

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM**

**MOEMA PASCOINI BARRETO**

**“Com o Olho em Punho”  
O cinema superoítista de Torquato Neto**

São Carlos  
2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM

MOEMA PASCOINI BARRETO

**“Com o Olho em Punho”**  
**O cinema superoita de Torquato Neto**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), para a obtenção do título de Mestre em Imagem e Som. Linha de pesquisa: História e Políticas do Audiovisual.

**Orientador:** Prof. Dr. Samuel José Holanda de Paiva

## Folha de Aprovação



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

---

### Folha de Aprovação

---

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Moema Pascoini Barreto, realizada em 31/08/2017:

---

Prof. Dr. Samuel Jose Holanda de Paiva  
UFSCar

---

Prof. Dr. Alessandro Constantino Gamo  
UFSCar

---

Prof. Dr. Fábio Raddi Uchôa  
UTP

## **Agradecimentos:**

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS) por ter acolhido a minha pesquisa e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que me concedeu a bolsa de estudos para realizá-la.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Samuel José Holanda de Paiva por haver me acompanhado durante todo o processo da escrita, compartilhando comigo valiosos apontamentos e sugestões.

Em especial agradeço aos professores Rubens Machado Jr. (USP), Alessandro Constantino Gamo (UFSCar) e Fábio Raddi Uchôa (UTP) por terem gentilmente aceitado o convite para fazer parte da banca examinadora, oferecendo-me contribuições generosas durante a qualificação e a defesa.

Agradeço imensamente a Carlos Galvão, Claudete Miranda e Ivan Cardoso, personagens-entrevistados das ações e acontecimentos aqui relatados, por terem cedido o seu tempo para dialogar comigo durante a pesquisa me fornecendo dados, informações e afetos. Agradeço em igual medida ao pesquisador Danilo Medeiros e ao jornalista Kenard Krueel por terem acreditado no projeto se colocando à disposição para diálogos e valorosas trocas, apresentando-me inclusive a alguns dos entrevistados aqui citados.

A todos os amigos que me acompanharam inundando o trajeto com carinho e companheirismo, em especial Belisa Figueiró, Bruna Távora, Brunão, Fernanda Jaber, Gabriela Campos, Jucimara Cavalcante, Juliana Matos, Milena Maganin, Victor Pipano e KK. Agradeço com muito carinho também a toda a equipe e a todos os superoítistas do “Super Frente, Super-8”, filme que realizei durante o meu primeiro ano do mestrado e que permitiu que a atividade acadêmica fosse extensão da minha prática artística.

À minha família, terreno fértil a partir do qual tenho semeado a vida.

Dedicado aos meus pais, Mary e Milson.

## RESUMO

Esta pesquisa tem como intuito abordar a atividade cinematográfica do artista Torquato Neto no início da década de 1970. Ao longo do seu percurso artístico, Torquato cruzou por diferentes mídias, produzindo e estimulando a realização cultural independente no Brasil. Nos seus últimos três anos de vida ele realizou o que aqui chamamos de *virada para o cinema*, período que será por nós analisado. Para tanto iremos partir da relação entre os filmes *Nosferato no Brasil* (Ivan Cardodo, 1971), *Helô e Dirce* (Luiz Otávio Pimentel, 1972), *Terror na Vermelha* (Torquato Neto, 1972) e os escritos publicados na coluna *Geléia Geral*, veiculada no Jornal *Última Hora* entre os meses de agosto de 1971 e março de 1972. Será discutida, além da relação entre as obras citadas, a ação de Torquato Neto enquanto agente impulsionador da realização superoitista na década de 1970.

Palavras-chave: Torquato Neto; cinema brasileiro; super-8.

## ABSTRACT

This research intends to explore the filmmaking activities of Torquato Neto in the beginning of the 70's. Throughout his artistic life course, Torquato crossed different sorts of media, producing and stimulating Brazilian independent culture. During the last three years of his life, he accomplished what we call *turn to cinema*, the period we'll analyze in this dissertation. We'll start analyzing the relation between the movies *Nosferato no Brasil* (Ivan Cardoso, 1971), *Helô e Dirce* (Luiz Otávio Pimentel, 1972), *Terror na Vermelha* (Torquato Neto, 1972) and the writings from the *Geléia Geral* column in the newspaper *Última Hora*, published between august 1971 and march 1972. Besides the relation between this works, Torquato Neto's actions as a booster agent for the super-8 production throughout the 70's will be discussed.

Keywords: Torquato Neto; Brazilian cinema; super-8.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1: FOTOGRAMAS DO FILME NOSFERATO NO BRASIL.....	34
FIGURA 2: FOTOGRAMAS DO FILME NOSFERATO NO BRASIL.....	37
FIGURA 3: FOTOGRAMAS DO FILME NOSFERATO NO BRASIL.....	39
FIGURA 4: FOTOGRAMAS DO FILME HELÔ E DIRCE. ....	50
FIGURA 5: FOTOGRAMAS DO FILME HELÔ E DIRCE. ....	51
FIGURA 6: FOTOGRAMAS DO FILME HELÔ E DIRCE. ....	52
FIGURA 7: FOTOGRAMAS DO FILME TERROR DA VERMELHA. ....	58
FIGURA 8: FOTOGRAMA DO FILME O TERROR DA VERMELHA. ....	62
FIGURA 9: FOTO PUBLICADA NA REVISTA NAVILOUCA. ....	62
FIGURA 10: FAC-SÍMILE DA COLUNA GELÉIA GERAL.....	76
FIGURA 11: FAC-SÍMILE DO SUPLEMENTO PLUG. ....	86



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
<b>CAPÍTULO I - EU QUERO EU POSSO EU FIZ EU QUIS: ANÁLISE FÍLMICA.</b>	<b>24</b>
1.1. Nosferato no Brasil.....	24
1.2. Helô e Dirce.....	42
1.3. Terror da Vermelha.....	52
<b>CAPÍTULO II – INVENTANDO O PERIGO: TORQUATO NETO E O CINEMA</b>	<b>69</b>
2.1. O início.....	69
2.2. Torquato Neto e o Cinema Novo .....	71
2.3 Todo dia é dia D.....	79
2.4 Uma câmera na mão e o Brasil no olho .....	86
<b>CAPÍTULO III – VIR/VER/OU/VIR .....</b>	<b>93</b>
3.1. A <i>Geléia Geral</i> do Brasil.....	96
3.2. Faça Filmes .....	102
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>119</b>
<b>BIBLIOGRAFIA E DEMAIS FONTES DE PESQUISA .....</b>	<b>123</b>
<b>ANEXO I - ENTREVISTAS .....</b>	<b>128</b>
<b>TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTA COM IVAN CARDOSO.....</b>	<b>128</b>
<b>TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTA COM CARLOS GALVÃO.....</b>	<b>133</b>

“Cinema instrumento cinema”

H. Oiticica

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como intuito gerar uma compreensão acerca das atividades cinematográficas desenvolvidas pelo artista Torquato Neto durante os três anos que antecederam a sua morte, ocorrida em novembro de 1972. O *corpus* de análise trabalhado é formado pelos filmes *Nosferato no Brasil*<sup>1</sup>, *Helô e Dirce*<sup>2</sup>, *Terror na Vermelha*<sup>3</sup> e pela coluna *Geléia Gerat*<sup>4</sup>. Essas obras serão relacionadas entre si com o objetivo de compreender a maneira como o artista articulou a sua atuação no cinema e no jornal *Última Hora*, agindo como realizador e como impulsionador do cinema superoitista no Brasil. Um vasto material de apoio também foi consultado e utilizado ao longo da pesquisa, como correspondências, escritos jornalísticos anteriores à coluna aqui citada, notas pessoais, etc. A intenção foi a de se valer desse rico conteúdo para melhor entender os processos artísticos e pessoais pelos quais Torquato Neto passou até o início da sua jornada pelo cinema. Foi realizado aqui, portanto, um esforço em contextualizar o caminho percorrido pelo artista, enquanto jornalista, poeta e compositor até o momento do que aqui chamamos de *virada para o cinema*<sup>5</sup>.

Diante dessas criações, busca-se destacar um período de atividade artística ainda pouco explorado e que diz respeito à criação cinematográfica realizada por Torquato Neto entre os anos de 1970 e 1972. Compreendemos que essa criação corresponde aos filmes realizados na bitola super-8, bem como ao conteúdo literário publicado por Torquato Neto em sua coluna de jornal. Esse estudo, portanto, se insere no âmbito das pesquisas acerca do cinema superoitista no Brasil, experiência marcante dentro da história do cinema brasileiro.

Para iniciar a apresentação desta pesquisa, acreditamos ser necessário identificar

---

<sup>1</sup> Curta-metragem realizado em super-8, dirigido por Ivan Cardoso e protagonizado por Torquato em 1971 no Rio de Janeiro. Disponível em: <https://makingoff.org/forum/index.php?showtopic=36517>. Último acesso em: 15 de fevereiro de 2017.

<sup>2</sup> Curta-metragem realizado em super-8, dirigido por Luiz Otávio Pimentel e protagonizado por Torquato Neto em 1972, no Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HiC3cTtSwTc>. Último acesso em: 15 de fevereiro de 2017.

<sup>3</sup> Curta-metragem realizado em super-8, dirigido por Torquato Neto em 1972, no Piauí. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x7xR20yNOSA&t=102s>. Último acesso em: 15 de fevereiro de 2017.

<sup>4</sup> Coluna diária assinada por Torquato entre agosto de 1971 e março de 1972 no jornal *Última Hora*. A coluna se encontra integralmente compilada no livro *Os Últimos Dias de Paupéria* (1982), organizado por Ana Maria Duarte e Waly Salomão.

<sup>5</sup> Nesta pesquisa, utilizaremos o termo *virada para o cinema* ao nos referirmos à movimentação artística e pessoal de Torquato Neto em direção à realização cinematográfica.

em qual contexto essas obras foram criadas, portanto, antes de falarmos sobre as produções aqui citadas, traçaremos algumas linhas acerca da experiência cinematográfica na qual estão inseridas.

A bitola super-8, suporte fílmico utilizado nos filmes aqui analisados, foi lançada em 1965, pela fabricante *Eastman Kodak*. Uma câmera portátil e de fácil manejo técnico cuja finalidade comercial foi a de servir a fins domésticos. A câmera foi uma evolução da bitola 8 mm que, em seu novo formato, obteve uma maior área dedicada à impressão da imagem. Posteriormente, o super-8 foi munido também do recurso de gravação de som sincronizado.

Sem a necessidade de um conhecimento técnico prévio para a sua utilização, o super-8 se encaixou perfeitamente nas necessidades de estudantes, artistas plásticos e aspirantes a cineasta. Com uma câmera de pequeno porte e um cartucho de três minutos de duração, se tornava possível sair da posição de espectador para a de realizador. A máxima do Cinema Novo “*uma câmera na mão e uma ideia na cabeça*”<sup>6</sup> foi vivida de maneira plena no super-8, pois sem a necessidade de uma equipe de filmagem e com um acesso fácil aos cartuchos de filmes (que podiam ser comprados em óticas espalhadas pelas cidades), a realização cinematográfica alcançava a organicidade e a fluidez exaltadas por essa frase. O super-8 então, na década de 1970, passava a alimentar “um cinema surgido da necessidade de fazer cinema, num país onde o imperialismo econômico tem sido a pedra no sapato da nossa própria cultura” (SANTOS, 1982, p.33):

Detonando todo um processo de contestação ao chamado “cinema de elite”, que tem nas bitolas 16mm e 35mm, a sua maior significação, o Super 8 (sic) nasce com a ansiedade maior de realização sem grandes/médios recursos financeiros (Ibid, p.33).

A produção superoitista no país se caracterizou por ter em seu corpo filmes de caráter heterogêneo. A realização de ficções, documentários, filmes experimentais, filmes para uso didático, registros de ocupações e manifestações políticas, bem como a realização de filmes domésticos, foram alguns dos usos dados ao suporte. Os superoitistas se organizaram, criaram festivais próprios para a bitola e construíram encontros nacionais, onde questões relativas às realizações desses filmes e à administração desses mesmos festivais eram discutidas. Como exemplo dessa

---

<sup>6</sup> Apesar de Glauber Rocha haver difundido essa frase ao longo dos anos, ela é na realidade de autoria do cineasta Paulo César Saraceni, conforme é esclarecido pelo próprio Glauber no livro “Revolução do Cinema Novo” quando, ao comentar os trabalhos de Saraceni, ele diz que “Ele [Paulo César Saraceni] e não Eu é o autor da frase O CINEMA NOVO É UMA CÂMERA NA MÃO E UMA IDEIA NA CABEÇA” (ROCHA, 2013, p. 439).

organização, é possível citar o 1º Congresso Nacional de Cinema Super 8<sup>7</sup>, realizado em 1979 em Salvador, na Bahia. Nele, realizadores, associações de cineastas e organizadores de festivais se reuniram e lançaram uma *Carta-Resolução* destinada à Embrafilme<sup>8</sup>, onde o seguinte foi publicado:

[os presentes levantaram] uma série de considerações e definiram medidas concretas para o movimento super 8 quanto aos festivais e mostras, profissionalização dos realizadores e a política estatal da cultura, na certeza de que os realizadores de filme super 8 únicos nas suas associações poderão produzir junto aos públicos e não-públicos um cinema brasileiro livre, partindo dos referenciais populares de cultura num questionamento contínuo do próprio cinema e da realidade brasileira (MORENO, 1980, p. 29).

Assim, se desenvolveu em torno do super-8 uma cena própria, uma vez que uma parte dos envolvidos nesse tipo de realização começou a se organizar, reconhecendo-se enquanto cineastas e buscando para si um espaço dentro do cinema nacional. Esse tipo de estruturação se deu principalmente a partir da segunda metade da década de 1970, quando os festivais de super-8 começaram a se espalhar pelo país, e durou até a primeira metade da década de 80 quando, com o início da popularização do vídeo e o aumento do valor da película, o super-8 começou a entrar em processo de desuso.

De acordo com o pesquisador Rubens Machado Jr. (2013), a bitola 16mm esteve normalmente associada aos realizadores do documentário engajado e o 35mm às produções realizadas através de algum tipo de financiamento, estatal ou particular. Pola Ribeiro, realizador superoitista baiano, é citado no texto de Machado Jr. ao descrever dessa maneira a relação entre as bitolas e os realizadores do período:

A gente dizia assim, que o pessoal do 35mm está (*sic*) preocupado em *construir monumentos*, o pessoal do 16mm está interessado em *questionar monumentos*, e nós superoitistas chegamos para *jogar merda nos monumentos* (RIBEIRO apud MACHADO JR., 2013, p.50).

Embora, em muitos casos, houvesse diálogo claro entre as intenções estéticas e temáticas dos realizadores superoitistas e os cineastas do Cinema Marginal, o modo de produção que envolvia o super-8 tornava os filmes realizados com a bitola diferentes daqueles. A lógica de produção, pós-produção e exibição de um filme superoitista tornava o processo singular: por ser uma câmera simples, não demandava equipe técnica ou um maior planejamento organizacional, critérios importantes para filmes realizados

<sup>7</sup> Descrição das resoluções do evento publicada em *Documentos do VII Festival Nacional de Cinema* (1980).

<sup>8</sup> Empresa Brasileira de Filmes S/A, criada em setembro de 1969 durante a ditadura civil-militar para gerenciar a produção e distribuição de filmes através do controle estatal.

com bitolas maiores e mais caras como o 16mm ou 35mm. A pós-produção também corria de maneira simplificada, já que bastava enviar o filme exposto ao laboratório para depois receber o rolo pronto para ser projetado. A montagem era feita normalmente à mão, cortando e emendando a película em pequenas moviolas e coladeiras específicas para esse tipo de filme.

A exibição era um dos pontos mais sensíveis ao se realizar um filme em super-8. A película que voltava do laboratório era também a mesma que havia sido exposta na câmera e, devido ao alto valor que se cobrava para realizar uma cópia, muitas vezes se tornava o único exemplar da obra. Esse fato, além de impossibilitar um circuito de distribuição do filme, ainda colocava em risco o material filmado, já que os projetores de super-8, fabricados, assim como a câmera, para uso doméstico, costumavam danificar a película durante as exibições. Era comum, portanto, que os próprios realizadores levassem os seus filmes aos festivais e acompanhassem de perto a projeção como uma forma de preservar o material.

Ainda assim, super-8 era cinema. E assumindo essa postura, Torquato Neto – fazendo uso do seu espaço de colunista no jornal *Última Hora* – defendeu e impulsionou o uso da bitola escrevendo na *Geléia Geral*: “Superoito é moda? É. E é também cinema. Tem gente que já está nessa firme e não está exatamente só brincando. Em minha opinião, está fazendo o possível, quando é possível” (NETO, 1982, p.36).

Torquato havia percebido no super-8, enquanto suporte, a possibilidade de acesso à realização cinematográfica, passando a encorajar os seus leitores à produção. Em outubro de 1971, ele escreveu:

Outra vez: veja e guarde o que você pode ver. Os filmes no mercado são sensíveis, coloridos, fáceis, três minutos cada, superoito. Um filminho desses, revelado e tal custa pouco nos lugares certos. [...] São filmes que podem ser utilizados com muito pouca luz, a luz que pintar; funcionam quase no escuro: use essa chance de não deixar passar nada que possa ser visto e guardado (Ibid, p.118).

O seu leitor se tornava assim um indivíduo-agente do ato *contracultural*. Com um caráter didático, Torquato transmitia as possibilidades que ele próprio estava vivenciando. Na frase “veja e guarde o que você pode ver”, está contida a essência das suas intenções: o que interessa está na rua, nas pessoas, no cotidiano. Com filmes super-8, “coloridos, fáceis, três minutos cada” (Ibid, p.118) ele instigava a feitura do *cinema do possível* no Brasil da década de 1970. O artista via também a ação individual, micro, como elemento político de grande importância e, na mesma coluna acima citada, ele

seguia:

Quem vai documentar isso? Quem vai guardar as imagens que o cinema dos cinemas não exhibe? Quem vai nessa? Quem vai dar pra depois as imagens da festa dessas cores nas ruas do país e nos corpos do beco? Invente. Uma câmera na mão e o Brasil no olho: documente isso, amizade. Não estamos do lado de fora e do lado de fora é a mesma transa: fotografe, filme, curta dizendo isso. Tem sua beleza: a paisagem não sustenta o teu lirismo, pode mais do que ele, campa com ele e isso é bonito. Organizar arquivos da imagem brasileira desses tempos, cada qual guardando seus filminhos, até que o filme todo esteja pronto. Planos gerais, retratos da paisagem geral, arquivos vivos, as fachadas, os beijos, punhaladas: documentar tudo pode ser: é isso (Ibid, p. 118).

Dessa maneira, expressava a necessidade de compreensão e registro da atualidade, destacando que não seria a arte comercial que supriria um tipo de demanda que para ele tinha uma função política clara. Sua proposta era de intervir documentando, sair de um estado passivo, onde o que se recebe é o que o *mainstream* fornece e realizar um recorte próprio ativamente: “Organizar arquivos da realidade brasileira, cada qual guardando o seu filminho, até que o filme todo esteja pronto” (Ibid, p. 118). Ao escrever sobre essa “realidade brasileira”, ele se referia à nossa política, controlada por uma ditadura civil-militar, à censura e à cultura que estava sendo produzida no país.

A amplitude e a liberdade com a qual abordava essas variadas temáticas foi também uma das características do trabalho jornalístico de Torquato Neto. O artista iniciou sua carreira jornalística no Rio de Janeiro, em 1965, com 21 anos. De acordo com o biógrafo Toninho Vaz (2013), apesar de não haver concluído a faculdade de jornalismo, ele conseguiu em Teresina um documento falso emitido pela Rádio Pioneira que o identificava como funcionário contratado e lhe garantia, perante o Ministério do Trabalho, as condições para a emissão da sua carteira de trabalho:

O ofício, datado de primeiro de julho de 1963, seria suficiente para que o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio do Piauí, emitisse em seu nome uma carteira de trabalho, documento indispensável para qualquer iniciação profissional (VAZ, 2013, p.99).

