:

Um dos aspectos a destacar diz respeito ao fato de que por mais diversos que possam ter sido os lugares nos quais a atividade juvenil atuou rodando os filmes em estudo, a cidade acabou por figurar como o palco privilegiado no desenvolvimento dessa guerrilha semântica. Uma guerrilha que objetivava efetuar novas leituras com base na localização e ocupação dos lugares da cidade por meio de movimentos táticos. (CASTELO BRANCO, EDWAR DE ALENCAR, 2007)

Outro filme que aborda diretamente a questão da relação entre o homem e a cidade é *Tupiniquim*. Este é um filme um pouco diferente dos demais não apenas porque tecnicamente é mais elaborado, mas porque se passa no Rio de Janeiro. Durvalino em sua entrevista faz menção ao fato de que a maioria destes jovens de Teresina acabaram deixando a cidade nos primeiros anos da década de 1970, em geral com o intuito de fazer faculdade.

O filme narra a história de um rapaz recém-chegado ao Rio de Janeiro. Em um primeiro momento o que se vê são cenas da cidade, com principal enfoque em locais bastante turísticos como as praias, o pão de açúcar e o aterro do Flamengo. O personagem perambula, vai a uma feira e encontra conhecidos. Até que em determinado momento se encanta por uma jovem e passa a segui-la e ao seu namorado pelas ruas, até que eles finalmente se encontram no Parque Lage.



(Figura 12: Stills de *Tupiniquim*)

Paralelamente a isto, o filme mostra o namorado da jovem escrevendo uma

carta endereçada ao “Frei Canecão” que, ao recebe-la, parte ao encontro deste em uma bicicleta. Quando Frei Caneca e o namorado da jovem se encontram, o frei dá a este a corda de sua vestimenta. O filme se fecha com o namorado estrangulando o protagonista com as cordas da vestes de Frei Caneca. Metaforicamente, a cidade mata o jovem.

Como se pode ver, os filmes produzidos em Teresina (ou no Rio de Janeiro, mas por jovens de Teresina) ao longo da década de 1970, por mais diferentes que sejam, compartilham de diversos dos questionamentos que podem ser observados em *O Terror da Vermelha*, não por acaso a questão da vivência do homem no espaço urbano aparece em quase todos eles. Também a violência é um tema central, se apresentando nos vários episódios de matanças e assassinatos.

Por fim, a entrevista de Durvalino ainda oferece mais um dado interessante. Quando perguntado se havia um circuito de exibição destes filmes em Teresina Durvalino responde:

Esses filmes circulavam muito [...] Mandava para São Paulo, mandava para o Rio de Janeiro, e no nosso caso, no caso piauiense, a gente fazia isso também. Tinha uma festa na casa do Noronha, daí passava-se um ou mais filmes, tinha uma festa lá em casa, tinha um encontro com os jovens lá na União dos Moços Católicos do Parque Piauí, leva [...] Vamos fazer uma exibição na igreja não sei de onde. Existia assim um pouco de militância, mas não havia realmente a preocupação de se criar um circuito exibidor, exatamente pelo fato de ser muito precível, não havia um circuito distribuidor de cópias ou coisa parecida. (MONTEIRO, 2012)¶

A fragilidade do material de super-8, o fato de não existir um circuito distribuidor de cópias e o próprio isolamento da capital piauiense do eixo Rio-São Paulo fez com que este material por muito tempo estivesse inacessível. Ele chega hoje ao pesquisador, após ser copiado para diversos meios diferentes, apresentando uma interessante produção que estabeleceu um vocabulário próprio para narrar a cidade, seus habitantes e as múltiplas relações deste com ela.

Conclusão

Esta dissertação se construiu no esforço de tentar se aproximar de um objeto específico, *O Terror da Vermelha*. E esse esforço acabou sendo um processo extremamente complicado.

Em um primeiro momento, tudo parecia bastante simples, existe hoje no Brasil uma ampla bibliografia sobre a relação entre história e cinema composta tanto dos clássicos sobre tema como por trabalhos de historiadores brasileiros que enfrentaram esta categoria de fontes. No entanto, na medida em que a pesquisa sobre o filme se aprofundava, suas discontinuidades, suas múltiplas formas de apropriação e a existência de mais de uma montagem demonstravam que trabalhar com esta fonte específica iria requerer uma abordagem diferente.