Assim, com os documentos em mãos e com a indicação de um dos seus tios, Torquato Neto iniciou, ao lado de Elio Gaspari, o trabalho como repórter da recém criada *Empresa Jornalística Eniservice Ltda.* A agência se resumia a três repórteres (entre eles o dono, Natalício Norberto) que trabalhavam em uma sala do aeroporto do Galeão, repassando informações a diferentes jornais e revistas sobre as figuras públicas que entravam e saíam do país.

Paralelamente a essa atividade, o artista atuou em parcerias musicais ao lado de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo, etc. Dois anos depois, portanto em 1967, saiu da agência e passou a trabalhar como Diretor de Relações Públicas da gravadora Phillips, escrevendo textos de lançamentos para os discos e realizando entrevistas com os artistas da casa. Nesse mesmo período ele também fez parte do setor de propaganda da Editora Abril<sup>9</sup>.

Antes de chegar ao *Jornal Última Hora*, em 1971, Torquato Neto trabalhou ainda no *Jornal dos Sports* assinando a coluna *Música Popular*, na redação do *Jornal da Tarde* como repórter e finalmente, em 1970, no *Correio da Manhã* (primeiro como *copydesk*, depois como Editor de Cinema do suplemento *Plug*). A transição para o *Última Hora* se deu a partir do fechamento do *Correio da Manhã*: o jornal encerrou suas atividades, provocando a demissão de muitos funcionários. Alguns deles, no entanto, foram absorvidos pelo *Última Hora* (que pertencia ao mesmo grupo empresarial) causando algumas discordâncias entre os jornalistas. Em uma carta direcionada a Almir Muniz, seu colega de redação, que começava com a frase “rasgue em seguida, please, no documents”, Torquato Neto se posicionou de maneira contundente sobre o que representava escrever no *Última Hora*:

[...] escute: não está na hora de transar derrotas. eu digo na porra da geléia: ocupar espaço, amigo. estou sabendo, como você, que não está podendo haver jornalismo no brasil – e que – já que não deixam – o jeito é tentar, não tem outro que não seja desistir. e eu sinceramente acredito que não está na hora de desistir: ou a gente ocupa e mantém a porra do espaço, para utilizá-lo, pra transar, ou a gente desiste. eu prefiro o “sacrifício”. esse ari de carvalho é um homem perigoso, mas você não me diga que – seja o que for – não há bastante malandragem na jogada. por enquanto esse imbecil está *deixando* (explico já), a gente utilizar um espaço que está sendo cogitadíssimo: não é jogo de inimigo, é porque não está pintando outra: eu ou você podíamos muito bem optar (desculpe), pelo copy-desk do globo, que é simples, bem pago e tal, cômodo e cretino, do ponto de vista mesmo profissional. afasto de mim esse cálice: o ari de carvalho, eu não faço a mínima ideia *porque*, está garantindo não o *empreguinho* da gente, que é uma merda, mas isso que eu não chamo espaço e não quero que me ocupem. eu digo: brechas: é por elas, amigo: essa bosta da última hora é uma brecha que está pintando: eu não tenho que agradecer nada nem muito menos derrubar a permissividade: eu só quero é o poder, sabe? [...] (NETO, 1982, s/p).

Em 1971, o jornal não pertencia mais ao jornalista Samuel Wainer, a redação inteira havia sido modificada e a linha editorial, que havia apoiado João Goulart em 1964, agora era de sustentação ao governo do ditador Emílio Garrastazu Médici. Portanto, quando Torquato fala em “sacrifício” ou que, trabalhar ali não é “jogo de

<sup>9</sup> Informações obtidas a partir do livro *A Biografia de Torquato Neto*, escrita por Toninho Vaz.



inimigo”, ele se referia ao fato de fazer uma ação de *contrainformação* como ato de resistência dentro de um veículo de comunicação que defendia uma política de exceção. O artista ressaltava a importância de permanecer e resistir, ocupando espaços, ao dizer que seria mais fácil trabalhar como revisor de texto, “que é simples, bem pago e tal, cômodo e cretino”, mas que não havia nisso mérito algum. O que um revisor poderia expressar, transmitir? “Eu só quero o poder, sabe?”, ele escreveu. Durante os meses que permaneceu trabalhando na *Geléia Geral*, foi isso que ele buscou. Desafiando, convocando e provocando seus leitores diariamente. Ele continuava ainda na mesma carta:

[...] eu sou um homem radical, ou eu morro ou eu vivo. ou eu morto ou eu transando: disso depende tudo meu. não é óbvio? [...] a última hora pára e eles tomam conta: eu caguei pro meu empreguinho, isso é sempre possível, aparece, mas está na cara que nenhum outro jornal do Brasil, entre rio e SP, diário, barra pesada, deixa (sei lá porquê), que eu escreva aquela geléia geral maluca brasileira [...] (Ibid, s/p).

O seu posicionamento e a sua opção de permanecer escrevendo em um jornal que seguia uma linha política de apoio à ditadura renderam para o artista, no entanto, muitas críticas. Dentro da briga entre os diretores do Cinema Novo e os artistas da cultura marginal (iniciada ainda no suplemento *Plug*), que será discutida no capítulo dois desta pesquisa, a posição assumida por Torquato era questionada. Frederico Coelho, em sua análise sobre o movimento marginal na década de 1970, aponta dessa maneira a situação:

Um dos calcanhares de aquiles do grupo marginal ante seus críticos era o fato de Torquato Neto e seus amigos publicarem na “Geléia Geral”. Por pertencer a um jornal de grande circulação da imprensa oficial, a *Última Hora*, de Samuel Wainer, a coluna era desqualificada por seu caráter contraditório, ou seja, por representar um grupo marginal em um meio oficial de informação. (COELHO, 2010, p. 281).

Como a voz dos cinemanovistas era repercutida pelo *Pasquim*<sup>10</sup> (os artigos eram ali publicados), encontrava-se aí um ponto argumentativo a mais para atacar a ação dos artistas denominados *marginais*. Ao construir a sua crítica, o grupo que representava o Cinema Novo não considerava, porém, a constante atuação de Torquato Neto em publicações de caráter alternativo como *O Sol*, *A Flor do Mal*, *Presença*, *Navilouca*, etc. Além de contribuir com a produção de textos, o artista estava constantemente

<sup>10</sup> De acordo com Alzira Alves de Abreu, em seu livro *A Modernização da Imprensa (1970-2000)*, O Pasquim era, naquele período, um dos mais importantes jornais alternativos de circulação, com tiragens de mais de 100 mil exemplares.

divulgando e promovendo as revistas na *Geléia Geral*.

A relação de Torquato com o cinema é antiga e enquanto morador do Rio de Janeiro foi um constante frequentador do icônico Cine Paissandu, local de reunião de estudantes, artistas, cinéfilos e críticos de cinema, que formaram o que posteriormente viria a ser conhecida como “geração Paissandu”. O cinema funcionava não só como sala de exibição, mas como também palco de encontros e discussões sobre política e artes.

Antes de começar a pensar sobre a realização cinematográfica de maneira mais organizada, o que ocorreu a partir de 1969, o artista já havia participado do filme *Canalha em Crise* (1964), do também piauiense Miguel Borges, realizado no Café Lamas, no Rio de Janeiro. De acordo com o seu biógrafo, Toninho Vaz (2013), Torquato aparecia em cena como figurante fumando cigarro e jogando sinuca. Era o ano de 1964 e o filme foi apreendido pela censura, sendo liberado somente dois anos mais tarde, com muitos cortes.

Em 1969, já em Paris, em cartas trocadas com o seu cunhado Helinho, Torquato Neto discorria sobre assuntos corriqueiros, idas à cinemateca para assistir Godard em *Weekend* (“um dos filmes mais gloriosos do cinema”, segundo ele) e Vittorio de Sica com *Ladrões de Bicicleta*. Em 05 de setembro de 1969, o artista relatava a sua vontade de fazer cinema quando retornasse ao Brasil:

[...] falo de cinema há séculos e nunca fiz filmes. não tem graça. escrevi aquelas letras-de-música, mas o que diabo é isso? acontece que aqui na europa eu fui ficando obrigado a não fazer nem isso, andando pra cima e pra baixo e isso é que foi bom porque me exasperou e agora eu não aguento mais. por isso a viagem acabou e eu vou voltar pra trabalhar em cinema e trabalhar nisso até me dar por satisfeito. entendeu? quero fazer um filme imediatamente após a minha chegada aí. já vou levando filme virgem daqui (baratíssimo) e também já vou com algumas ideias na cabeça (NETO *apud* VAZ, 2013, p.269).

Em dezembro daquele mesmo ano, Torquato retornou ao Brasil. Em entrevista concedida ao jornal piauiense *Opinião* pouco mais de um ano depois, em janeiro de 1971, o artista retornaria ao assunto, se posicionando novamente em relação às suas atividades artísticas: “hoje tenho muito pouco a ver com música. Quase nada mesmo. Meu negócio agora é outro. Estou mais ligado ao cinema” (ibid, p. 301).

O afastamento do grupo baiano e a polêmica e não esclarecida briga com Caetano Veloso – com quem havia trabalhado intensamente durante os anos de

efervescência da Tropicália – contrubuíram para o isolamento de Torquato Neto e a sua *virada para o cinema*. Ao dizer “escrevi aquelas letras-de-música” e se questionar, “mas o que diabos é isso? ”, ele expressa frustração em relação aos resultados dos seus trabalhos anteriores. Se antes ele estava no centro do movimento tropicalista, que por sua vez era o assunto da cultura no Brasil, agora ele vivia um momento de readequação.

Quando retornou da Europa, Torquato ajudou a fundar o suplemento *Plug* no *Correio da Manhã* e convidou Waly Salomão para escrever sobre super-8. De acordo com Coelho “o *Plug*, apesar de ser um suplemento de um jornal da grande imprensa, o *Correio da Manhã*, foi o primeiro espaço de intervenção de Torquato com seu estilo de jornalismo contracultural” (COELHO, 2010, p. 254). Ainda de acordo com o autor, Torquato teria conversado com o editor do *Correio da Manhã*, com a ideia de “badalar o super-8”. Assim, o suplemento, antes dedicado à música popular brasileira, passava a ter um espaço dedicado ao cinema. Enquanto Torquato Neto assinava a coluna *Cinamateca*, cujo objetivo era levantar variadas questões sobre o cinema no Brasil, Waly passou a escrever a coluna *Super Frente Super-8*, assinando como “o Magnata do Super-8”, personagem criado para estimular a prática superoitista. De acordo com Coelho (2010), a “frente super-8” aberta no *Plug* funcionou como a primeira tribuna dos novos cineastas e um dos seus primeiros canais de participação nas discussões da época.

Foi levando em consideração todos esses momentos da caminhada artística de Torquato Neto e o contexto nos quais estavam inseridos, que decidimos como seria realizada a estrutura deste trabalho, dividindo-a em três capítulos. Por possuir como foco central desta pesquisa a atuação cinematográfica do artista, optamos por trazer no primeiro capítulo a análise do *corpus* fílmico apresentado. Os filmes foram organizados ao longo do texto respeitando a ordem cronológica de realização, dessa forma, imaginamos poder criar uma linearidade mais fluida entre as obras.

Para a elaboração da análise fílmica foi realizada uma decomposição da estrutura de cada obra, visando construir uma das possíveis interpretações acerca do material estudado. Não pretendemos esgotar as possibilidades apresentadas pelos filmes aqui analisados, a intenção foi de tão somente contribuir com apontamentos, referências e comentários, trazendo para o debate o que consideramos como três importantes obras do cinema brasileiro.

A composição das análises partiu sempre do ponto central: os filmes. Buscamos partir do material fílmico para só então buscar conexões exteriores que pudessem contribuir e servir como material de apoio para o esclarecimento de dúvidas e questões que foram suscitadas pelas obras. Livros, documentários e entrevistas com os realizadores estão entre os elementos utilizados para embasar algumas informações discutidas. Dito isso, é necessário afirmar, porém, que se buscou também compreender a influência da presença autoral de Torquato Neto nas obras, principalmente no que diz respeito aos filmes nos quais ele participa como ator.

A primeira entrevista realizada nesta pesquisa foi com Carlos Galvão, realizador superoítista piauiense, companheiro criativo de Torquato Neto e montador do filme *Terror da Vermelha*, que pôde elucidar questões referentes à realização e montagem do filme. A segunda entrevista, com Ivan Cardoso, diretor de *Nosferato no Brasil*, forneceu importantes dados não encontrados em livros e materiais onde o filme é discutido. Para a análise de *Helô e Dirce*, por outro lado, não pudemos contar com esse tipo de recurso. Poucas são as informações disponíveis sobre Luiz Otávio Pimentel, já falecido. Utilizamos, no entanto, os textos que publicou nas colunas mantidas por Torquato Neto, bem como algumas informações obtidas a partir da correspondência do artista.

Entre as características que permeiam os filmes superoítistas, está o seu caráter de *working in progress*. Esse tipo de perfil é resultado de uma ação criativa colaborativa, na qual os envolvidos no processo de criação, seus companheiros ou os próprios autores, realizam modificações significativas na obra com o passar do tempo. Os três filmes aqui analisados passaram por esse processo, como será visto no capítulo um.

*Nosferato no Brasil*, por exemplo, foi filmado e montado inicialmente como um longa-metragem de aproximadamente 60 minutos e, após a sua telecinagem e lançamento em vídeo, foram geradas versões mais compactas da obra, como Ivan Cardoso comenta na entrevista cedida para este trabalho. Algumas dessas versões estão hoje disponíveis em plataformas *online* na internet, tais como Youtube e Vimeo. Com base nisso, foi necessário definir com qual versão trabalharíamos, visto que não seria possível analisar todas. Optamos por uma versão de 27 minutos que se encontra disponível em um fórum *online* especializado em cinema, a plataforma Making Off. A

escolha foi feita levando em consideração a impermanência característica das plataformas citadas anteriormente. Apesar de nos oferecem uma gama variada de filmes, os arquivos disponíveis no Youtube ou no Vimeo estão atrelados a uma conta pessoal que pode ser deletada da rede a qualquer momento. Já o tipo de suporte utilizado pelo Making Off, onde o arquivo não se encontra vinculado a uma conta e sim disponível para download a partir de *sementes* armazenadas em diversos computadores, faz com que os filmes lá disponibilizados possuam uma maior estabilidade. Esse fator foi considerado importante para garantir que o leitor possa ter acesso à mesma versão fílmica aqui analisada. Os demais filmes, no entanto, não possuem arquivos disponíveis no Making Off, motivo pelo qual utilizamos as versões disponíveis no Youtube.

No capítulo dois procuramos identificar a maneira como Torquato Neto se moveu dentro do meio cinematográfico. Identificamos a coluna *Cinamateca*, publicada no jornal *Correio da Manhã*, como o primeiro trabalho que iria compor a sua *virada para o cinema*. A partir desse ponto foi traçado o caminho percorrido pelo artista, no qual a sua posição acerca do cinema foi claramente exposta em páginas de jornais, demarcando um território de defesa do cinema independente realizado no Brasil naquele período. A coluna *Geléia Geral* se transformou em uma tribuna superoitista ocupada por Torquato Neto e cedida frequentemente a artistas como Hélio Oiticica, Ivan Cardoso e Luiz Otávio Pimentel. Neste capítulo iremos analisar como se deu a relação de disputa dentro do campo cultural brasileiro da década de 1970 entre os cineastas do Cinema Novo e o grupo formado pelos cineastas do Cinema Marginal. Acreditamos que, entre as singularidades da atividade superoitista de Torquato Neto, está o fato do artista defender a bitola a partir de um local estratégico, o Rio de Janeiro, utilizando-se de dois jornais importantes do período (*Correio da Manhã* e *Última Hora*).

No capítulo três, buscamos discutir três textos selecionados da coluna *Geléia Geral*, nos quais Torquato Neto aborda de maneira mais aprofundada as suas percepções e propostas sobre a apropriação do super-8 para a ocupação de espaços dentro do cinema brasileiro. Para tanto, foi utilizada a metodologia exposta por Jacques Aumont em seu livro *As teorias dos cineastas* (2004). Essa estratégia metodológica nos permitiu organizar a partir de critérios sólidos, apresentados por Aumont, as reflexões escritas por Torquato em sua coluna de jornal. Com isso, pretendemos identificar o que Torquato defendeu em relação à feitura do cinema no

Brasil na década de 1970.

Em seu livro, Jacques Aumont lança questionamentos sobre os escritos que alguns cineastas produziram, indagando se essas escrituras podem ser consideradas teorias do cinema, levando em consideração – entre outros fatores – que grande parte do que foi escrito, o foi feito de maneira não-organizada. Para chegar a uma resposta, Aumont organizou uma metodologia para analisar os textos selecionados que girava em torno de três critérios internos por ele apontados: 1) Coerência; 2) Novidade; 3) Aplicabilidade ou Pertinência.

Dessa maneira, aplicando essa metodologia e assumindo a ambiguidade presente em alguns desses critérios, Aumont parece ter optado por fazer uma análise ampla e não rígida desses fatores, buscando entender cada diretor à luz das suas próprias particularidades e em cada uma das descrições que o seu livro aponta, são feitos comentários com indicações a esse respeito, levando em consideração o tempo, a forma de criação, o contexto em que a ideia foi apresentada, etc.

Ao interpretar que essa mesma metodologia pode ser aplicada aos escritos de Torquato Neto, pretende-se agir da mesma maneira. Acredita-se aqui compreender que dentro de um cenário específico, o do cinema realizado em super-8 no Brasil, Torquato Neto trouxe uma contribuição significativa ao elaborar questões para a prática desses filmes, propondo uma alternativa à realização cinematográfica no país na década de 1970. Ainda que essa movimentação em torno da bitola estivesse ocorrendo de maneira orgânica, com estudantes e artistas de maneira geral se apropriando do instrumento para a criação de obras fílmicas diversas, ele iria, através dos seus escritos jornalísticos, articular de maneira coerente uma via possível (aplicável) de realização cinematográfica para quem não tinha meios financeiros e/ou habilidades técnicas, mas que possuía novos conceitos (novidades) para a realização de um filme.

Dentro desse contexto, o problema levantado por Torquato e para o qual ele aparenta oferecer uma resposta em sua coluna do jornal *Última Hora* é “como fazer cinema no Brasil fora dos esquemas comerciais ou de financiamento público (Embrafilme)? ” A sequência dessa pergunta poderia ser também “como esse cinema poderia representar/transmitir a realidade ou a necessidade atual do país? “.

A resposta ele daria como uma proposta apresentada não apenas para o cinema, mas para a atividade artística no geral, ao dizer que é preciso “ocupar espaços”<sup>11</sup>. A teoria da ocupação proposta por Torquato seria aplicada por ele na música, na TV (ainda que em uma tentativa frustrada), na poesia e, por fim, no cinema. Torquato propõe que se ocupe o cinema através do super-8 e se apropria do super-8, a bitola doméstica, através do cinema. A figura dele vai representar, dessa maneira, a ação de uma geração que produziu no Brasil uma atividade cinematográfica singular, de características heterogêneas, realizada com uma bitola menor.

É interessante ressaltar também que, embora a movimentação em torno da bitola super-8 se desenvolvesse de maneira espontânea, independente da atuação de impulsionador cultural de Torquato, ela só se deu em maior medida do ano de 1973 em diante, quando começaram a se espalhar no país festivais direcionados à bitola, que iriam servir de incentivo a essas produções como, por exemplo, o Super Festival Nacional do Filme Super8 em São Paulo, que começou no ano de 1973 e teve a sua última edição realizada em 1983. Dessa maneira, Torquato estaria antevendo uma movimentação cultural que só tomaria contornos mais definidos ao longo dessa década.

Encerramos o texto desta pesquisa buscando lançar luz sobre o trabalho que Torquato Neto desenvolveu nos seus últimos anos de vida. O artista, naquele período, havia assumido publicamente o seu desejo de realizar filmes e, com essa intenção como guia, atuou em uma frente de resistência defendendo não só uma cultura marginalizada pela política, pelo mercado e por uma classe de artistas, como também a apropriação de uma bitola de pequeno porte, por qualquer pessoa. Compreendemos aqui que, ao ocupar o espaço do *Última Hora* com a sua coluna *Geléia Geral*, Torquato Neto estimulou também a ocupação do cinema a partir do uso da bitola super-8, experiência também vivida por ele quando da realização das obras fílmicas aqui analisadas.

---

<sup>11</sup> A ocupação de espaços é discutida por Torquato Neto ao longo do tempo e em que escreveu na *Geléia Geral* e também em correspondências trocadas com amigos. Em 30 de novembro de 1971 ele publicou em sua coluna um texto chamado “Filmes”, focado na apresentação da sua proposta, como veremos no capítulo três deste trabalho.

## CAPÍTULO I - EU QUERO EU POSSO EU FIZ EU QUIS: ANÁLISE FÍLMICA

### 1.1. Nosferato no Brasil

Filmado em 1971, *Nosferato no Brasil* é uma obra dirigida por Ivan Cardoso e realizada no Rio de Janeiro. A sua versão original possuía uma duração de aproximadamente 60 minutos, porém ao ser telecinado para VHS o filme sofreu reduções, como explica Cardoso em entrevista realizada para esta pesquisa:

[...] o filme em super-8 tem aproximadamente 60 minutos, digamos assim...cinquenta e alguma coisa. Mas à medida em que a gente foi lançando ele em vídeo, ele foi junto com outros filmes, então ele foi apresentado em uma versão mais compacta, o que é normal de se fazer. Por exemplo, era muito comum, na época, você conseguir comprar versão dos filmes americanos famosos, clássicos, em versão reduzida de 15 minutos, meia-hora, então ter versões é uma coisa do próprio cinema. Não é que eu remontei o filme, é que às vezes como tinham outros filmes também na fita, o tamanho dele excedia. Mas não foi remontado (CARDOSO, 2017).

É possível encontrar diferentes versões do filme em plataformas digitais como o Youtube e o Vimeo. A plataforma Youtube, no entanto, possui em sua configuração um algoritmo que rastreia e bloqueia a utilização de músicas que possuam registro de direitos autorais, fazendo com que, atualmente, o filme esteja publicado com o seu som bloqueado. A trilha sonora da obra é quase inteiramente ilegal do ponto de vista dos direitos autorais, como veremos adiante. Essa é uma característica comum aos filmes superoitistas. Os realizadores comumente colocavam discos para tocar paralelamente à projeção dos filmes, montando dessa maneira a trilha sonora das obras.

Quando filmou *Nosferato no Brasil*, Ivan Cardoso já tinha a experiência de set do longa-metragem *Sem essa, Aranha*, filme de Rogério Sganzerla realizado dentro da fase da produtora Belair<sup>12</sup>. Nessa produção, Cardoso foi convidado por Sganzerla para ser o seu assistente de direção, o que representou para o aspirante a cineasta, motivo de orgulho:

De repente, saí do nada para ser assistente de direção do Rogério Sganzerla, o

<sup>12</sup> Produtora criada por Rogério Sganzerla e Júlio Bressane em 1970. Nesse período, os dois cineastas realizaram os longa-metragens *A Família do Barulho*, *Cuidado Madame*, *Barão Olavo*, *o Horrível*, *Carnaval na Lama*, *Copacabana Mon Amour*, *Sem Essa*, *Aranha* e um curta-metragem não finalizado chamado *A Miss e o Dinossauro*.



*Rei da Boca do Lixo*. O Rogério e o Júlio Bressane já tinham feito a Belair. O Sganzerla já tinha filmado o *Copacabana, mon Amour*. O Beth Bomba, a *Exibicionista*, que depois virou o *Carnaval na Lama*, já tinha sido exibido na Cinemateca do MAM (CARDOSO apud REMIER, 2008, p. 64).

De acordo com o cineasta, o próprio super-8 foi um dos motivos que levaram à aproximação com Sganzerla.

Quando ele soube que eu tinha essa câmera, ficou doido. Várias vezes, pediu que deixasse a máquina com ele. Mas eu ficava temeroso, porque ele era meio estabonado...Deixava aquilo ali, mas ficava pensando: *Ai, meu Deus, lá vai a minha máquina Super 8*. Na época, o Rogério não tinha problemas de dinheiro – pelo menos em relação a mim, que era adolescente. Eu tinha 17 e ele 23. Eu comprava os meus filmes com dinheiro de mesada – o meu Super 8 era milimetrado, procurava gastar aquilo ali com um mínimo de planejamento. Já o Sganzerla não, queimava filme o dia inteiro. O Rogério apertava o gatilho da câmera e só parava quando o negativo acabava (CARDOSO apud REMIER, 2008, p. 63).

Foi com essa significativa vivência prática e com uma bagagem cinéfila que abrigava os filmes americanos de gênero, o cinema de José Mujica - o Zé do Caixão - e o Cinema Marginal, que Ivan Cardoso iniciou as filmagens de *Nosferato no Brasil*. Na entrevista cedida para esta pesquisa, o cineasta diz não se recordar quanto tempo o filme levou para ser rodado, porém, de acordo com uma declaração sua publicada no livro *O Mestre do Terrir* (2008, p. 92), as gravações duraram dez dias e ocorreram aos fins de semana, momento em que Torquato Neto não estava trabalhando na redação do *Última Hora*.

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. Me lembro que a gente filmava o *Nosferato* nos fins de semana. E não tinha essa coisa de hora de almoço e nem refrigerante (CARDOSO apud REMIER, 2008, p. 92).

A temática do filme, ainda de acordo com Cardoso, vinha de um desejo pessoal de fazer filmes sobre vampiro. Como dito anteriormente, a influência dos filmes de terror seria uma das principais características na obra do diretor.

[...] os meus pais tinham feito uma viagem para a Europa, eu não posso dizer exatamente em que ano foi, se foi 69, se foi 70. Eu tinha encomendado uns livros de cinema de terror e no final tinha uma relação de todos os filmes de vampiro, todos os filmes de múmia, todos os filmes de lobisomen. E eu notei que tinha vários personagens que era “Drácula em tal lugar”, “Lobisomen em tal lugar”, então me deu a ideia: Porque não fazer *Nosferato no Brasil*? Quer dizer, já é um clichê e em cinema tudo é um clichê. É que nem o negócio que o Chacrinha fala: nada se cria, tudo se copia. Então não tenho essa pretensão, só essas bestas brasileiras que fazem filmes que nem a mulher quer assistir, nem os filhos e que se acham gênios que querem criar tudo. Eu não quero

criar nada, eu quero apenas copiar (CARDOSO, 2017).

Embora o personagem seja inspirado em *Nosferatu, uma Sinfonia do Horror*<sup>13</sup> de Murnau, a versão brasileira do vampiro se tornou irônica e debochada, cabelos compridos ao vento, sunga e pé na areia.

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 (CARDOSO apud REMIER, 2008, p. 90).

O comentário do cineasta levanta um ponto de análise sobre a participação autoral de Torquato Neto dentro do filme. Ao voltarmos ao conteúdo de sua fala, destacando que ele buscava “uma celebridade”, “uma pessoa de peso” e não um ator e paralelamente considerando a construção de *happenings* no filme, é possível enxergar a existência de uma criação coletiva na obra. Ainda sobre o modo como os atores atuavam em seus filmes, Cardoso diria:

[...] o que posso dizer é que esses filmes são de vanguarda não só no conteúdo, não só na forma de captação das imagens, não só pelo tipo de ator que era usado, mas principalmente porque, apesar de existirem algumas linhas de roteiro, os filmes são registros de *performances* pontuadas por celebridades. Elas também entravam no jogo e, de certa maneira, emprestavam o próprio prestígio aos filmes (CARDOSO apud REMIER, 2008, p. 38).

Na entrevista cedida para a autora desta pesquisa, ele complementaria esse raciocínio afirmando que, enquanto diretor, não guiava as interpretações possíveis dos seus atores e que teria ficado a cargo de Torquato Neto a construção do personagem, inclusive no que diz respeito a elementos do figurino utilizado.

A composição do personagem foi inteiramente dele, eu nunca falei nada sobre como o Torquato deveria se comportar. Pra mim ator é gado, eu sou um diretor Hitchcockiano, eu apenas digo: “vai praqui [*sic*], pra lá, anda pra cá, vem pra cá, close, coisa e tal. Eu escolho o ator pelo tipo e o Torquato até me traiu nisso porque eu escolhi o tipo errado, mas o tipo errado que deu certo. Você vê no filme que ele criou um tremendo Nosferato tropical de cabeleira e tudo. Ele tinha uma japona que ele usa no filme e uma amiga minha fez uma capa de vampiro, de seda ou de cetim, com forro vermelho, que eu tenho até hoje. Eu ficava danado porque como o Torquato era nordestino, era baiano, era estrangeiro, era piauiense, tinha uns dias que ele aparecia na filmagem com uma sandália de couro hippie. Aquilo me matava de vergonha, porque eu sou carioca, eu não uso sandália e muito menos um vampiro poderia usar sandália. (CARDOSO, 2017).

<sup>13</sup> Obra de 1922, dirigida por Friedrich Wilhelm Murnau e inspirada no livro *Drácula* (1887) de autoria de Bram Stoker.

O trabalho colaborativo pode ser entendido como uma característica de produções de baixo orçamento e, conseqüentemente, como uma característica do cinema superoitista realizado na década de 1970 no Brasil. Compartilhar responsabilidades é uma das soluções empregadas quando se trabalha com equipes pequenas que não possuem verba para gastos de produção. Uma das conseqüências positivas desse tipo de organização e divisão do trabalho é uma maior liberdade para os agentes envolvidos, já que todos podem ter a oportunidade de opinar criativamente em áreas diversas.

Uma das funções da hierarquização de equipes, para além de trazer organização para um set de filmagens, é a validação e profissionalização dos técnicos envolvidos no processo de realização da obra. Apesar de poder existir dentro dos filmes realizados em super-8 direcionamentos naturais dos envolvidos, ocorridos a partir de identificações pessoais por determinadas funções (direção de fotografia, direção de cena, direção de arte, roteiro, etc.), por se tratar de uma bitola utilizada por amadores cinematográficos, existe uma fluidez entre as mudanças de funções, típicas de quem aprende um ofício.

O uso da sandália de couro, elemento que não atendia às expectativas de Ivan Cardoso e que foi acrescentado ao filme por Torquato Neto, talvez não fosse possível em uma produção com uma hierarquia funcional existente, onde haveria, por exemplo, a figura demarcada de um figurinista que, por sua vez, teria suas escolhas submetidas às preferências do diretor. No entanto, dentro do filme, esse elemento que era na verdade parte da própria indumentária de Torquato Neto ajuda a caracterizar a transição que ocorre com o personagem do vampiro Nosferato ao chegar no Brasil. Aos poucos o espectador assiste um vampiro europeu adaptar-se à realidade brasileira.

A figura do vampiro até hoje é relacionada a Torquato Neto, porém ela não vem apenas da obra fílmica aqui analisada. Scarlet Moon, jornalista e atriz de *Nosferato no Brasil*, em entrevista dada à antologia *A Marca do Terrir* comenta que Torquato teria o “physic du rolle. Ele dava um vampiro excepcional” (A MARCA..., 2005, 1:16:19). Assim como Scarlet, Haroldo de Campos e o próprio Ivan aparecem no mesmo filme reforçando a constatação de que Torquato naturalmente, no seu dia a dia, apresentava uma postura *vampiresca*<sup>14</sup>. Além disso, em algumas notas publicadas na *Geléia Geral*, a referência ao personagem mítico apareceria. No dia 16 de novembro de 1971, o artista escreveu: “eu pessoalmente acredito em vampiros. O beijo frio, os dentes quentes, um gosto de mel” (NETO, 1982, p. 161). Alguns dias depois, em 30 de novembro de 1971,

---

<sup>14</sup> Os amigos citam o aspecto reservado do artista, os modos contidos e elegantes e a sua magreza como alguns dos elementos que caracterizariam essa postura.

ele seguiria com o tema: “Ivan Cardoso me anima com o seu filme de vampiro, logo a mim, vidrado em vampiros” (NETO, 1982, p. 138). Seria a afirmação de um interesse pessoal ou uma maneira criativa-poética de continuar a divulgação de *Nosferato no Brasil*?

Apesar de ser uma temática de interesse comum entre os dois, fazer um filme de gênero no Brasil, na década de 1970, sem aparatos de produção e com uma câmera super-8, tinha seus percalços. As limitações financeiras e técnicas que enfrentaram acabaram gerando, ainda que de maneira não proposital, uma variação do que poderia ser considerado, diante de todos os seus signos, um filme de terror. O terror de Ivan Cardoso se transformou no *terrir*: uma apropriação dos elementos do terror às condições técnicas possíveis naquele momento:

Outro dado também que custei a aceitar é que as pessoas achavam graça dos filmes. Embora algumas cenas fossem aterrorizantes, a reação da plateia era mais para o riso que para o medo. Foi por isso que botei o nome na antologia de A Marca do Terrir. Não tinha feito de maneira nenhuma para ser engraçado, mas riam muito do Ricardo Horta e do Zé Português. Nas cenas do Torquato na praia, o pessoal caía na gargalhada (CARDOSO apud REMIER, 2008, p. 103).

Ivan Cardoso nesta fala refere-se não só ao *Nosferato no Brasil*, como também ao *Sentença de Deus*, filme realizado em 1972 que viria a integrar a antologia (também chamada por ele de cinebiografia) *A Marca do Terrir*<sup>15</sup>, realizada pelo próprio diretor e que engloba, além dos filmes citados, a série *Quotidianas Kodak*<sup>16</sup>. Apesar de não haver sido a sua intenção inicial criar filmes que mesclassem o terror e a comicidade, o cineasta logo notou a recepção do público e não só absorveu o *feedback* gerado como também se apropriou dele, tomando para si a denominação de “*mestre do terrir*”, dada (de acordo com Cardoso) pelo montador Gilberto Santeiro ao dizer, após o lançamento do filme *O Segredo da Múmia* (1982), “se o Hitchcock é o Mestre do Suspense, você é o Mestre do Terrir.” (CARDOSO apud REMIER, 2008, p. 278).

Em seu livro *Introdução à Teoria do Cinema* (2006), no texto denominado “Alguns Interrogantes sobre Autoria e Gênero”, Robert Stam dialoga com o conceito de gênero cinematográfico e apresenta uma construção onde o gênero pode ser entendido “como a cristalização de um encontro negociado entre cineasta e audiência, uma forma de conciliação entre a estabilidade de uma indústria e o entusiasmo de uma arte popular

<sup>15</sup> Cinebiografia dirigida por Ivan Cardoso em 2005.

<sup>16</sup> Série de filmes realizados em super-8 por Ivan Cardoso. De acordo com Cardoso, o título dessa série “[...] foi emprestado das crônicas do poeta simbolista baiano Pedro Kilkerry, redescoberto pelo Augusto de Campos.” (CARDOSO apud REMIER, 2008, p.71).

em evolução” (STAM, 2006, p. 148).

O surgimento, por assim dizer, do *terrir* na obra de Ivan Cardoso, pode então ser compreendido nesses termos. Stam, em seu texto, cita ainda a atenção dada pelo crítico Edward Buscombe, para os elementos iconográficos dos filmes. Em “A Idéia do Gênero no Cinema Americano” (2005), Buscombe se debruça sobre elementos da análise de gêneros literários e busca desenvolver os seus correspondentes no gênero cinematográfico. Destacando um eixo possível, o autor discorre que “[...] essa idéia de formas internas e externas parece ser essencial. Se nos valermos apenas da primeira, nosso conceito será muito amplo, e, se considerarmos apenas a última, então a ideia de gênero será sem sentido, uma vez que não terá conteúdo” (BUSCOMBE, 2005, p. 231).

Os elementos externos, de acordo com Buscombe, correspondem às convenções visuais que juntas formam o leque iconográfico de determinado gênero. Por exemplo, no caso dos filmes de terror que trabalham com o personagem do vampiro, poderíamos citar a capa utilizada pelos atores, o caixão, a cruz, castelos, água benta, estaca de madeira, etc. Já os elementos internos dizem respeito a tudo o que for relacionado à narrativa daquele gênero. Ainda seguindo o exemplo dos *filmes de vampiro*, poderíamos concordar que, dentro da narrativa, o personagem do vampiro corresponde a um ser sobrenatural, praticamente imortal (a única maneira de se matar um vampiro é enfiando uma estaca de madeira em seu coração ou expondo-o à luz do dia), que se alimenta de sangue e tem aversão ao alho, à água benta e à imagem da cruz católica.

Fazendo um comparativo dessa análise com o *Nosferato no Brasil* percebe-se que, apesar de haver dentro da obra elementos externos e internos que correspondem à uma gênese relativa aos filmes de terror de vampiros, começando inclusive pela escolha do personagem Nosferato, o que se destaca na maneira como a narrativa foi construída é a realização de uma apropriação livre, na qual esses elementos são utilizados ou não de acordo com a intencionalidade narrativa. A escolha de se utilizar o Brasil como cenário de férias do personagem é um exemplo dessa liberdade. Dessa maneira, percebemos no filme de Ivan Cardoso a utilização de elementos internos e externos próprios dos filmes de vampiro sem que haja, no entanto, uma rigidez em relação ao seguimento do gênero. A narrativa de *Nosferato no Brasil* parte da base já estabelecida pelo filme de Murnau (vampiro solitário que vagueia pelo mundo em busca de novas vítimas), porém não existe um roteiro linear a ser seguido. Assim, o filme reflete uma apropriação criativa e uma adaptação ao cenário brasileiro e às condições que o diretor e sua equipe possuíam no momento da produção.

Essa linha de raciocínio nos leva ainda à uma outra questão sobre a realização superoísta: as raízes dela estão fincadas no “fazer” cinematográfico, na ação de filmar. Característica que se encaixa no conceito de *amador* apresentado por Patricia Zimmerman (2008). A autora analisa que o amadorismo, ao contrário do profissionalismo, estaria relacionado a uma atividade realizada pelo prazer e dirigido à esfera privada. Esses filmes propiciariam, então, a experiência do fazer cinematográfico, mesmo que não tivessem o intuito de atingirem uma grande circulação ou mesmo de trazerem algum tipo de retorno financeiro. O próprio Torquato escreveria sobre isso em 8 de agosto de 1971, na coluna *Geléia Geral*:

[...] Hélio Oiticica também notou que filmar é melhor do que assistir cinema, e melhor do que projetar. Se o espectador é um voyeur o crítico é um tarado completo. E quem vê, já viu, critica. Superoito superquente. [...] Superoito é fácil de manejar (Waly Sailormoon) e custa cinquenta conto revelado, colorido, Kodak. Ivan Cardoso tem curtido bastante superoito. Gracinha Motta é a minha superstar favorita e eu amo Gracinha Motta. Superoito não tem jeito, use e abuse. Planos gerais, panorâmicas, detalhes. Se eu compreendi direito, nada melhor do que curtir de superoito, vampiresco, fresco, mudo. Cinema é um projetor em funcionamento projetando imagens em movimento sobre uma superfície qualquer. É muito chato. O quente mesmo é filmar (NETO, 1982, p. 36).

Assim, partindo para a ação direta, deu-se o início das filmagens de *Nosferato no Brasil*. O filme começa em Budapeste, no século XIX, com um Nosferato galante que, ao som de *Sing This All Together*<sup>17</sup>, conversa animadamente com uma garota. Ao contrário do Nosferato anterior (Murnau), a versão de Ivan Cardoso produziu um vampiro que à primeira vista parece provocar atração em suas vítimas e não repulsa. O personagem interpretado por Torquato Neto em nada se assemelha ao vampiro careca e amedrontador representado pelo ator Max Schreck no filme de 1922.