Foi o encontro com a obra *A Preparação do Romance*, de Roland Barthes que primeiramente apontou uma saída. Este livro é composto das anotações feitas por Barthes para o curso que ministrou no Collège de France durante o período de 1978 – 1980 e foi interrompido por sua morte.

Nele Roland Barthes expõe sua própria vontade de escrever um romance – segundo Barthes ele havia chegado em um ponto, o meio da vida, no qual era necessário traçar um último grande projeto e o seu seria a escrita de um romance. E é a partir desta experiência da fantasia do romance escrito que ele traça uma investigação sobre as formas como um escritor em sua época pode pensar em preparar um romance.

A perspectiva desta investigação, no entanto, é o que torna o livro especial. Barthes escreveu: “Será que farei *realmente* um Romance? Respondo apenas isso: agirei *como se* eu fosse fazer um → vou me instalar nesse *como se*” (BARTHES, 2005b) e assim criou um espaço de trabalho onde o produto final não tem importância central, é o processo de fabricação que ele investiga, inclusive o processo afetivo de fabricação.

A leitura de *A Preparação do Romance* foi, portanto, essencial para chegar a conclusão de que pensar *O Terror da Vermelha* enquanto um filme que ficou para sempre inacabado não era um problema, mas uma solução. Se o produto final não é o mais importante, mas sim o processo de fabricação, então se tornou não apenas possível trabalhar com esta fonte, mas o processo de fabricação desta

dissertação.

A opção, portanto, foi investigar a trajetória de Torquato Neto para buscar o quê tornou possível a fabricação deste filme. Começou-se, portanto, buscando o espaço onde este desejo de gerar de imagens em movimento pôde nascer.

Torquato, como foi dito, foi um ardoroso defensor do Cinema Marginal, daí a necessária discussão sobre Cinema Marginal e os conflitos nos quais esta produção se envolveu. Entender os debates que estavam sendo travados neste campo acerca dos rumos do cinema brasileiro frente a uma indústria cultural que avançava foi essencial para compreender o fascínio que uma câmera como a Super-oito exerceu em Torquato Neto, uma vez que esta possibilitava uma espécie de controle do processo da produção cinematográfica que até aquele momento não possuía precedentes.

Posteriormente, a pesquisa se focou nos “os escritos em que um autor confia seus planos, seus projetos, suas preocupações quanto à obra a ser feita: correspondência, diário íntimo.” (BARTHES, 2005a)] No caso de Torquato Neto, este material assume diversas formas. Desde cartas a amigos até diários e anotações feitas ao longo da vida. O destaque dado às colunas de Torquato nos jornais *Correio da Manhã* e *Última Hora* justifica-se pela abundância de artigos nos quais Torquato escreve sobre cinema. Desta forma, a análise de suas colunas jornalísticas não teve como objetivo compreender o total da ação de Torquato na imprensa, mas buscar neste material pistas sobre as elaborações de Torquato acerca de seu desejo de gerar imagens em movimento.

Concluiu-se, então, que Torquato durante os últimos anos de sua vida identificou no Cinema Marginal o campo ideal no qual ele poderia atingir seus objetivos artísticos que ele expressa através das expressões “ocupar espaço” e encontrar “as brechas da realidade.”

A partir das conclusões obtidas, portanto, partiu-se para um exercício de análise do filme *O Terror da Vermelha*. A escolha da forma como foi feita a aproximação deste objeto, no entanto, merece uma justificativa. Partindo da perspectiva de que *O Terror da Vermelha* é um filme inacabado, em aberto, a opção tomada foi por deixar a narrativa do filme em segundo plano e buscar linhas temáticas que atravessam o filme. A delimitação destas linhas, ou eixos temáticos, foi feita a partir da leituras analisadas nos capítulos anteriores e das

próprias imagens de *O Terror da Vermelha*.