Após fazer a sua primeira vítima no filme, o vampiro contempla a sua própria imagem refletida em uma fonte, ainda ao som dos Rolling Stones. Esse seria mais um dos elementos que afastariam o vampiro-Torquato dos demais, já que uma das características clássicas de um vampiro é não possuir reflexo. Nosferato parte para outro ataque. Vemos uma cena com os letreiros “onde se vê dia” e “veja-se noite”, entrecortados pelo primeiro plano de um rapaz lendo um jornal. Cardoso estaria apresentando uma justificativa narrativa para o fato de o vampiro Nosferato caminhar à luz do sol, característica que não pertence ao conjunto de elementos internos que caracterizam um vampiro, conhecidos por serem criaturas noturnas, sensíveis à luz do

<sup>17</sup> Música lançada em 1967 no álbum *Their Satanic Majesties Request*, do Rolling Stones.

dia. Neste momento, notamos as limitações financeiras da produção interferindo diretamente na narrativa do filme. Cardoso explica que, por não terem verba para a locação de equipamentos de luz, tiveram que filmar as externas<sup>18</sup> com luz natural e, para justificar isso dentro da história, ele se valeu dos letreiros, usando o formato “onde se vê isso, veja-se aquilo”, de influência concretista.

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. Eu era fanático por poesia concreta e acabei fazendo um trocadilho visual fantástico (CARDOSO apud REMIER, 2008, p. 99).

Os versos concretistas, adaptados por ele dessa maneira, iriam alterar então o cenário do filme, ao propor que o espectador modificasse simbolicamente a paisagem visual apresentada, levando o vampiro de volta para o seu ambiente natural: a noite. A utilização dos letreiros com essa finalidade remete à proposta de “palavra-cenário” apresentada no ano de 1970 por Luiz Otávio Pimentel no artigo “Cinemateca”<sup>19</sup>, publicado no suplemento *Plug*, quando Torquato Neto mantinha ali a sua coluna. A proposta de Pimentel era de que a palavra, no cinema, ultrapassasse os limites do texto e passasse a realizar uma interferência direta no cenário filmado. Essa característica será observada também nos demais filmes aqui analisados, como veremos adiante.

O tipo de ataque realizado pelo vampiro Nosferato em relação às suas vítimas do sexo masculino é distinto. No lugar do galanteio o personagem apresenta uma ação violenta mais explícita e, assim, é com pauladas e pedradas que ele irá matar a sua segunda vítima – o rapaz que apareceu anteriormente em cena lendo um jornal. Apesar disso, o tom mantido nessas cenas é ainda farsesco já que os golpes apenas se insinuam sobre a vítima, sem de fato atingi-la. A sensualidade só retorna momentos depois, quando duas jovens começam a provocar o vampiro em atitudes debochadas, rindo, tocando os próprios seios e levantando os seus vestidos. A partir daí, temos mais uma sequência de perseguição, com o personagem de Torquato Neto correndo atrás das garotas. As mortes das meninas nunca ocorrem com golpes, o vampiro se atira sobre elas e eles rolam pelo chão por alguns segundos. Sempre há risadas e tanto as vítimas, quanto Nosferato parecem se divertir, reforçando o aspecto ambíguo constante entre um

<sup>18</sup> Nomenclatura utilizada para se referir a filmagens realizadas em ambientes abertos, fora de estúdios ou locações.

<sup>19</sup> O artigo em questão pode ser encontrado no volume 2 do livro *Torquatália* (2004), organizado pelo pesquisador Paulo Roberto Pires.

envolvimento sexual e o ataque em si.

No filme, a continuidade de cena é um elemento narrativo que repetidamente se perde. Durante o ataque das garotas, por exemplo, é possível notar que uma das vítimas está bem, porém no plano seguinte ela aparece desfalecida e, em seguida, viva novamente. O vampiro a ataca outra vez e, por fim, ela morre. Ivan Cardoso explica que costumava filmar pensando na montagem, com o intuito de evitar o corte. De acordo com ele, o filme super-8 ficava mais suscetível a enroscar no projetor com as emendas provenientes da montagem. Assim, uma maneira de evitar esse problema e preservar melhor os originais fílmicos seria criar sequências que não necessitassem de cortes.

[...] os projetores super-8 eram assassinos de filme e quando passavam em uma emenda, aquilo dava margem para o projetor descarrilhar o filme e enrolar o filme dentro do projetor e arrebentar o teu filme. Então eu era tão paranóico com essa coisa, que eu já filmava montado. Inclusive os tempos das sequências eram reais, não tinha corte. Você vê na tela como eu filmei (CARDOSO, 2017).

Esse recurso difere do plano sequência e consiste em realizar a sequência de planos, e seus respectivos cortes, diretamente na câmera. Normalmente quando um plano de filmagem é elaborado, a produção do filme o planeja com o intuito de facilitar o trabalho dos técnicos envolvidos no processo. Assim, por exemplo, em um diálogo, primeiro é filmado um plano conjunto dos dois personagens envolvidos e depois todos os planos de um dos personagens, para só então iniciar a filmagem do contraplano do segundo personagem. Isso ocorre porque cada personagem requer, entre outras coisas, iluminação e posicionamento de câmera distintos e esse modo de operar evita a constante mudança desses elementos, que exigem tempo e esforço para serem ajustados. No exemplo de Ivan Cardoso, acontece o oposto: a prioridade do cineasta consistia em realizar a montagem, com cortes realizados no momento da filmagem, com o intuito de evitar as emendas provocadas pelo corte realizado na película na hora de montar o super-8.

Para além da execução técnica, que pode ter uma influência sobre esse tipo de repetição e de falta de continuidade da obra, há também a possibilidade de uma intencionalidade na repetição, como sinaliza Hélio Oiticica em texto escrito sobre o filme:

os episódios são meta-episódios de continuofluir repetitivo  
 não como algo em-cadeia de episódio fechado mas algo onde  
 repetição é abrir-mão de significados limitados. (OITICICA *apud*  
 LUCHETTI; CARDOSO, 1990, p. 41)



A repetição e a quebra de sequências são vistas então por Oiticica como elementos que possibilitam variadas interpretações e caminhos para a obra. Ivan Cardoso explica que buscava sempre fazer planos curtos e estáticos. A cena de Nosferato observando os corpos, posterior ao ataque do vampiro às garotas, é composta por seis planos curtos, que mostram Torquato Neto através de distintas perspectivas.

Ao contrário dos outros usuários de Super 8, sempre procurei fazer planos curtos, aproveitando diferentes ângulos [...] desde o início, fugi de uma série de clichês – que são verdadeiras armadilhas – muito comuns nas filmagens amadoras em Super 8. Evitava filmar planos em movimento com a câmera na mão e nunca abusava do *zoom*. A iniciação que tive em fotografia ajudou muito, mas tudo que aprendi foi mesmo na prática, intuitivamente. Os primeiros resultados foram desastrosos. Foi a minha insistência e atenção aos detalhes que me ajudaram a conciliar as questões técnicas com a minha vontade de filmar. Mas nunca teria conseguido se não tivesse me dedicado intensamente à prática, ao treino quase diário (CARDOSO apud REMIER, p. 69).

A sequência final da primeira parte do filme se dá com o embate entre um príncipe, interpretado por Daniel Más, e Nosferato. Apesar de também haver sido filmada durante o dia, ela é precedida por um plano geral de uma grande lua cheia, reforçando a intenção proposta pelo letreiro de influência concretista comentado anteriormente e levando mais uma vez a narrativa para um ambiente noturno. O príncipe empunha uma espada e um crucifixo, conhecido símbolo utilizado para afastar vampiros, e enquanto alguns planos de apresentação do personagem se preparando para o duelo, com uma feição de seriedade, são realizados, vemos paralelamente um Nosferato tranquilo, com as mãos no bolso, se dirigindo ao local do embate.

Logo no primeiro momento, o príncipe levanta o crucifixo e o vampiro reage, se escondendo em sua capa. O efeito, porém, não dura muito e em seguida Nosferato vai também empunhar uma espada. A luta é filmada com uma coreografia lenta, em tons dramáticos. Por fim, Nosferato é desarmado pelo príncipe e recebe um golpe de espada. Vemos planos de uma tempestade com raios, seguido pelo sangue de Nosferato no chão. O príncipe aparece em seguida, pulando e comemorando a morte do oponente.

Demarcando o término da primeira parte do filme, está uma abertura antiga da *Universal Pictures*, com um avião dando a volta no globo terrestre. Em seguida vemos aparecer, pela primeira vez, o título da obra. De acordo com Ivan Cardoso<sup>20</sup>, a abertura teve como influência a cena em que a atriz Simone Mareuil tem o seu olho cortado por uma navalha no filme surrealista *O Cão Andaluz* (Luis Buñuel e Salvador Dalí, 1928).

---

<sup>20</sup> Em entrevista concedida para esta pesquisa.

Cardoso conta que preparou essa abertura preenchendo um prato com tinta vermelha. O processo de secagem da tinta no prato teria início com a formação de uma película superficial que ele pintou de preto. O prato foi então preso na parede, para dar o efeito buscado pelo diretor. No plano, vemos surgir uma mão com relógio e anéis segurando uma lâmina, que seria utilizada para rasgar essa película superficial, fazendo escorrer o sangue-tinta pela parede, como vemos nos fotogramas abaixo.



FIGURA 1: FOTOGRAMAS DO FILME NOSFERATO NO BRASIL.

Quando a tinta secava, formava uma espécie de nata na superfície. Eu pintava o prato todo de preto e, depois, passava uma gilete para deixar a tinta vermelha escorrer. Era uma coisa que remetia, de certa maneira, ao filme do Buñuel. Apesar de ser uma coisa ligada às artes plásticas, o prato que aparece na contracapa da Navilouca foi feito especialmente para a abertura do *Nosferato do Brasil*. O Hélio achou aquilo o máximo. Foi uma coisa que também foi respaldada pelos poetas concretos (CARDOSO *apud* REMIER, 2008, p. 141).

O plano segue com um movimento de *tilt-down*<sup>21</sup> da câmera, que acompanha o rastro de sangue e nos revela o nome *Nosferato no Brasil*. O plano foi filmado de tal maneira que é possível ver parte da cabeça da pessoa que segura a lâmina aparecendo em quadro. Por envolver uma demanda de direção de arte (prato, tinta, cartela, etc.) é provável que não tenha sido possível realizar uma tomada de segurança para utilizar caso a primeira não desse certo. Novamente as limitações financeiras e técnicas aparecem na narrativa e na estética do filme.

Na versão aqui analisada, a virada de momentos da obra é pontuada por dois elementos: a mudança na trilha sonora e na escolha dos cartuchos filmados. A primeira parte da narrativa é filmada em preto e branco e temos, nesses oito minutos iniciais, a música constante do grupo musical Rolling Stones. A partir da mudança do cenário, de Budapeste para o Rio de Janeiro, passamos a ver o filme colorido e a música utilizada é

<sup>21</sup> Movimento vertical de cima para baixo realizado com a câmera.

“Aquarela do Brasil”<sup>22</sup>. Ivan, utilizando-se desses recursos estéticos, ambienta o espectador ao novo cenário.

Na areia da praia vemos escrito: “Rio, 1971”. A câmera, em um movimento circular nos apresenta a praia de Copacabana. Um corte seco e agora vemos tremulante, a bandeira do Brasil. Outra vez, com planos curtos e estáticos, Cardoso apresenta os diferentes pontos de vista do objeto em questão. Finalmente, saindo por de trás de alguns coqueiros, vemos Nosferato caminhando no Rio de Janeiro.

O vampiro passa todo o filme em um processo de deambulação atrás de novas vítimas. A obra foi inclusive inicialmente identificada por Torquato Neto como *Nosferato Por Aí*, conforme divulgado na coluna de 21 de setembro de 1971:

Nosferato Por Aí é o nome do novo superoito (dos compridos) que Ivan Cardoso está acabando de filmar. Graça Motta, Scarlet Moon, Marcelinho Zona Sul e outras belezas, inclusive esta, de vocês, no elenco transadíssimo. Filme de vampiro, grandes baratos, perigo. (NETO, 1982, p.71).

O vampiro, enquanto personagem carrega em si a característica dos que vagueiam de maneira errante. Por ser imortal, a ele cabe a maldição de estar permanentemente em um caminhar sem fim. Em *Nosferato no Brasil* essa jornada é realizada de distintas maneiras e observamos Nosferato se locomover de avião, de carro e a pé. Durante praticamente todo o filme, a movimentação de um local para o outro está presente, pois mesmo quando o personagem chega ao seu destino, o Rio de Janeiro, ele permanece vagando na cidade. Jean-Claude Bernadet, em seu texto “Cinema Marginal?”<sup>23</sup>, trata do processo de deambulação como uma característica do cinema moderno.

O cinema de deambulação é uma criação dos anos 20 (vide *Limite*), e se tornou um traço estilístico do cinema dos anos 50-70 (Rossellini, Nouvelle Vague, Antonioni). A deambulação foi retomada pelo Cinema Novo, desde *Porto das Caixas* e o *Os Cafajestes*, e pelo Cinema Marginal. (BERNADET in PUPO, 2004, p. 14)

Torquato Neto, portanto, encarnando a figura de um vampiro-turista, traça seu caminho errante pelo Rio de Janeiro, não apenas em busca de novas paisagens, mas principalmente de novas vítimas.

No céu azul de Ivan Cardoso, um balão anuncia o Brasil, enquanto Nosferato caminha com o ar despreocupado. Seguindo a sequência do filme, temos uma série de

<sup>22</sup> Composição de Ary Barroso, 1939.

<sup>23</sup> Texto publicado no catálogo da Mostra Cinema Marginal e suas Fronteiras, realizada em maio de 2001, em São Paulo.

planos-apresentação da cidade, com o corcovado e o pão de açúcar como cenários de fundo. Nosferato, agora um vampiro moderno, pede carona ao som de Bob Dylan enquanto fuma um cigarro. O primeiro verso da música<sup>24</sup> parece ilustrar bem a ocasião: “if dogs run free, then why not we?”<sup>25</sup>. Seu destino é Jacarepaguá.

Um carro com uma garota no banco de trás estaciona e Nosferato se instala ao lado da passageira. Enquadrados em um primeiro plano, vemos os dois rindo e trocando carícias. Durante o flerte, Nosferato morde sua vítima. Após o ataque, o carro estaciona e Nosferato, de maneira desengonçada, desce e sai correndo. Uma imagem de pôr-do-sol anunciaria o final do primeiro dia do vampiro no Rio de Janeiro, porém as imagens que seguem mostram novamente a praia durante o dia e, mais uma vez, a continuidade narrativa fica atrás das escolhas estéticas da película. A música que toca agora como trilha é *Go Back*. Poema escrito por Torquato em agosto de 1971 e musicado pelo grupo Titãs no seu álbum homônimo de estréia, em 1984. O poema, de acordo com Cardoso, foi enviado por ele a Nando Reis para ser musicado. Como contrapartida pela indicação do poema, o grupo permitiu que o cineasta incluísse a canção como trilha sonora do filme:

Eu que mandei essa letra do Torquato que ele musicou, o *Go Back*. Aí como eu tinha feito essa ponte, eles deixaram eu usar a música no filme, mas [antes] não tinha. Eu só botei porque, quando eu lancei os filmes em super-8, nos anos 70, não tinha vídeo, não tinha nada disso. Ele era apenas em super-8. Primeiro eu fazia uma coisa que era muito arrojada na época, eu botava duas vitrolas e ia trocando as músicas. Isso era um tormento porque, às vezes, quando você botava a agulha na vitrola do disco, ela caía num ponto errado da música e pra acertar o sincronismo era um inferno você tinha que dar o arranhão, pra você tentar acertar e acabava não acertando nunca. Depois eu me aprimorei fazendo uma fita cassete. Embora a coisa das duas vitrolas fosse mais criativa e mais atual. Mas com a fita cassete você conseguia um sincronismo maior, desde que não acontecesse nenhum acidente (CARDOSO, 2017).

<sup>24</sup> *If dogs run free*, composição de Bob Dylan, lançada em 1970 no álbum *New Morning*.

<sup>25</sup> Tradução livre: “se os cachorros são livres, então por que nós não?”.



FIGURA 2: FOTOGRAMAS DO FILME NOSFERATO NO BRASIL.

Na praia, vemos surgir um vampiro de capa e sunga tomando água de coco. Ivan Cardoso aproveita para, entre planos de desconhecidos correndo na areia ou tomando banho de mar, inserir a figura de uma Gal Costa, ainda em início de carreira, tomando sol. O píer de Ipanema naquela época ficou conhecido como Dunas da Gal entre os artistas da tropicália e simpatizantes e virou um ponto de encontro para essa geração. As imagens de *Nosferato no Brasil* trazem um registro visual desse período. Gal Costa era também muito badalada na *Geléia Geral* e Torquato Neto nesse período divulgava quase diariamente o seu show *Fa-tal*.

Surge então a figura de uma garota de vestido branco que, saltitante, se dirige ao mar. Nosferato, que até então havia se mantido isolado das pessoas na praia, observa a garota de longe antes de ir ao seu encontro. O vampiro realiza o mesmo tipo de ataque dedicado às mulheres, flertando, seduzindo e depois rolando com a vítima na beira do mar. O filme continua com a sua condução a partir das várias sequências de Torquato-vampiro atacando suas vítimas. Sempre seduzindo as mulheres, Nosferato vai deixando um rastro de sangue-ketchup pelo Rio de Janeiro. Ao som da música *Detalhes*<sup>26</sup>, o vampiro caminha, seduz, mata e ainda lhe sobra tempo para realizar movimentos e floreios com a sua imponente capa.

A cena de Scarlet Moon (colega de redação de Torquato Neto durante o tempo em que escreveu no *Correio da Manhã*, e também uma vítima do vampiro) no calçadão de Copacabana se dá, por sua vez, ao som de *Oh, que dia tão feliz!*<sup>27</sup>. Scarlet cruza a câmera rebolando, em seguida vemos Nosferato ao seu lado, analisando-a. A letra da composição ganha nuances de comicidade e ironia, ao ser trilha para mais um ataque do vampiro Nosferato:

Oh, que dia tão feliz,

<sup>26</sup> Aútor de Roberto Carlos, lançada em 1971.

<sup>27</sup> Adaptação realizada em 1940 por João de Barro para a música *It's a happy day!*

Trá, lá, lá, lá, lá, lá, lá,  
 Contente estou,  
 O amor chegou,  
 É meu coração quem diz.

Oh, que dia tão feliz,  
 Trá, lá, lá, lá, lá, lá, lá,  
 Do céu azul,  
 Sobre o verde mar,  
 Novo sol veio brilhar.  
 (Neiiburg / Timberg / Sharples - Versão de João de Barro)

Como a maior parte dos filmes realizados em super-8, *Nosferato no Brasil* é composto por uma equipe de atores amadores. “Eu tinha já um grupo de atores amadores, chamado *Ivamps*, que é o que trabalha em todos os filmes.” (CARDOSO, 2017). Em *Nosferato* parece que ninguém está preocupado em tentar atuar de maneira clássica. As vítimas se divertem ao serem atacadas pelo vampiro, porque se divertem em participar de um filme em super-8, trazendo novamente a intenção da diversão para a produção superoitista. Scarlet Moon sorri enquanto mexe em seu cabelo e até mesmo o seu susto ao ser atacada, é um susto alegre. Assim, o sangue derramado em um dos maiores símbolos do Rio, o calçadão de Copacabana, ganha tons de pastiche.

No desenrolar do filme, começa a aparecer a consequência da permanência do vampiro no Rio: as mulheres atacadas passaram por um processo de *vampirização* e, com isso, começam a atacar os cariocas. Em um ambiente interno de uma casa, vemos várias mulheres ao redor de um homem no que, inicialmente, poderia vir a ser interpretado como uma orgia sexual. Nosferato, em pé, assiste a tudo com um sorriso nos lábios. As novas vampiras se divertem em cima do corpo do rapaz, que em pouco tempo é *devorado*. Vemos várias marcas de sangue espalhadas pelo seu corpo.

Dentro da gênese das histórias de vampiro, está o fato de que, quando um vampiro transforma um mortal em outro vampiro, ele se torna também o seu mestre. Nosferato então, como o mestre das vampiras, incentiva e se diverte com o ataque promovido por elas.