Assim, a análise, de certa forma, tornou-se também uma interpretação em aberto, que não buscou abarcar o filme de forma totalizante, mas sim traçar estes atravessamentos que o percorrem. Muitas outras análises poderiam ser feitas, mas esta foi a opção encontrada dentro desta pesquisa.

Por fim, fez-se um breve apanhado de filmes produzidos por aquilo que ficou conhecido como a “Geração Torquato Neto.” Nestes filmes pode-se observar o impacto que as idéias de Torquato Neto e da estética que ele propõe em *O Terror da Vermelha* tiveram em uma parcela da juventude de Teresina e como estes jovens utilizaram dos meios disponíveis para criar suas próprias narrativas sobre o espaço urbano onde habitavam.

O trabalho com estas fontes tão interessantes é, sem dúvida, o desafio que deve ser enfrentado. Ao longo da escrita desta dissertação até tentou-se entrar em contato com Edmar Oliveira, mas Oliveira escreveu em resposta que já está cansado de falar sobre cinema marginal. Assim, um trabalho de crítica das fontes, no qual se tentaria traçar o percurso percorrido por estes filmes até chegarem aos dias de hoje poderá se tornar um futuro tema de pesquisa.

Referências Bibliográficas

Bibliografia

- ANDRADE, Paulo. *Torquato Neto: uma poética de estilhaços*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2002.
- BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália. Uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2007.
- BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance V.2*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005a.
- BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance Vol. 1*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005b.
- BARTHES, Roland. *Câmera Clara*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.
- BERNADET, Jean-Claude. *Cinema Marginal?* Disponível em: http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ensaios/03_01.php. Acesso em: 9 abr. 2015.
- BRITO, Fabio Leonardo Castelo Branco. *TORQUATO NETO E SEUS CONTEMPORÂNEOS: vivências juvenis, experimentalismo e guerrilha semântica em Teresina*. 2013. Universidade Federal do Piauí, 2013.
- BUENO, André. *Pássaro de fogo no terceiro mundo*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005.
- CARDOSO, Ivan. *Ivan Cardoso: o mestre do terrir*. São Paulo: Ed. Imprensa oficial, 2008. p. 505
- CASTELO BRANCO, Edwar De Alencar. Táticas caminhanças: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade. *Revista Brasileira de História*, v. 27, n. 53.
- CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os Dias de Paupéria: Torquato Neto e uma contra-história da Tropicália*. 2004. Universidade Federal de Pernambuco, 2004.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2010.

COHN, Sérgio (org.) . *Nuvem Cigana: Poesia e delírio no rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Ed. Beco do Azougue, 2007

CORDEIRO, Janaina. *Lembrar o passado, festejar o presente: as comemorações do Sesquicentenário da Independência entre consenso e consentimento (1972)*. 2012. Universidade Federal Fluminense, 2012.

DEMÉTRIO, Silvio Ricardo. O Terror da Vermelha: estética da agressão e rigor formal de Torquato Neto no cinema. *BOCC: Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação*, p. 1–17, 2004. Disponível em:

<<http://www.bocc.ubi.pt/pag/demetrio-silvio-terror-vermelha.pdf>>.

FERRAZ, Eucanaã (org.) *Poesia Marginal: a palavra e o livro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.

FERREIRA, Jairo. *Críticas de invenção*. São Paulo: Cultura, 2006. p. 286

FERREIRA, Jorge, DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O Brasil republicano. O tempo da ditadura - regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Livro 4*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. 8ª. ed. São Paulo: Ed. martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, Michel. *De outros espaços*. Disponível em:

<http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html >. Acesso em: 20 jul. 2015.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. Política e literatura: a ficção da realidade brasileira. In: NOVAES, Adauto (org). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2005.

HOLLANDA, Heloísa Buarque De. *Poetas rendem chefes de redação II*.

Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/poetas-rendem-chefe-de-redacao-ii/>>. Acesso em: 1 jan. 2015.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: Nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Edusp.

LAGE, Patrícia Rodrigues Alves. *A poética de Torquato Neto: tradição, ruptura e utopia*. Dissertação (Mestrado em Literatura) – PUC-SP, São Paulo, 2010.