FIGURA 3: FOTOGRAMAS DO FILME NOSFERATO NO BRASIL.

Enquanto as vampiras seguem atacando os homens do Rio de Janeiro, Nosferato continua o seu caminho errante. Os ataques continuam, mas agora ele tem um local para voltar: a casa com as vampiras. Ivan Cardoso introduz um letreiro escrito “sem sangue não se faz história” e em seguida aparece uma televisão transmitindo o programa do Silvio Santos. Ao lado da TV, um vidro de ketchup. Na mesma sequência vemos a câmera abrir em um plano geral, revelando Nosferato e as vampiras no sofá assistindo ao programa e lendo revistas em quadrinhos.

Mas o verão chega ao seu fim e com isso Nosferato volta a Europa. Vemos o pátio do aeroporto do Galeão e os aviões da antiga empresa de aviação Varig: dessa vez, como um vampiro moderno, ele irá de avião. Nosferato, na janela da aeronave, manda beijos e dá adeus aos que ficam. Um narrador entra:

A festa antropofágica de linguagem  
que deixa a marca do vampiro na jugular do cinema  
que deixa a marca do vampiro na menina dos olhos. (NOSFERATO..., 1971,  
0:26:03)

O filme assume a antropofagia de Oswald de Andrade - que já havia sido resgatada pela Tropicália, através do trabalho do próprio Torquato Neto em parceria com Hélio Oiticica, José Celso Martinez Côrrea, Capinam, Caetano Veloso, Tom Zé, Gal Costa, entre outros – realizando uma interpretação do vampiro de origem européia. A narração final não estaria se referindo então à própria obra em si, compreendendo-a como “uma festa antropofágica de linguagem”? O filme devorou e regurgitou o vampiro europeu, criando uma nova narrativa com elementos da cultura *pop* que vão desde a escolha de Torquato para o papel à trilha musical selecionada. Esse exercício de colagem e auto-referência é encontrado repetidamente na obra de Torquato Neto, quando ele recorta seus textos e os reutiliza em diferentes contextos, ou quando – por

exemplo – cria três versões do mesmo poema, como ocorre em *Go Back*:

você me chama  
 eu quero ir pro cinema  
 você reclama  
 e o meu amor não contenta  
 você me ama  
 mas de repente aquele trem já passou  
 faz quanto tempo  
 aquele tempo acabou  
 (NETO, 1982, s/p.)

### **Go Back**

você me chama  
 eu quero ir pro cinema  
 você reclama  
 meu coração não contenta  
 você me ama  
 mas de repente a madrugada mudou  
 e certamente  
 aquele trem já passou  
 e se passou  
 passou daqui pra melhor  
 foi!

Só quero saber  
 do que pode dar certo  
 não tenho tempo a perder  
 você me pede  
 quer ir pro cinema  
 agora é tarde  
 se nenhuma espécie  
 de pedido  
 eu escutar agora  
 agora é tarde  
 tempo perdido  
 mas se você não mora, não morou  
 é porque não tem ouvido  
 que agora é tarde  
 - eu tenho dito –  
 o nosso amor michou  
 (que pena) o nosso amor, amor  
 e eu não estou a fim de ver cinema  
 ( que pena )  
 (NETO, 1982, s/p.)

### **Consolação**

Você me pede  
 quer ir no cinema  
 só que não dá pé de dar  
 morena



nunca mais vou pro cinema  
 com você;  
 você entende  
 burramente magoada  
 só que a minha é mais quebrada  
 morna  
 e sou eu  
 e você  
 e sou eu  
 e você  
 condena

condena morena com pena  
 e um dia depois do outro  
 se eu não morro de amor  
 não vale a pena  
 cinema  
 me lembra  
 aquele happy-end  
 e amor por amor  
 nem mais um pouco.  
 (NETO, 1982, s/p.)

Nos poemas acima, Torquato volta à temática do cinema – presença constante na sua obra literária – e recria a partir da sua própria criação. A sintonia fina que parece existir entre as propostas criativas e estéticas de Torquato Neto e Ivan Cardoso e que aparecem em *Nosferato no Brasil* surge de uma troca constante entre os dois artistas e de uma participação ativa de Torquato dentro do filme. A performance de Torquato, enquanto artista, estava em emprestar o seu próprio trajeito ao vampiro. No texto já citado anteriormente, Hélio Oiticica falaria “NOSTORQUATO não é performer é NOSTORQUATO” (OITICICA in LUCHETTI; CARDOSO, 1990, p. 40). A frase do artista plástico confirma a fusão existente entre Torquato Neto e o vampiro Nosferato, que traria como resultado o vampiro praieiro.

*Nosferato no Brasil* possibilitou esse tipo de atuação ao trazer o vampiro europeu para terras brasileiras e para o universo *pop*, tropicalista, permitindo uma não-rigidez no momento de recriar a história ou o personagem. O filme não se propõe a uma adaptação, como Werner Herzog (1979) fez em relação ao filme de Murnau (1922). A proposta de *Nosferato* está vinculada à ideia de apropriação e colagem que vemos ser refletida no uso de músicas sem autorização, na caracterização inovadora do vampiro, na repetição de planos, na narração final, etc.

No filme, percebemos também a ocupação da cidade do Rio de Janeiro, representada o tempo todo através dos seus clichês de cartão postal, da morte de Scarlet

Moon em pleno calçadão de Copacabana ou das placas sinalizando os bairros. A cidade é vista como um cenário-desejo, que tirou Nosferato do frio da Europa para viver suas férias no calor tropical. Nosferato, turista, vai à praia, pega carona, contempla a paisagem e promove a *vampirização* dos cariocas. Em 13 de novembro de 1970, durante uma das internações às quais se submeteu, Torquato escreveria: “O cenário é agora o único personagem vivo. O cinema urbano tem que ser *do-eu-meu-tal*, atualizado como as atualidades, uma primeira página de jornal, painel, afresco” (NETO, 1982, s/p.). Essa ocupação dos espaços públicos seria uma característica também dos outros filmes aqui analisados e a defesa da ocupação em si, uma constante nos escritos de Torquato: o artista defenderia a ocupação do próprio corpo ao escrever sobre a resistência de manter seu cabelo comprido, a ocupação dos meios ao permanecer escrevendo no jornal *Última Hora*, a ocupação do cinema através do uso da bitola super-8, etc.

*Nosferato no Brasil* surge em um momento pós-exílio, no qual Torquato Neto já havia iniciado a sua *virada para o cinema* e estava abraçando o super-8 como um instrumento de acesso à feitura cinematográfica e à participação ativa dos indivíduos em uma nova construção da história social do país, como veremos mais detalhadamente no capítulo dois desta dissertação.

## 1.2. Helô e Dirce

Em janeiro de 1972 foi filmado o curta-metragem *Helô e Dirce*, dirigido por Luiz Otávio Pimentel e protagonizado por Torquato Neto e Zé Português. O título da obra pode ser encontrado grafado de duas maneiras: *Helô e Dirce* e *Dirce e Helô*<sup>28</sup>. Optamos aqui por utilizar a primeira opção, já que foi dessa maneira que o próprio Torquato se referiu à película quando, em 15 de janeiro de 1972, escreveu na *Geléia Geral*: “domingo, finalmente, Luiz Otávio Pimentel vai olhar pela lente e apertar o dedo para *Helô e Dirce* no centro da cidade deserta fumando cigarros com filtro. Sabe lá o que é isso? Deux femmes” (NETO, 1982, p. 242).

A equipe do curta-metragem era pequena, composta por Luiz Otávio Pimentel

---

28 Essa grafia pode ser encontrada no site da Cinemateca Brasileira e em artigo de Fábio Leonardo Castelo Branco Brito e Edwar de Alencar Castelo Branco, de 2012, intitulado “Armas e Armadilhas da Linguagem: terrorismo linguístico e prescrições sociais de Torquato Neto na Década de 1970”. Em outro artigo escrito em 2010, “Travessuras em superoito milímetros: o cinema em liberdade de Torquato Neto”, Edwar Castelo Branco, no entanto, teria grafado o filme como *Helô e Dirce*. A possibilidade de referência aos dois nomes pode se dar também pelo fato do letreiro com o título do filme ser apresentado por Torquato e Zé Português segurando cartazes com os nomes das personagens. O primeiro nome a aparecer é “Dirce” segurado por Torquato Neto, em seguida surge Zé Português com outro cartaz escrito “Helô”.

na direção e operação de câmera e Torquato Neto, Zé Português e Paulo César Supli como atores. Os integrantes já haviam trabalhado juntos: Zé Português, Paulo César Supli e Torquato Neto haviam atuado em *Nosferato no Brasil* (Rio de Janeiro, 1971) e no curta-metragem, não finalizado, *A Múmia Volta a Atacar*, ambos de Ivan Cardoso, enquanto Luiz Otávio Pimentel teria textos publicados por Torquato nas colunas *Plug* e *Geléia Geral*<sup>29</sup>. De maneira geral, podemos entender que a lógica existente na formação das equipes de um filme superoitista está mais conectada a afinidades afetivas, intelectuais e artísticas do que às capacidades técnicas dos envolvidos, que em sua maioria eram amadores no campo cinematográfico. Esse tipo de liberdade era possível pelo fato de o super-8 ser uma bitola de fácil manuseio, que não exigia um saber específico para ser utilizada. Por outro lado também é possível identificar casos onde as pessoas passavam a atuar em uma mesma função sempre, por possuírem habilidade em determinada área, como ocorreu com Ivan Cardoso que sempre executou as funções de diretor e operador de câmera/fotógrafo em seus filmes superoitistas.

Até 1973 as câmeras super-8 não possuíam um sistema interno de gravação de som, portanto *Helô e Dirce*, assim como outros filmes superoitistas realizados nesse período, foi filmado sem captação direta de som. A própria trilha sonora do filme foi adicionada anos mais tarde, já na década de 1980, por Carlos Galvão, conforme entrevista cedida para esta pesquisa:

Esse filme [Helô e Dirce] me foi passado, já montado, pela Ana [Maria Duarte] junto com o Terror [da Vermelha]. Otávio já havia falecido e eu devolvi, também para ela, quando telecinei e a trilha é minha. (GALVÃO, 2016)

Galvão, um dos fundadores do jornal *Gamma* no Piauí, já havia trabalhado com super-8 em Teresina juntamente com Torquato Neto, tendo sido inclusive o montador de *Terror da Vermelha*<sup>30</sup> e veio a conhecer Luiz Otávio Pimentel alguns anos mais tarde, quando já morava no Rio de Janeiro. Ele foi o responsável pela telecinagem dos rolos de super-8 desses dois filmes e aproveitou o processo para criar versões digitais das obras, inserindo a trilha sonora.

Esse dado é importante para verificarmos que, assim como ocorreu com *Terror*

<sup>29</sup> Os textos, a saber, são: “Cinamateca” (texto publicado na coluna *Plug* em 26 de junho de 1971) e “Como uma carta para Hélio Oiticica” (texto publicado na coluna *Geléia Geral* em 9 de setembro de 1971).

<sup>30</sup> Direção de Torquato Neto, Piauí, 1972.

*da Vermelha*, a cópia a que hoje temos acesso do filme *Helô e Dirce*<sup>31</sup> é fruto de um trabalho criativo aberto, que teve prosseguimento após a montagem do filme. É provável que a fluidez existente nesse processo, que permitiu que mesmo após a morte do diretor fosse adicionada ao seu filme uma trilha sonora completa, se deva ao fato de o cinema superoitista ser reconhecido entre os seus realizadores como um cinema marcado pela criação colaborativa e pela transgressão de valores, inclusive de valores hierárquicos de produção. Importante também ressaltar que essas obras não possuíam qualquer registro oficial ligado ao Instituto Nacional de Cinema, tampouco foram realizadas com o intuito de serem comercializadas, o que era inclusive proibido.

Até a metade da década de 70, o INSTITUTO NACIONAL DE CINEMA vetava a exibição comercial de filmes realizados em Super-8 devido a questões burocráticas. Somente em 1975 houve liberação nesse sentido e, mesmo assim, nunca chegou a ser formado um circuito comercial de salas que exibissem tais filmes continuamente. (RAMOS, MIRANDA, 2000, p. 259).

A narrativa do curta metragem, filmado no centro da cidade do Rio de Janeiro, gira em torno de duas personagens travestis que têm o seu desejo reprimido através da figura violenta de um cafetão. O filme tem início com um rapaz segurando um cartaz onde é possível formar as palavras *Bangú-Mangú-Mangue-Mae*, escritas com letras brancas sobre um fundo vermelho, em uma possível referência – entre outras variantes – à Zona do Mangue no Rio de Janeiro, conhecida por ser um local de prostituição e ao bairro de classe média Bangu, localizado na zona leste da cidade. A inserção da poesia visual está presente nos três filmes aqui analisados e, no caso de Luiz Otávio Pimentel, além da forte influência da poesia concreta (exposta em diversas ocasiões pelos autores das obras aqui analisadas), é possível estabelecer também um paralelo com os seus próprios escritos publicados nas colunas de Torquato Neto, onde ele defenderia o uso da *palavra-cenário*, “[...] ou seja, a palavra não como cortina da ação, mas a própria palavra transformando a ação por efeito de redundância (estocástica) ou por destruição do vivido-cena” (PIMENTEL *in* NETO, p. 258, 1982). O uso da palavra nas artes, em cenários, filmes e instalações seria discutido por Pimentel em diálogo com Waly Salomão e Hélio Oiticica.

A música que toca nesse momento do filme é o bolero *Que murmurem*<sup>32</sup>, cantada por Roberto Luna. A música - inicialmente composta para ser cantada por um

<sup>31</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HiC3cTtSwTc>. Último acesso em 12 de maio de 2017.

<sup>32</sup> FUENTES, Rúbens; CÁRDENAS, Rafael. Que Murmurem. Intérprete: Roberto Luna.

personagem masculino para uma personagem feminina - aqui ganha um novo significado, sendo aplicada à situação de romance entre as duas personagens travestis. Como já foi dito anteriormente, os filmes super-8 aqui estudados não dispuseram de gravação direta do som na hora da filmagem e a música era um elemento adicionado na montagem ou já no momento da exibição, quando se projetavam os filmes ao mesmo tempo em que se colocava um Lp ou fita cassete para acompanhar. Assim, em *Helô e Dirce*, a música dialoga com o filme dentro de um contexto de pós-montagem e não da criação da imagem, contaminando o corpo imagético com os significados que a letra e a melodia trazem consigo. A imagem, por sua vez, também irá contaminar a música, e a letra de *Que murmurem* é ressignificada, ao ser sobreposta às imagens de duas travestis percorrendo as ruas do centro do Rio de Janeiro.

Na primeira cena, vemos uma calçada do comércio popular da cidade do Rio. A câmera, posicionada em um carro, faz um movimento de travelling onde lojas de tecido, ferragens e bazares são apresentados através do sacolejar do veículo. A cena seguinte já nos apresenta às protagonistas do filme. Os dois planos possuem movimento de travelling no mesmo sentido (direita -> esquerda) proporcionando fluidez à montagem. Ainda no mesmo cenário vemos primeiro a personagem de Torquato Neto em plano americano e em seguida a personagem interpretada por Zé Português. A música diz:

Que murmurem  
 Não me importa que murmurem  
 Não me importa o que diga  
 E o que pense toda gente  
 Os boatos se desfazem  
 Aos caprichos da corrente  
 Que murmurem  
 Não me importa que murmurem  
 Que o teu riso é muito falso  
 E o teu beijo interesseiro  
 Que tiveste outros amores  
 E que não fui o primeiro  
 Não me importa o que digam  
 Embora então me julguem  
 Se tu és como te quero  
 Que murmurem, ai que murmurem.

Filmada com um caráter documental, essa cena nos revela os olhares de curiosidade ou de espanto das pessoas na rua dirigidos para as personagens travestidas de Torquato Neto e Zé Português, cujos figurinos e trejeitos chamavam atenção. Enquanto a imagem nos mostra essas expressões, escutamos Roberto Luna cantar “Não me importa o que digam, embora então me julguem/ se tu és como te quero/ que murmurem, ai que murmurem”, fazendo com que a música (antes um bolero melancólico), seja agora permeada por uma expressão de preconceito social e de resistência das personagens.

O filme apresenta um forte caráter performático. A primeira cena, acima descrita, pode ser entendida como um ato de performance que se sustenta em si próprio. A caminhada de Torquato Neto e Zé Português travestidos por uma rua do centro do Rio de Janeiro carrega em si mesma uma força poderosa, confirmada pelos olhares das pessoas que presenciaram a filmagem e que - de maneira involuntária - fizeram parte da obra ao se tornarem figurantes reagindo a uma ação previamente montada.

A cena seguinte pode ser lida como a apresentação dos créditos. Nela, Torquato e Zé Português aparecem de maneira festiva dançando e segurando os cartazes que representariam as suas personagens. Os letrados ganharam dois papéis fundamentais: apresentar o título do filme e apresentar as personagens, localizando quem é quem. Por haver sido filmado sem som, a música e os letrados ganham um destaque especial, revelando significados que a imagem por si só não é capaz de transmitir ou de esclarecer. A cena, que tem cerca de três minutos de duração, se inicia com uma câmera na mão focalizando uma bananeira. Em seguida Torquato entra em quadro dançando enquanto segura um cartaz escrito “Dirce”. Logo Zé Português aparece segurando o seu cartaz com o nome “Helô”. A câmera tenta acompanhar o movimento das duas personagens, que dançam ao som de *Deus e o Diabo*<sup>33</sup>, ora focalizando o cartaz, ora focalizando os seus rostos ou partes dos seus corpos. A letra da canção segue:

Você tenha ou não tenha medo  
 Nêgo, nêga, o carnaval chegou  
 Mais cedo ou mais tarde acabo  
 De cabo a rabo com essa transação de pavor  
 O carnaval é invenção do diabo  
 Que Deus abençoou  
 Deus e o diabo no Rio de Janeiro  
 Cidade de São Salvador

---

<sup>33</sup> Composição de Caetano Veloso lançada em 1977 no álbum *Muitos Carnavais*.

Não se grile  
 A rua Chile sempre chega pra quem quer  
 Qual é! Qual é! Qual é!  
 Qual é! Qual é!  
 Quem pode, pode  
 Quem não pode vira bode  
 Foge pra Praça da Sé  
 Cidades maravilhosas  
 Cheias de encantos mil  
 Cidades maravilhosas  
 Dos pulmões do meu Brasil

O curta metragem é inteiramente filmado com a câmera na mão, sem uso de tripé, o que, apesar de colocar em questão a estabilidade e o foco da imagem (como na cena de abertura com o travelling), garante a fluidez necessária para acompanhar o movimento das personagens. Em alguns momentos Torquato Neto e Zé Português se aproximam da câmera, em outros se afastam. As personagens evocam o sentido do carnaval, presente na canção, e que independente da vontade alheia (“você queira ou não queira”) chegaria. A cena termina com um beijo entre Helô e Dirce. O beijo acontece em um close up e apesar da câmera se manter no mesmo plano, o foco se perde lentamente trazendo uma subjetividade maior para a ação das personagens, como se a imagem desfocada fornecesse uma névoa de intimidade. Na versão digital atualmente disponibilizada do filme, a imagem apresenta um processo de desgaste cromático, com predominância da cor magenta. Nessa cena específica, por uma aparente invasão de luz, temos um estouro do vermelho que não permite que se compreenda plenamente o desenvolvimento do plano, mas que fornece, no entanto, uma delicadeza curiosa ao envolver a ação em uma nuvem de cor.

A delicadeza reside também na transição entre essa cena e a seguinte. A melodia da música – *Meu Amor me Agarra & Geme & Treme & Mata*<sup>34</sup> – contribui para que a mudança seja suave. O corte, no entanto, parece trazer ao espectador um intervalo temporal que não fica muito bem definido no decorrer do filme. A cena seguinte mostra Helô acendendo um cigarro: Ela abre sua blusa e tira de dentro um maço de cigarros da marca *General* e, olhando para a câmera, abre a embalagem e exhibe o maço, com o seu logo localizado na frente. A câmera fecha em um zoom in, dando um close no maço, que logo é levado aos lábios da personagem de maneira sensual. Em um movimento de *pan*, a câmera vira à esquerda e vemos, também em close up, Dirce segurando um

---

<sup>34</sup> Composição de José Carlos Capinam e Jards Macalé, lançada em 1972 no álbum *Jards Macalé*.

segundo maço de cigarros da mesma marca e exibindo ele para a câmera. Cada uma delas tira um cigarro e os acendem, jogam a fumaça para cima e seguem exibindo os maços para a câmera. Em dado momento as duas começam a soprar a fumaça uma na boca da outra, culminando em um beijo. Toda a cena ocorre em um ritmo desacelerado e delicado, quebrando a agitação da seqüência anterior. A crítica levantada nessa cena é bastante forte e direta se considerarmos o contexto histórico-social de um país que vivia sob o regime do general Emilio Garrastazu Médici. A imagem de duas travestis fumando um “general” é um recado irônico e desafiador, expressado através dos corpos e dos gestos, ao cenário político do período. Assim como na cena anterior, onde os cartazes eram exibidos, Helô e Dirce olham diretamente para a câmera, como se – através dos objetos – estivessem em um diálogo simbólico constante com quem as assiste.

A letra da canção interpretada por Jards Macalé remete à ambiguidade de carinho e violência exposta posteriormente no curta, e que permeia a relação entre as personagens:

Meu amor é um tigre de papel  
 Range, ruge, morde  
 Mas não passa  
 De um tigre de papel  
 Numa sala ausente meu amor presente  
 Me esconde entre os dentes  
 Depois me abandona e vai  
 Definitivamente  
 Definitivamente ilude desilude  
 Range ruge morde  
 Velho tigre de virtudes  
 Nas selvas de seu quarto entre florestas  
 Cartas  
 Frases desesperadas  
 Lençóis  
 Onde me ama  
 Furiosas garras  
 Meu amor me agarra

As personagens começam a carinhosamente se tocar, enquanto continuam fumando o *General*. Nesse momento o foco da ação passa a ser elas mesmas e não mais a câmera-espectador. Helô tira um brinco seu e coloca na orelha de Dirce, mexe em seu cabelo. Dirce, por sua vez, desabotoa a calça de Helô e, enquanto elas se abraçam, chega um terceiro personagem: o cafetão, interpretado por Paulo César Supli. Ele se aproxima e o vemos questionar, através de gestos, o dinheiro que elas deveriam estar



ganhando naquele momento ou o que elas já deveriam ter ganhado até então – ele aponta para um relógio no pulso, como se indicasse o tempo. Essa cena reforça a ideia de que, enquanto caminhavam no centro da cidade, elas estavam na realidade se prostituindo.

As duas não apresentam muita resistência, e logo passam seus colares, anéis e dinheiro para o cafetão. Além de roubar os seus pertences, o cafetão bate violentamente em Helô. A velocidade das imagens nesse momento é acelerada fazendo com que a cena se torne mais conturbada. No instante seguinte a ação é interrompida por um cartaz que preenche a tela com as palavras ‘*Scand’los e Vand’los*’ escritas de várias maneiras e em variadas direções. A câmera, posicionada acima dele, começa a girar lentamente. A cena volta e vemos novamente o cafetão espancar as personagens, a câmera se move de maneira frenética exacerbando a sensação de violência transmitida.

O personagem interpretado por Paulo César sai, e as personagens aos poucos vão se recompondo. Só nesse momento parece que o espectador volta a ser solicitado, quando Helô olha de maneira magoada para a câmera, como quem busca um testemunho para o que aconteceu. Segundos depois vemos a reação das personagens que parecem entender que possuem força suficiente para render o agressor. Elas o encontram e o derrubam no chão, vasculhando os seus bolsos em busca do que lhes foi roubado. Uma virada musical ocorre e entra a música *Filme de Terror*<sup>35</sup>, de Sérgio Sampaio.

Hoje está passando um filme de terror  
 Na sessão das dez, um filme de terror  
 Tenho os olhos muito atentos  
 E os ouvidos bem abertos  
 Quem sair de casa agora  
 Deixe os filhos com os vizinhos  
 Dentro da folia, um filme de terror  
 Dura um ano inteiro, o filme de terror  
 E na rua, um sacrifício  
 No pescoço um crucifixo  
 Quem ousar sair de casa  
 Passe a tranca e feche o trinco  
 No chão do Cinema Império da Tijuca  
 O Cemitério do Caju  
 Cemitério do Caju  
 No Cine Império da Tijuca  
 O meu sangue jorra e borra de terror  
 Com quem dança e ama agora o meu amor?  
 Bruxas, medos e suspiros  
 Dentes, pêlos e vampiros

<sup>35</sup> Composição de Sérgio Sampaio lançada no disco *Eu quero é botar meu bloco na rua*, de 1973.

Quem ousar deixar de lado  
Abra os olhos com os vizinhos  
No chão do cinema Império da Tijuca

A música reforça o caráter de violência do filme e traz questões como: a quem é dirigida essa violência? Quem é o agressor? O que seria esse filme de terror?

É interessante notar que a morte em *Helô e Dirce* se dá através da mutilação genital. O assassinato do cafetão acontece através de facadas no seu órgão genital. A cena é filmada em primeiro plano, e nela vemos a mão de Helô esfaqueando o personagem de Paulo César Supli enquanto Dirce o imobiliza. O plano seguinte focaliza a faca ensanguentada, a câmera se move em uma pan lateral, vemos o corpo inerte no chão e as duas personagens ainda procurando seus pertences.

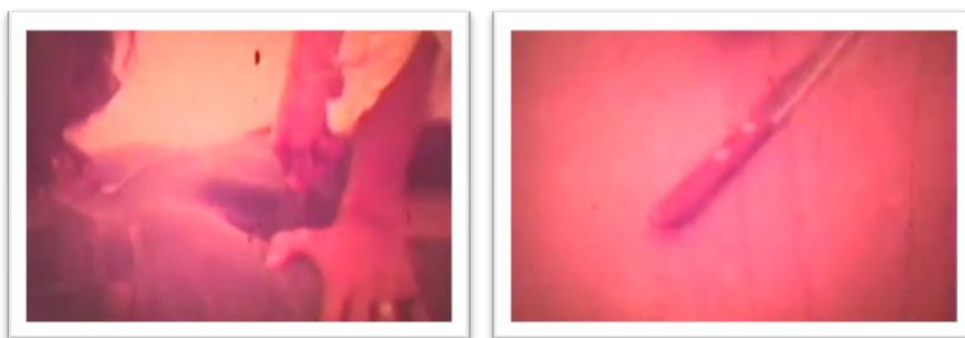


FIGURA 4: FOTOGRAMAS DO FILME HELÔ E DIRCE.

As agressões que sofreram e a morte do cafetão aproximam ainda mais a violência das personagens, que agora levam a mesma faca utilizada para matar o personagem de Paulo César, para o contato direto entre as duas. Antes o carinho era expressado a partir do toque, do cuidado (como no plano em que Helô tira um dos seus brincos e o coloca na orelha de Dirce) e agora ele é mesclado com o perigo, com a própria noção de que – naquele cenário – o prazer entre as duas não é permitido.

A cena seguinte mostra Helô já sem roupas, trajando apenas uma sunga vermelha e sendo acariciada por Dirce. A partir desse momento, as carícias são feitas com a faca deslizando na coxa de Helô. A cena carrega um forte caráter sensual e em dado momento uma simulação de masturbação é feita, sempre mantendo a faca como objeto que conecta as duas personagens. Assim, num ato que pode ser lido como uma tentativa de libertação, já que toda a ação parece ser consensual, Dirce – enquanto acaricia Helô – a golpeia. Quando a vê caída no chão, Dirce desfere golpes violentos

contra si mesma: mais uma vez o alvo são os seus órgãos genitais. A morte no filme é representada através da castração do desejo e da mutilação do prazer.

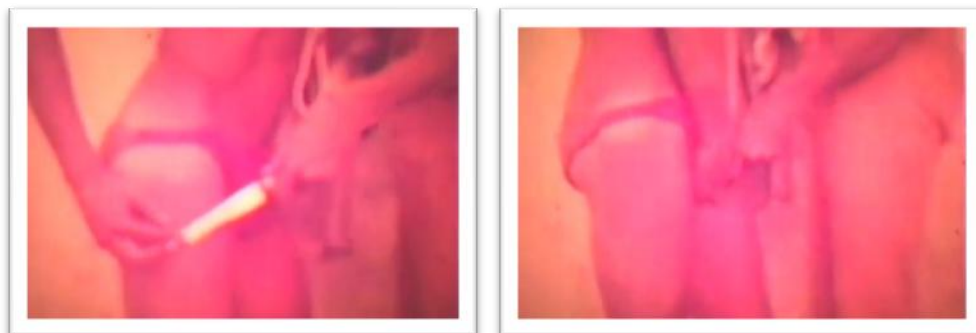


FIGURA 5: FOTOGRAMAS DO FILME HELÔ E DIRCE.

Enquanto vemos os corpos ensanguentados de Helô e Dirce no chão, começam a tocar os versos de *Está na cara, está na cura*<sup>36</sup>. A letra, abaixo transcrita, reforça a ideia de uma resistência aos padrões, à caretice e à sexualidade. A música sugere que a cura para a caretice está na superação do medo:

Está na cara  
 Você não vê  
 Que a caretice está no medo  
 Você não vê  
 Está na cara  
 Você não vê  
 Que o medo está na medula  
 Você não vê  
 Está na cara  
 Você não vê  
 Que o segredo está na cura, está na cara  
 Está na cura desse medo  
 Quem tem cara tem medo  
 Quem tem medo tem cura  
 Essa história de medo é caretice pura  
 Vou brincar que ainda é cedo  
 Que o brinquedo está na cara  
 Está na cara, está na cara  
 Que o segredo está na cura do medo

Após a morte das personagens, vemos paisagens do Rio de Janeiro sendo percorridas com a câmera, enquanto a música segue tocando. Na cena final, o mesmo cartaz do início do filme é exibido, dessa vez sobre vários jornais e revistas com a figura

<sup>36</sup>Música de autoria de Gilberto Gil, lançada em 1972 no álbum *Expresso 222*.

de uma caveira no fundo, como em uma colagem.

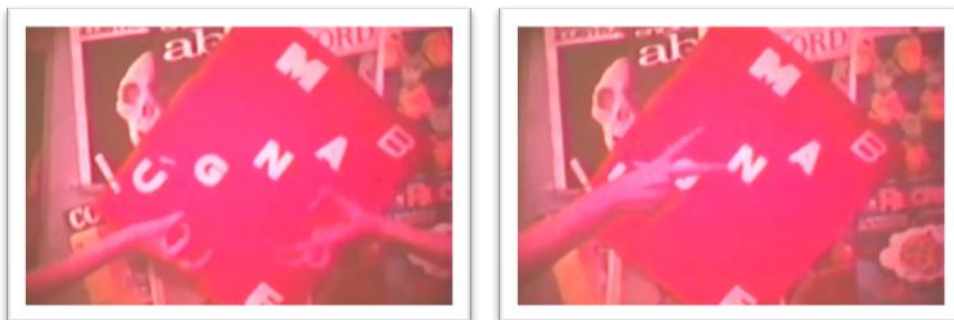


FIGURA 6: FOTOGRAMAS DO FILME HELÔ E DIRCE.

Enquanto a câmera permanece em um plano fixo, duas mãos surgem em frente ao cartaz e repetem seguidamente de maneira enérgica o gesto correspondente à expressão “vá tomar no cú”, encerrando o filme com o tom questionador que o guiou até aqui. Os gestos repercutem como gritos que só são encerrados quando as mãos se retiram de quadro e apenas uma delas volta fazendo o gesto de “corta” para a câmera.

### 1.3. Terror da Vermelha

*Terror da Vermelha* foi filmado em 1972 durante uma estadia de Torquato Neto no Piauí. Em maio daquele ano Torquato havia se decidido por mais uma internação voluntária no Sanatório Meduna<sup>37</sup>, onde ele permaneceu por dez dias. Durante esse período, o artista escreveu diariamente, além de se deixar fotografar pelo amigo Noronha Filho, produzindo imagens que seriam utilizadas na revista *Navilouca*<sup>38</sup>, projeto que estava sendo articulado juntamente com Waly Salomão.

Hélio, querido: aqui é a voz do sertão. Foi de repente que eu tive de sair do Rio para um repouso necessário e compulsório no Piauí: você deve ter recebido a carta que mandei antes de vir e, se já respondeu, Ana manda logo sua resposta aqui pra mim. Não sei bem, mas como estou precisando mesmo de uma espécie de repouso bem completo acredito que termino ficando em Teresina até o fim de julho. Deixei a *Navilouca* andando, agora entregue a Waly e Luciano + Oscar: estou esperando notícias deles e acho que, se tudo correr como deixei encaminhado, a revista estará pronta para ser distribuída aí pelo início de julho. (NETO *in* PIRES, 2004, p. 283).

Ao sair do sanatório, Torquato se reuniu com alguns jovens<sup>39</sup> que estavam

<sup>37</sup> Hospital psiquiátrico particular inaugurado em 1954 e localizado na zona norte da cidade de Teresina.

<sup>38</sup> Projeto iniciado em 1971 por Waly Salomão e Torquato Neto. A revista, de edição única, foi lançada somente após a morte do artista, em 1974.

<sup>39</sup> Entre eles: Edmar Oliveira, Carlos Galvão, Claudete Dias, Etim, Durvalino Couto, Arnaldo

naquele momento editando um jornal alternativo chamado *Gamma* e, juntos, iniciaram uma série de filmes em super-8<sup>40</sup>. Os primeiros dois filmes rodados têm a participação direta do artista. O primeiro, *Adão e Eva: do paraíso ao consumo*, conta com Torquato Neto assumindo o papel de Adão ao lado de Claudete Dias no papel de Eva. Já o segundo filme seria o seu *Terror da Vermelha*. Ainda na carta dirigida a Hélio, Torquato comentava:

Estou te mandando essa coisa – Gamma – anexa, acho que você compreenderá: isso é uma espécie de “milagre”: você não conhece o Piauí e esse jornal, feito de repente por uns sete a oito meninos aqui de dentro, com idade variável entre 16 e 20 anos, tem, para nós que começamos a bagunça com *Presença* e *Flor do Mal*, uma significação gratíssima. Eles tratam de problemas daqui mesmo (veja que maravilha de capa), mas com uma radicalidade que a superprovíncia não conseguiria suportar e que nem mesmo no Rio, eu acho, foi conseguido. [...] Aqui em Teresina estou fazendo uns filmes com o pessoal do *Gamma*, todos em super oito, de metragem média. Difícil falar deles agora. Mais tarde veremos. (Ibid, p. 283-284).

*Terror da Vermelha* acontece em um momento de culminância do pensamento de Torquato Neto a respeito do fazer cinematográfico. Já havia ocorrido o rompimento com os artistas da Tropicália<sup>41</sup>, o exílio de um ano na Europa e a participação em outras obras realizadas com super-8, como as que analisamos anteriormente. Essas experiências e o constante questionamento do artista em relação à linguagem o levariam a duvidar da eficácia do uso da palavra e a estimular a experimentação da imagem<sup>42</sup>. Em outubro de 1971, ele publicou na *Geléia Geral*:

Escrever não vale 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 todo 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 mais reticências, verdadeira. A oriníio [*sic*] não resiste, a imagem é mais forte, não brinque em serviço, brinque. Não brinque de *esconder* com seu olho: veja e fotografe, filme, curta, guarde. (NETO, 1982, p. 117)

Assim, ao chegar ao Piauí, com uma nova direção a ser tomada (a da imagem) e afastado da convivência dos antigos companheiros, Torquato Neto começa o intento de

---

Albuquerque, Paulo José Cunha, Geraldo Cabeludo, Francisco Pereira da Silva, etc.

<sup>40</sup> *Adão e Eva: do Paraíso ao Consumo* (Carlos Galvão, 1972); *Miss Dora* (Edmar Oliveira, 1972); *David vai guiar* (Durvalino Couto, 1972); *Tupiniquim* (Francisco Pereira da Silva, 1972); *Carcará Pega Mata e Come* (Arnaldo Albuquerque, 1975), *Por Enquanto* (Carlos Galvão, 1975); *Gilete com Banana* (Arnaldo Albuquerque e David Aguiar, 1976) e *O Guru das Sexys Cidades* (Noronha Filho, 1976).

<sup>41</sup> O rompimento entre Torquato Neto e seus antigos companheiros da Tropicália será melhor pontuado ao longo do texto.

<sup>42</sup> A discussão sobre a palavra e a imagem, presente nos textos de Torquato Neto, será melhor esmiuçada ao longo desta dissertação.

formar um novo núcleo de artistas. Ainda na Europa, em carta dirigida ao seu cunhado Helinho, ele falaria: “quero fazer um filme imediatamente após a minha chegada aí já vou levando filme virgem daqui (baratíssimo) e também já vou com algumas ideias na cabeça” (NETO *apud* Vaz, 2013, p. 270). No entanto, o intervalo entre a sua chegada ao Brasil, em dezembro de 1970, e a feitura do seu primeiro filme foi maior do que ele imaginava e *O Terror da Vermelha* só viria a ser filmado no primeiro semestre de 1972.

De acordo com Carlos Galvão<sup>43</sup>, as filmagens não possuíam uma logística rígida, ao contrário, se adequavam ao modo de produção amador relacionado à bitola super-8 no qual as gravações são normalmente realizadas durante o tempo livre dos envolvidos e ocorrem de acordo com a viabilidade financeira dos realizadores:

As filmagens foram feitas por etapas, com intervalos de semanas. À medida que Torquato Neto conseguia grana, ele comprava um rolinho de super-8, juntava a galera e íamos filmar o que ele havia bolado. (GALVÃO, 2016)

Torquato defendia que um filme é formado por planos e que a montagem é a ação de analisar esses planos exercendo gestos de escolhas que ele representou como *soma/divisão* e *multiplicação/subtração*. Em seus escritos o artista deixa claro que o seu intuito no cinema era driblar a necessidade de apresentar uma *história*.

a) – um filme é feito de planos:  
 a b c: um plano depois do outro  
 depois do outro depois do outro  
 depois do outro – planos. não é  
 feito de *cen*as, rapaziada-cineclube.  
 1 plano é 1 plano, porquanto  
 montagem é, ante sempre  
 montagem é, antesempre, uma análise  
 de planos, e mais soma/divisão  
 multiplicação/subtração. certo disso,  
 dziga vertov, citado por godard em  
 inglês: ...montar um filme antes  
 da filmagem, montar um filme durante  
 a filmagem, montar um filme depois  
 da filmagem.  
 fazer um filme  
 (NETO, 1982, s/p)

Em uma obra fílmica, o conjunto de planos compõe a *cena*, que é a unidade formadora da *sequência*. A construção da *cena* está diretamente relacionada ao desenrolar de uma ideia ou de um tema narrativo e o mesmo ocorre com a *sequência*. Já

<sup>43</sup> Em entrevista cedida para esta pesquisa realizada em outubro de 2016.

no *plano*, o que está em jogo é a ação, logo, ao dizer que “um plano após o outro” não resultaria necessariamente em uma cena, Torquato defende a desconstrução de uma linearidade da estrutura fílmica tradicional composta de início, meio e fim.

A não-rigidez expressada por Torquato Neto no texto acima citado é visível em seu filme. A obra pode ser vista como um *working in progress* que une, a partir da *ocupação de espaços* do cinema, a poesia visual de Torquato, a bitola super-8 e as referências sentimentais do artista em relação à sua cidade natal – a *cidade verde*.