LIMA, Frederico O. *Curto-circuitos na sociedade disciplinar: Super-8 e contestação juvenil em Teresina (1972-1985)*. 2006. Universidade Federal do Piauí, 2006. Disponível em:
<<http://www.ufpi.br/subsiteFiles/mesthist/arquivos/files/Dissertacoes/Dissert.Fred erico Osanam.PDF>>.

MACHADO JR., Rubens. Passos e descompassos à margem. *Revista Alceu*, p. 164–172, 2007.

MAGALHÃES, Célia Maria. *Os monstros e a questão racial na narrativa pós-colonial brasileira*. 1997.

MARCUSE, Herbert. *Contra-revolução e revolta*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar
MONTEIRO, Jaislan Honório. Entrevista com Durvalino Couto Filho. *revista dEdEnrEdos*, 2012. Disponível em:
<<http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/15-ent-DurvalinoCouto.pdf>>.

MONTEIRO, André. *A ruptura do escorpião: ensaio sobre Torquato Neto e o mito da marginalidade*. São Paulo: Cone Sul, 1999.

NETO, Torquato. *Torquatália: Do lado de Dentro*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2004a.

NETO, Torquato. *Torquatália: Geléia Geral*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2004b.

Os Últimos Gritos da Geração Colorida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 jan. 1972. , p. Caderno B, Pg. 1.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Filme: por uma teoria expandida do cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2014

OLIVEIRA, João Henrique de Castro de. *Do underground brotam flores do mal: Anarquismo e contracultura na imprensa alternativa brasileira*. Dissertação de mestrado, UFF. 2007

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994

_____ A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria

cultural. São Paulo: Brasiliense, 1998

PECHMAN, Robert. Pedra e discurso: cidade, história e literatura. *Revista Semear* n.3, 1999. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/3Sem_06.html>.

PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera (org). *Cinema Marginal brasileiro e suas fronteiras - Filmes produzidos nos anos 60 e 70*. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

RIBEIRO, Janaina Fausto. *A crítica musical dos anos 60 e o processode construção da MPB: uma análise da coluna “Música Popular”, de Torquato Neto*. Dissertação. (Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação) – UFF, Niterói, 2008

ROSENSTONE, Robert. *A historia nos filmes, os filmes na historia*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2010

SALOMÃO, Waly. *Armarinho de Miudezas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993. p. 132

SALOMÃO, Waly. *Babilaques: alguns cristais cultivados*. Rio de Janeiro: Ed. Contracapa, 2007.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). *Revista História da Historiografia*, n. 8, p. 151–173, abr. 2010. Disponível em: <<http://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/270/261>>.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Entre a representação e a visualidade : alguns dilemas da relação história e cinema. *Domínios da Imagem*, v. Ano II, n. 3, p. 65–78, nov. 2008.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Edusp, 2006.

SGANZERLA, Rogério. Tem de Ser O Pior, Viva o Fracasso. Rio de Janeiro, *Arte em Revista*, Maio 1981.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária*. 2a. ed. Belo Horizonte: Ed.

UFMG, 2004.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 524

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. 2^a. ed. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2012.

Filmografia

CORAÇÃO MATERNO. Direção: Haroldo Barradas. Teresina, 1973, som, cor., 14 min.

DAVI VAI GUIAR. Direção: Durvalino Couto Filho. Teresina, 1972, som, cor, 18,5 min.

NOSFERATU NO BRASIL. Direção: Ivan Cardoso. Rio de Janeiro: 1971, 26 min, som, cor.

O TERROR DA VERMELHA. Direção: Torquato Neto. Teresina, 1972, som, cor, 28 min.

PORENQUANTO. Direção: Carlos Galvão. Rio de Janeiro: 1973. 26 min., som, cor.

TUPI NIQUIM. Direção: Xico Pereira. Rio de Janeiro: 1974. 17 min., som, cor.

UM INVENTÁRIO EM SUPER-8. Direção: Isabel Barbosa e Reinaldo Leal. Teresina: Associação Brasileira de Documentaristas (Sessão Piauí), 2005, som., cor., 11 min.