Após a filmagem, já de volta ao Rio de Janeiro, Torquato escreveu um texto poético intitulado *VIR VER OU VIR* para compor a segunda edição do *Gramma* e com o intuito também de servir como um possível guia para a montagem do filme. Nesse texto, ele dizia: “o primeiro filme – todos cantam a sua terra também vou cantar a minha” (NETO, 1982, s/p). O texto revela o caráter auto-referencial que o filme guarda. Torquato Neto, com o uso do super-8, faz uma visita sentimental a Teresina, revelando além de locais, ruas, amigos e parentes, a busca por uma identidade piauiense que talvez ele ainda não tivesse vivenciado plenamente, por ter se mudado ainda muito jovem.

Um fator importante a levar em consideração ao analisar o filme *Terror da Vermelha* é o fato de que, apesar de Torquato ter ensaiado possibilidades para a montagem, como dito anteriormente, a obra foi finalizada somente após a sua morte, já no ano de 1973, por Carlos Galvão. De acordo com Galvão, algumas exhibições da obra foram feitas em Teresina logo após as filmagens, ainda com os rolos sem cortes. Durante a projeção, Torquato Neto colocava alguns discos para tocar, montando ao vivo a trilha, ação característica dos filmes realizados na bitola super-8 que, por questões financeiras ou por limitações técnicas, não tinham as músicas gravadas em uma banda sonora diretamente na película. Galvão fala ainda que foi a partir dessa trilha escolhida por Torquato Neto para as projeções, que ele organizou as músicas que posteriormente iriam estar presentes no filme.

Nas projeções que fizemos ainda em Teresina e também aqui no Rio, rolo a rolo - separados – Torquato Neto colocava uma vitrola tocando músicas de alguns discos para acompanhar as sessões. Esse filme sempre ficou comigo e depois que eu fiz a edição dos nove rolos de 3 minutos, em moviola e coladeira, gravei uma fita cassete com as mesmas músicas que usávamos nas projeções e assim rolava. (GALVÃO, 2016)

Anos mais tarde, no início da década de 1990, Galvão entregou o filme já montado para a viúva de Torquato, a artista plástica Ana Maria Duarte. Ela havia solicitado a obra para que Ivan Cardoso a incluísse em seu documentário *Torquato*

*Neto, o anjo torto da tropicália*<sup>44</sup>, realizado em homenagem ao amigo. Nesse momento, Ana Maria teria colocado no filme uma nova trilha sonora, dando prosseguimento ao processo de criação deixado em aberto por Torquato e compartilhado com Carlos Galvão<sup>45</sup>. Dessa maneira, temos duas versões fílmicas, com a mesma montagem<sup>46</sup>, porém com trilhas sonoras distintas.

Ivan Cardoso foi chamado pela TV Manchete para realizar um documentário em homenagem a Torquato Neto, então a Ana [viúva de TN] me pediu o filme [já montado] para ser usado no documentário. Quando, anos depois surgiu a possibilidade de telecinar - para o VHS - o filme eu o pedi de volta a Ana e o mandei para um amigo meu, que tinha os equipamentos, junto com a fita cassete com a trilha e foi feito. Mandei uma cópia do VHS pronto para a Ana. (GALVÃO, 2016)

O texto-guia preparado por Torquato dá início à versão do filme realizada por Galvão, que explica: “Eu o pus ali porque os fotogramas iniciais do filme (e que também aparecem ao longo dele) ficaram inutilizados pelo uso nas projeções que fizemos do filme antes de editá-lo” (GALVÃO, 2016). O texto fornece ao espectador a visão poética de Torquato Neto sobre o material filmado. Galvão diz que – durante a montagem – seguiu à risca a ordem existente no texto. Ainda que não seja um roteiro formal, dividido por sequências e cenas, é possível encontrar uma relação direta entre o filme e o texto, conforme será demonstrado. O próprio artista, no entanto, escreveu que poderiam existir “variadas férteis possibilidades de edição (montagem)”<sup>47</sup> para *O Terror da Vermelha*.

Para que se possa acompanhar com maior facilidade esse exercício de aproximação entre o filme e o material escrito, disponibilizamos abaixo o texto que será citado ao longo desta análise:

A coroa do rio poti em teresina lá no piauí. areia palmeiras de babaçu e céu e água e muito longe, depois, um caso de amor um casal uns e outros. procuro para todos os lados – localizo e reconheço, meu chicote na mão e os outros:  
a hora da novela o *terror da vermelha*  
o problema sem solução a quadratura do círculo o demônio a águia o número  
do mistério dos elementos os quintais da minha terra é a minha vida;  
*o faroesteiro da cidade verde*

<sup>44</sup> Documentário sobre Torquato Neto realizado em 1992 por Ivan Cardoso.

<sup>45</sup> Nesta pesquisa, serão realizados comentários sobre as duas versões.

<sup>46</sup> A única diferença entre as duas versões, além da trilha sonora, é que o texto-guia escrito por Torquato não aparece na versão de Ana Maria Duarte.

<sup>47</sup> NETO, 1982b, s/p.



estás doido então? (sousândrade).  
 ela me vê e corre, praça joão luís ferreira.  
 esfaqueada num jardim  
 estudante encontrado morto

ando pelas ruas tudo de repente é novo pra mim. a grama. o meu  
 caso de amor, que persigo, esses meninos me matam na praça do  
 liceu. conversa com gilbertor gil  
 e recomeço a  
*vir ver ou*  
 aqui onde herondina faz o show  
 na estação da estrada de ferro teresina-são luís um dia de amanhã  
*ali*  
 onde etim é sangrado

#### TRISTERESINA<sup>48</sup>

uma porta aberta semiaberta penumbra retratos e retoques  
 eis tudo. Observei longamente, entre saí e novamente eu volto  
 enquanto  
 saio, uma vez ferido de morte e me salvei  
 o primeiro filme – todos cantam a sua terra  
 também vou cantar a minha

#### VIAGEM/LÍNGUA/VIALINGUAGEM

um documento secreto  
 enquanto a feiticeira não me vê  
 e eu pareço um louco pela rua e um dia eu encontrei um cara muito  
 legal que eu me amarrei e nós ficamos muito amigos eu o via  
 o dia inteiro e a poucos conheci tão bem

#### VER

e deu-se que um dia o matei, por merecimento.  
 Sou um homem despertado andando à margem do rio parnaíba

#### BOIJARDIM DA MORTE

este jardim é guardado pelo barão. um comercial de pitu, homage,  
 à saúde de luiz otávio.  
 o médico e o monstro. hospital getúlio vargas. morte no jardim.  
 paulo josé, meu primo, estudante de comunicação em Brasília,  
 morre  
 segurando bravamente seu rolling stone da semana

sol a pino e conceição

#### VIR

o sol a pino pela avenida

---

<sup>48</sup> TRISTERESINA faz alusão à TRISTE BAHIA, poema de Gregório de Mattos, musicado por Caetano Veloso e lançado em 1972, no álbum *Transa*.

## TERESINA

zona tórrida muda advir

uma ponta de filme – calças amarelas  
quarto número seis sete cidades  
(NETO, 1982a, s/p)

A primeira cena do filme mostra o protagonista – interpretado por Edmar Oliveira – na beira do rio Poti. Com uma expressão perturbada, que irá se intensificar ao longo da história, ele se esgueira pela vegetação até encontrar com um casal. No texto encontramos a descrição:

A coroa do rio poti em teresina lá no piauí. areia palmeiras de babaçu e céu e água e muito longe, depois, um caso de amor um casal uns e outros.

A descrição da paisagem e dos personagens no texto de Torquato localiza o início da perambulação do personagem principal. É interessante notar que o filme é bem executado tecnicamente: a câmera é sempre firme (ponto de fragilidade quando consideramos que a câmera super-8 além de muito leve é normalmente operada por pessoas sem experiência de cinematografia), os movimentos são fluidos e a continuidade dos cortes se mantém constante durante as ações dos personagens. Na cena de abertura, por exemplo, em 04'38'' vemos o protagonista se aproximando da beira do rio com a câmera atrás dele, em seguida temos um contraplano com a ação ocorrendo a partir da margem oposta do rio e a câmera localizada onde está o casal. Nesse mesmo plano, vemos ao fundo o protagonista olhar para trás, movimento que vira ponto de corte para que a câmera volte para a margem anterior e se localize atrás do protagonista novamente, em um plano fechado.



FIGURA 7: FOTOGRAMAS DO FILME TERROR DA VERMELHA.

Enquanto se esconde e observa o casal, o protagonista olha o relógio: é a hora da novela. Corta para o céu azul de Teresina e em seguida mais um corte seco para uma

visão subjetiva do personagem em relação a um aparelho de televisão. Está passando *A Idade do Lobo*<sup>49</sup>, novela em exibição no período. Em 5'39'' aparece o primeiro letreiro *Terror da Vermelha*, indicando um dos possíveis nomes do filme, como se, paralelamente ao conteúdo que passa na televisão, a narrativa em Teresina também pudesse ser uma novela e, nesse caso, uma história de terror. Segue o texto:

Procuro para todos os lados – localizo e reconheço, meu chicote na  
mão e os outros:  
A hora da novela o *terror da vermelha*

Nesse momento da escrita, Torquato utiliza verbos na primeira pessoa do singular, como se delegasse a Edmar Oliveira a função de interpretar o seu alter ego. Ele escreve como quem simula uma narração. Na descrição aparecem seus objetos e pensamentos, no filme, no entanto, nada disso é exposto. Mais um corte e agora estamos em um quintal do centro de Teresina. Roupas são estendidas no varal por uma empregada doméstica uniformizada, uma porta é enquadrada e D. Saló, mãe de Torquato Neto, aparece em plano americano olhando de maneira impassível e estática para a câmera, como se posasse para uma foto. No texto:

o problema sem solução a quadratura do círculo o demônio a águia  
o número  
do mistério dos elementos os quintais da minha terra é a minha  
vida;  
*o faroesteiro da cidade verde*

A frase “o problema sem solução a quadratura do círculo o demônio a águia o número” talvez remeta à figura da mãe de Torquato, com quem o artista, de acordo com o seu biógrafo Toninho Vaz (2013), teria uma relação conflituosa. A *quadratura do círculo* é um dos mais famosos e antigos problemas da geometria e consiste em construir um quadrado que possua área igual à de um círculo dado. A busca por esse encontro de áreas – pensamentos – pode ser vista como uma metáfora para a relação mãe e filho existente entre os dois. O *número* seria o 4 que aparece como uma bandeira que vai migrando de local de acordo com os planos e que demarca a presença do próprio Torquato dentro da história. O mesmo número apareceria sobreposto à foto do artista em uma fotomontagem da revista *Navilouca*.

A sequência inicial do filme é marcada por planos relativamente lentos que fazem uma varredura pelo quintal da casa em busca, talvez, dos elementos que

---

<sup>49</sup> Novela brasileira dirigida por Walter Avancini e Carlos Zara e que foi ao ar de 13 de março a 12 de setembro de 1972, exibida pela Tv Tupi.

formaram a vida de Torquato. A relação filme-texto assume aqui um aspecto interessante: no texto, Torquato se expõe, vemos o quanto dele há naquela história, no cenário escolhido. Na elaboração literária da sequência, ele se coloca como protagonista (o *faroesteiro*) e localiza o seu cenário, a *cidade verde* (Teresina). Já o filme – se visto de maneira isolada – parece adquirir um caráter mais universal, menos pessoal e a relação autobiográfica acaba se fazendo menos óbvia. Em um segundo texto<sup>50</sup>, sem título, escrito por Torquato Neto e que aqui chamaremos de *texto explicativo*, o artista articula reflexões poéticas sobre a obra que acabara de filmar. Segue abaixo a transcrição:

a) – um filme é feito de planos:  
 a b c: um plano depois do outro  
 depois do outro depois do outro  
 depois do outro – planos. não é  
 feito de *cenar*, rapaziada-cineclube.  
 1 plano é 1 plano, porquanto  
 montagem é, ante sempre  
 montagem é, antesempre, uma análise  
 de planos, e mais soma/divisão  
 multiplicação/subtração. certo disso,  
 dziga vertov, citado por godard em  
 inglês: ...montar um filme antes  
 da filmagem, montar um filme durante  
 a filmagem, montar um filme depois  
 da filmagem.  
 fazer um filme

b) – fotografar ontem, guardar  
 (SOUSÂNDRADE)  
 fui a teresina pelo inicio de  
 junho (sanatório meduna), entrei  
 em contato com os rapazes que  
 haviam feito o jornal *gamma* e  
 partimos para um superoito de  
 metragem média que resultou neste  
 O TERROR DA VERMELHA (ou  
 qual outro nome escolherem). o  
 material filmado percorria  
 acidentalmente acidentadamente  
 um fio de acontecimento, matéria  
 de memória de uma só pessoa em  
 equipe percorrendo roteiro de  
 lugares, quintais, paisagens-  
 plano geral  
 paisagens-planos-gerais,  
 distâncias. a cidade transformada em  
 EM TRANSFORMAÇÃO. o jogo

---

<sup>50</sup> Texto presente em *Os Últimos Dias de Paupéria* (1982).

(from navilouca) VIR/VER/OU/VIR  
 etc (AQUI/ALI), títulos subtítulos  
 versos pontuações: 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 de  
 herondina, nove cassetes filmados  
 filme ektachrome kodak.

c) – em seguida à verificação de  
 variadas férteis possibilidades de  
 edição (montagem), optou-se por  
 stanley donem. não há explicações  
 recomendáveis claras para a  
 escolha: pareceu-nos simplesmente  
 a mais NATURAL, CONCRETA, no  
 pensamento da transação com imagem  
 (e som): em movimento como forma de  
*narração* concreta precisa necessária  
 satisfatória. idade eletrônica. mais,  
 evidentemente, o  
 tempo/contratempo/contracampo,  
 produção execução e a guerra  
 (ONE PLUS ONE), godard, o filme das  
 famílias, televisão, cinemascope, o  
 Escambal, o diabo a 4.

d) – edmar (oliveira) é o superstar  
 principal. mais: conceição, herondina  
 claudette, juçara, adélia maria,  
 dona salomé, livramento, etim,  
 paulo josé, durvalino filho, edmilson  
 pereira, geraldo cabeludo, dr. heli,  
 galvão, joão clímaco d'almeida e  
 transeuntes. além de arnaldo.  
 arnaldo fez a maior parte da  
 câmera.

(NETO, 1982b, s/p)



FIGURA 8: FOTOGRAMA DO FILME O TERROR DA VERMELHA.



FIGURA 9: FOTO PUBLICADA NA REVISTA NA VILOUCA.

Podemos identificar no uso da palavra, do número e dos letreiros o conceito de *palavra-cenário* desenvolvido por Luis Otávio Pimentel<sup>51</sup> e publicado na coluna *Cinamateca*. Como *palavra-cenário*, o número 4 modifica o cenário apresentado, desconstruindo o local, abrindo uma ponte entre os trabalhos do artista e demarcando, através de símbolos, a presença de Torquato Neto no filme. O mesmo ocorre com os letreiros *vir*, *ver*, *ou*, *aqui*, *ali* que aparecem ao longo da obra e que também irão ressurgir na revista *Navilouca*.

Um novo letreiro surge, *o faroesteiro da cidade verde* e em um exercício de junção entre as palavras *faroeste* e *forasteiro*, Torquato identifica o personagem principal (ele próprio forasteiro em sua cidade) e o local, Teresina, também conhecida como *cidade verde*. Na trilha montada por Ana Maria Duarte, o filme começa com *Titoli*, composição de Ennio Morricone para o filme de faroeste *Por um punhado de dólares*, reforçando a referência criada pelo letreiro no filme. Morricone vai entrar em mais um momento do filme, sempre como base para a ação do personagem principal, gerando uma unidade temática para o assassino e ambientando o filme e a cidade. Já na trilha montada por Galvão, o filme começa com *C# Blues*, de Jimi Hendrix, e segue para

<sup>51</sup> O mesmo uso dos letreiros foi identificado em *Nosferato no Brasil*.

*Halo of flies* de Alice Cooper. A distância entre as duas trilhas é notável. A escolha de Torquato por discos internacionais de rock durante a exibição do seu filme, como citado por Carlos Galvão, reflete o momento que estava vivendo naquele período. Ele havia recém chegado da Europa, onde teve um encontro com Jimi Hendrix – com quem chegou a realizar uma entrevista e cuja morte lhe perturbou a ponto de escrever sobre o assunto<sup>52</sup> – e estava cada vez mais afastado do universo musical baiano-tropicalista. As músicas escolhidas por Ana Maria, ao contrário, levam para o filme a identidade do passado artístico de Torquato Neto, trazendo canções como *Mamãe Coragem*, como veremos um pouco adiante.

Em 07'29'', numa pan lateral, vemos o protagonista caminhar por uma calçada até encontrar a primeira vítima do filme: uma garota<sup>53</sup> sentada em um banco na praça João Luiz Ferreira, no centro de Teresina. Ele descreveria dessa maneira a cena em seu texto-guia preparado para a montagem:

Estas doido então (sousândrade)  
ela me vê e corre, praça joão luis ferreira  
esfaqueada num jardim  
estudante encontrado morto.  
(NETO, 1982a, s/p)

Enquanto a cena de perseguição ocorre, vemos, entre planos, o letreiro *Só Matando*. Diferente do que ocorre em *Nosferato no Brasil*, a violência em *Terror da Vermelha* parece mais clara, sem a ambiguidade existente no filme de Ivan Cardoso, que traz sempre o cômico como pano de fundo. Aqui, a vítima parece realmente temer o agressor. Há no texto também uma referência direta a Joaquim de Sousa Andrade<sup>54</sup>, cujo trabalho poético havia sido resgatado pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos na década de 1960, através do livro “Revisão de Sousandrade”.

A partir da primeira morte, várias outras ocorrem em sequência. A ação é apenas subentendida: os corpos das vítimas aparecem ao lado de facas ensanguentadas ou vemos as cordas amarradas ao pescoço, porém não assistimos a sucessão dos acontecimentos. O modo como as mortes acontecem parece não importar, não há um padrão ou um foco no assassinato, o destaque é a confusão do assassino e o resultado final de sua ação, ou seja, o entendimento da morte soa mais importante que o assassinato em si.

<sup>52</sup> Texto presente em *Os Últimos Dias de Paupéria* (1982).

<sup>53</sup> Interpretada por Claudete Dias, a mesma atriz que faria par romântico com Torquato em *Adão e Eva – do paraíso ao consumo* (Dir. Carlos Galvão, 1972)

<sup>54</sup> Torquato Neto se refere a ele como “Sousândrade”, nome pelo qual o poeta maranhense é também conhecido.

O protagonista segue em constante deambulação pelo centro de Teresina e suas vítimas são os jovens da sua idade. A câmera que acompanha o percurso do assassino é sempre observadora, vemos em plano geral a cidade e a maneira como o personagem de Edmar Oliveira se movimenta por ela. Seu andar é sempre cambaleante, mas os ataques são precisos, quase como se vacilasse na intenção, mas nunca na ação. Em 15'35'' ocorre um momento emblemático do filme: O alter ego de Torquato Neto, interpretado por Edmar, encontra o real Torquato – que está sentado em um banco de praça lendo um jornal. Com uma corda nas mãos, o assassino se aproxima por trás de Torquato e o mata por estrangulamento. Na versão de Ana Maria Duarte, a cena ocorre tendo como fundo musical a música *Let's play that*<sup>55</sup>, trazendo para a cena, como comentado anteriormente, a criação musical de Torquato Neto. Em uma carta aberta ao escritor Kenard Krueel, Edmar Oliveira descreve o filme e a cena:

Neste filme Torquato faz um desfile de seus fantasmas nos colocando para ajudar a contar a história. Muito me honra ter sido seu alter ego. E tem a cena em que o personagem Torquato mata o Torquato real. Absolutamente genial no que o anjo torto enunciava e que não foi percebido por nenhum de nós naquele momento (OLIVEIRA in KRUEL, 2016, p. 34).

Esse momento simbólico da morte de Torquato Neto gera uma quebra da narrativa: antes o núcleo temático girava em torno dos assassinatos, a ruptura, porém, nos leva para a inserção dos elementos mais experimentais da obra. Uma sequência de planos com os letreiros *ALI* e *AQUI* surgem, dando a sensação de deslocamento espacial. Onde é o *ALI* e onde fica o *AQUI*? Os letreiros desafiam o ritmo e a continuidade do filme, quebrando possibilidades de lógicas narrativas. Em um plano geral vemos Edmar Oliveira entre duas placas de “pare” segurando o letreiro *VER*, já no próximo plano – em um zoom out – Carlos Galvão aparece segurando o letreiro *OU*. A equipe aparece em cena promovendo questionamentos: Nesse momento é o personagem representado por Edmar Oliveira ou é o próprio Edmar que está ali exposto?

Os letreiros trazem para o filme a poesia visual de Torquato Neto (presente na revista *Navilouca*) e, através dela, o espectador é conduzido para a cena da dança de Herondina, prima de Torquato que, na versão de Carlos Galvão aparece dançando na varanda da sua casa ao som do grupo *The Mood Blues* com a música *Procession* e na versão de Ana Maria ao som de *La Bamba*, de Ritchie Valens. A cena ocorre em um plano geral sem cortes, com os letreiros *AQUI* e *ALI* colados na parede, atrás de

<sup>55</sup> Parceria musical de Torquato Neto e Jards Macalé, lançada no disco *Jards Macalé* (1972).



Herondina. A dança, que tem uma duração de cerca de dois minutos, apesar de ter movimentos que podem ser considerados sensuais, possui uma conotação inocente que prevalece, seja pela roupa de Herondina – um macacão listrado –, pelas risadas que ela dá em cena, pelo cenário ou mesmo pela maneira como foi filmada, com uma câmera observadora que só se move em zoom. De acordo com o depoimento de Herondina para o documentário *Torquato Neto, o anjo torto*<sup>56</sup> a filmagem ocorreu de maneira bastante orgânica:

Eu estava dançando quando ele chegou com a câmera na mão, me acompanhou dançando alguns minutos, acho que gostou e pediu, me perguntou se eu concordaria que ele me filmasse e eu achei ótimo, achei uma ótima ideia. Do alto dos meus dezessete anos eu estava achando ótimo dançar. Foi um dos tantos encontros que tivemos como primos, que moravam inclusive muito próximos, então quando ele chegava em Teresina pra gente era sempre uma festa, era sempre uma novidade (TORQUATO..., 2014, 0:29:55).

No roteiro-guia para montagem *Torquato Neto* descreve a virada na narrativa:

o jogo  
 (from navilouca) VIR/VER/OU/VIR  
 etc. (AQUI/ALI), títulos subtítulos  
 versos pontuações: TEXTO-LEGENDA,  
 ora ocupando totalmente o fotograma ora  
 precisamente ilustrando-o  
 “sur-place”, como  
 palavra-cenário (luiz otávio), e  
 também (Galvão em OU)  
 palavra contradestaque, como  
 palavra contra destaque, como  
 destaque (waly) na dança de  
 herondina, nove cassetes filmados,  
 filme ektachrome Kodak  
 (NETO, 1982a, s/p)

Como observado anteriormente, a palavra-cenário que migrou da revista para o cinema funciona aqui como um link entre os trabalhos do próprio Torquato. A fluidez entre as suas criações torna explícito o modo de trabalho de um artista que se propunha a todo o momento a *ocupar espaços*.

A cena de perseguição que ocorre na Estação Ferroviária de Teresina traz o filme de volta à narrativa de assassinatos. A montagem é mais lenta e acompanhamos o percurso da vítima e do seu algoz. Em 20’04”, os dois personagens acendem um cigarro ainda sem terem se visto. Enquanto o assassino caminha entre os vagões, sempre

<sup>56</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=96CpmP4JmXE>. Último acesso em 16 de novembro de 2016.

se escondendo, a vítima parece estar esperando a partida do seu trem. A Estação se encontra praticamente vazia. O homem que aparentava esperar o seu trem desiste. O assassino se esconde na lateral da Estação, segurando uma faca sem que a vítima o perceba. Na versão de Carlos Galvão, esse é um ponto de virada da trilha, e começa a tocar *Willie, the pimp*<sup>57</sup>. No seu texto-guia, Torquato escreveria:

na estação de ferro – teresina são luis um dia de manhã  
*ali*  
 onde etim<sup>58</sup> é sangrado  
 (NETO, 1982a, s/p)

Vemos novamente planos de uma televisão. Seria ainda a novela? O assassino aparentemente se fere durante o embate na Estação Ferroviária e sai cambaleante pelas ruas. Porém, o anti-herói ferido já aparece recuperado na cena seguinte e, assim como ocorre com os super-heróis, ao trocar de camisa tudo parece resolvido.

Ainda que seja um texto-guia onde Torquato ensaia uma das possíveis versões de montagem para *O Terror*, ele apresenta também elementos não diretamente relacionados ao filme, ou, pelo menos, não facilmente identificáveis. A criação poética de Torquato, como o *working in progress* já citado, parece continuar desenvolvendo o filme mesmo depois de terminada as filmagens, o trabalho de criação continuaria na escrita. Assim, quando o assassino esbarra em um rapaz na rua – que aparecerá em seguida segurando o letreiro *VER* e que é a única pessoa com quem irá travar um contato pessoal mais próximo ou íntimo – é dessa maneira que Torquato descreverá a cena:

#### VIAGEM/ LINGUA/ LINGUAGEM

um documento secreto  
 enquanto a feiticeira não vê  
 e eu pareço um louco pela rua e um dia eu encontrei um cara muito  
 legal que eu me amarrei e nós ficamos muito amigos eu o via  
 o dia inteiro e a poucos conheci tão bem

#### VER

e deu-se que um dia o matei, por merecimento.  
 sou um homem desesperado andando à margem do rio Parnaíba  
 (NETO, 1982, s/p)

O encontro que parece surgir do acaso, a partir de um esbarrão na rua, se

<sup>57</sup> Música integrante do disco *Hot Rats*, lançado em 1969 por Frank Zappa.

<sup>58</sup> Etim foi um dos membros do jornal *Gamma*.

desenvolve através de conversas e cigarros e é perceptível alguma ambiguidade entre os laços gerados, na qual parece existir, além de uma afinidade, uma sensualidade na relação. Os dois personagens compartilham os mesmos códigos, o mesmo estilo, típico dos jovens alternativos da época: sandália de couro, calça jeans, camisa justa e cabelos compridos. Porém, entre sorrisos, o abraço fatal: a punhalada – *por merecimento*, como Torquato assinala em seu texto – do assassino.

O assassino, ainda mais perturbado, volta a caminhar tendo como cenário de fundo a ponte metálica João Luiz Ferreira, que cruza o rio Parnaíba e liga Teresina ao Maranhão. Em fuga, o anti-herói passa por um carro de polícia e um hospital, em uma possível referência às seguidas internações de Torquato Neto e aos crimes que o assassino vem cometendo.

O letreiro *O médico e o monstro* antecede a cena em que um rapaz sai do Hospital Getúlio Vargas segurando uma revista *Rolling Stones*<sup>59</sup>. O rapaz em questão é o primo de Torquato, Paulo José, que logo é surpreendido pelo assassino que o asfixia com uma corda. A vítima, porém, em nenhum momento solta o seu exemplar, morrendo com a revista nas mãos. Uma garota – Conceição – segura um cartaz escrito *VIR*. No texto de Torquato:

#### BOIJARDIM DA NOITE

esse jardim é guardado pelo barão. um comercial da pitu.  
hommage,  
à saúde de luiz otávio  
o médico e o monstro. hospital Getúlio vargas. morte no jardim,  
paulo José, meu primo, estudante de comunicação em Brasília,  
morre  
segurando bravamente seu rolling stone da semana

sol a pino e conceição  
(NETO, 1982, s/p)

O assassino foge, um ônibus com o nome Teresina e uma estrada sugerem a fuga da cidade. Em uma pan lateral vemos – de costas – em pé, na soleira da porta e olhando para a rua o pai de Torquato, seu Heli. Nas imagens iniciais temos a mãe de Torquato de frente, olhando para câmera, e nas imagens finais, o pai de costas. Outras imagens sem muita consonância finalizam o filme. De acordo com o texto de Torquato, cenas de uma ponta de filme: takes feitos para não desperdiçar a película.

---

<sup>59</sup> A *Rolling Stones Brasil* havia começado a ser editada em fevereiro de 1971, representava naquele momento um dos acessos à contracultura e servia como uma ponte para o que estava sendo produzido fora do Brasil.

TERESINA  
 zona tórrida musa advir  
 uma ponta de filme – calças amarelas  
 quarto número seis sete cidades  
 (NETO, 1982, s/p)

O filme de Torquato traz um apanhado das suas origens em Teresina: a cidade é um personagem, assim como a sua família e amigos. Como o próprio artista descreve em seu texto-explicativo

o material filmado percorria  
 acidentalmente acidentadamente  
 um fio de acontecimento, matéria  
 de memória de uma só pessoa em  
 equipe percorrendo roteiro de  
 lugares, quintais, paisagens-  
 plano geral  
 paisagens-planos-gerais,  
 distâncias. a cidade transformada em  
 EM TRANSFORMAÇÃO.

O próprio Torquato aparece tanto como personagem-vítima do seu alter ego como também através dos seus trabalhos musicais e de poesia visual. O exercício de desmembrar e testar a linguagem parece ser o fio condutor de todo o filme.

O *Terror da Vermelha*, seu primeiro e único filme – através da deambulação de um assassino –, percorre os caminhos da sua memória, registrando seus pais, os quintais, as ruas de Teresina, seus amigos e seus primos, imagens que nenhum *cinema* registraria.

## CAPÍTULO II – INVENTANDO O PERIGO: TORQUATO NETO E O CINEMA

### 2.1. O início

Apesar de haver declarado em mais de uma ocasião o desejo em trabalhar com cinema, na prática o primeiro trabalho de Torquato Neto diretamente relacionado com a área se deu apenas no ano de 1970: a coluna *Cinematoca*, publicada no suplemento *Plug*, do *Correio da Manhã*<sup>60</sup>.

Àquela altura, o *Correio da Manhã* era outro, bem diverso dos tempos de heróica resistência política. Pressionada pelo lento sufocamento financeiro do jornal, a diretora Niomar Bittencourt arrenda a empresa dando início a um processo de galopante descaracterização e despolitização. Neste vácuo de identidade editorial, o mesmo Reinaldo Jardim, responsável pela lendária reforma editorial do *Jornal do Brasil* e também pela experiência de *O Sol*, decidiu criar um suplemento musical semanal, o *Plug*. Editado por Luís Carlos Sá, também compositor, o suplemento circulou entre janeiro e junho de 1971. Só em seus quatro últimos números, transformado num tablóide, teve a participação de Torquato, que era o “editor de cinema” e, ao lado de Waly Salomão, iniciava ali uma campanha sistemática e violenta contra o Cinema Novo – e a favor do super-8 – que chegaria ao auge na *Geléia Geral* (PIRES, 2004, p. 17).

Quando iniciou o seu trabalho no jornal, Torquato havia recém-chegado ao Brasil após passar um ano exilado na Europa. Ao sair do país, em 03 de dezembro de 1968, dez dias antes do ditador Costa e Silva assinar o decreto do Ato Institucional nº 5 (AI-5) e menos de um mês antes de ocorrerem as prisões de Caetano Veloso e Gilberto Gil, o artista se encontrava em um momento de ruptura artística e pessoal. Seu círculo social, composto por parceiros criativos de longa data (principalmente Caetano Veloso e Gilberto Gil), começava a se modificar. A relação de Torquato Neto com o movimento tropicalista funcionava de maneira distinta dos demais artistas envolvidos no processo: como letrista ele aparecia menos e tinha um retorno financeiro menor que os outros, o que o colocava em uma posição de desvantagem econômica em relação aos demais.

Além desses fatores, uma briga não esclarecida com Caetano Veloso também contribuiria para o afastamento do grupo baiano. Em texto intitulado *Trânsito para*

---

<sup>60</sup> Conforme citado anteriormente antes disso ele teria feito uma pequena participação como figurante no filme *Canalha em crise* (Dir. Miguel Borges, 1964).

*Torquato Neto*, Luiz Otávio Pimentel escreveu que “[...] o sentimento de abandono por antigos companheiros músicos baianos (o qual nunca me revelou os reais motivos), demonstrava-o com lamúrias secas, melancólicas e raivosas” (PIMENTEL *in* NETO, s/p, 1982). Assim, ao sair do Brasil, Torquato Neto já não possuía os mesmos vínculos afetivos e criativos de antes. Durante o exílio, ele expôs a intenção de se afastar da música e começar a trabalhar com cinema em cartas dirigidas aos seus amigos mais próximos e em textos pessoais, como os que foram citados na introdução deste trabalho. Décio Pignatari, em entrevista cedida em agosto de 1982, ao poeta Régis Bonvicino, comentou o tema:

Separado dos baianos, migrou para outros códigos. De sua coluna, na Última Hora carioca, infelizmente de curta duração, abriu fogo contra o Cinema Novo, que já estava se academizando nos cargos e verbas oficiais. E apoiou a marginalidade dos experimentalistas (e isso poderá ter-lhe custado a coluna), como Sganzerla, Bressane, Ivan Cardoso, Luiz Otávio Pimentel, que representavam o lado urbano e universalista do cinema brasileiro (PIGNATARI *in* NETO, s/p, 1982).

Em 31 de janeiro de 1971, em Teresina, Torquato Neto concedeu uma entrevista ao jornal *Opinião*. A Tropicália, suas antigas parcerias e os novos rumos artísticos que pretendia seguir foram alguns dos assuntos pautados. Quando questionado sobre “como entrou nessa de Tropicália” Torquato comentou que a música se apresentou para ele como uma espécie de desvio em sua intenção de trabalhar com cinema:

Do mesmo jeito que entrei em negócio de música, gente. Por causa de Caetano Veloso e Gil (de quem eu já era amigo desde 1960, na Bahia), numa época em que nenhum de nós fazia música. Em 1962 fui para o Rio, fiquei sempre em contato com eles, mas eu não pensava em fazer música. Meu interesse sempre foi negócio de cinema, sabe? Eu tava jogado nessa de cinema, mas quando a turma chegou, por volta de 1964, nós nos entrosamos e começamos a fazer música. Daí pra frente nunca mais nos separamos (NETO *in* KRUEL, p. 629, 2016).

A resposta de Torquato deixa claro que o artista não queria expor uma situação de mal estar em relação aos companheiros da Tropicália. Em outro ponto da mesma entrevista, no entanto, ele acaba assumindo uma falta de conexão existente entre eles:

Eu fui pra Europa antes deles, em 68, passei o ano de 69 todo lá. Encontrei-me com Caetano em Paris, quando eles saíram do Brasil. Voltei no fim de 69 meio sem graça e querendo recomeçar a minha jogada de cinema, já que não tinha interesse pra mim continuar fazendo música, porque a minha condição de trabalho foi sempre com relações de amizade. Só sei trabalhar com quem gosto muito e não discordo em nada. Isso é meio difícil da gente encontrar (NETO *in* KRUEL, p. 629, 2016).

Ele arremataria a entrevista com a seguinte fala: “Tenho muito pouco a ver com

música. Quase nada mesmo. Meu negócio agora é outro. Estou mais ligado agora a cinema” (Ibid, p.629). Antes de iniciar a coluna no *Correio da Manhã*, os escritos anteriores de Torquato foram voltados para a discussão acerca da cultura popular, da música e da literatura. Em 1964 escreveu para o jornal *O Dia* uma série composta por cinco artigos onde dissertou sobre a cultura popular, regionalismo e arte moderna<sup>61</sup>. Já em 1967, manteve uma coluna no *Jornal dos Sports* sobre música popular brasileira<sup>62</sup>. A coluna *Cinamateca* foi, portanto, o primeiro local onde Torquato Neto pôde organizar e expor as suas reflexões acerca do cinema, em especial o cinema brasileiro.

## 2.2. Torquato Neto e o Cinema Novo

Como já foi dito neste trabalho, o cinema representava uma paixão pessoal de Torquato, sendo ele um frequentador assíduo do Cinema Paissandu e da Cinemateca do Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro. Suas cartas no exílio acompanham as reflexões de Torquato Neto sobre o cinema. Ele o enxergava como uma maneira de interferir na realidade, causando impactos artísticos e políticos. O cinema que defendia era um cinema contra-hegemônico, um cinema relacionado ao cotidiano e à desconstrução do próprio conceito de cinema. Não por acaso, a bitola super-8 seria a arma escolhida para essa batalha: pequena, barata e de fácil manuseio a câmera rompia com a limitação técnica e financeira que fazia do fazer cinematográfico uma ação distante para muitos, inclusive o próprio Torquato.

Bitola, bichos? Pode ser qualquer uma, desde que esteja sempre pelas pontas do “coração selvagem”. Superoito, dezesseis, trinta e cinco, cinema, etc. Desde que seja com o coração selvagem e a todo vapor: tela livre. De todos os circuitos. Filmes novos, invenção (NETO, 1982, p. 262).

Com essa fala, publicada em 7 de fevereiro de 1972, Torquato afirmava aos seus leitores da *Geléia Geral* – coluna que posterior ao *Plug* – que o cinema não se resumia à produção e sim à invenção e à ação guiada pelo “coração selvagem” – que por estar citado entre aspas, ele pode ter tomado de empréstimo de Clarice Lispector<sup>63</sup>. Nesse caminhar pelo cinema, Torquato iria expressar uma maior afinidade com os

<sup>61</sup> A série completa pode ser encontrada no livro *Torquato Neto: a carne seca é servida* (2016), do jornalista Kenard Krueel.

<sup>62</sup> Para mais informações a respeito da coluna, ver o artigo de Frederico Coelho “A Formação de um Tropicalista: um breve estudo da coluna ‘Música Popular’, de Torquato Neto”, publicado em 2002 na Revista Estudos Históricos da FGV.

<sup>63</sup> *Perto do Coração Selvagem* é o romance de estreia de Clarice Lispector, lançado em 1943.

cineastas ligados ao grupo que ficou conhecido como Cinema Marginal.

Seria nas páginas da Cinemateca – e posteriormente da *Geléia Geral* – que as discussões públicas entre os defensores do Cinema Novo e do Cinema Marginal repercutiriam. O estopim se deu com a publicação de uma entrevista realizada com o cineasta Antônio Calmon. Calmon, naquele momento, havia terminado de filmar *Capitão Bandeira contra o Dr. Moura Brasil*. Nessa entrevista, de 19 de junho de 1971, que de acordo com o pesquisador Paulo Roberto Pires seria o “germe de uma futura polêmica” (PIRES, 2003, p. 17), Calmon discorre a respeito do fazer cinematográfico no país. O cineasta argumenta que “não existe a menor possibilidade de fazer cinema experimental no Brasil” (CALMON in Pires, 2003, p. 190).

Torquato, em uma pequena introdução, o apresenta como o “ex-assistente de Glauber Rocha, Cacá Diegues e Gustavo Dahl” (Ibid, p. 190), localizando, assim, Calmon dentro do cenário composto pelos cineastas do Cinema Novo. A entrevista publicada por Torquato Neto é na verdade uma seleção das respostas dadas por Calmon. A única interferência de Torquato é essa breve apresentação que seria seguida de uma resposta de Calmon acerca do “fim” do Cinema Novo:

Papo antigo: cinema novo já era? Resposta de Antônio Calmon, ex-assistente de Glauber Rocha, Cacá Diegues e Gustavo Dahl: quando tudo começou, bossa nova, cinema novo, havia uma perspectiva de conjunto e a batalha de todos era mais ou menos a mesma. Agora é impossível porque a nova ordem gerou uma dispersão geral. E tem mais: a partir de certo momento o cinema novo passou a se ocupar de coisas mortas. A estrutura latifundiária de Nordeste já era. Cangaço já era. Candomblé também já era. O cinema novo morreu registrando coisas acabadas...O papo de Calmon é tranqüilo, respirado à vontade, curtido de leve quase sem mãos – bem carioca no sotaque praieiro e mastigado em voz baixa ao ritmo do analista. Gostou de dar entrevista ao Plug: “um jornal sem grilos”, sorriu. E foi falando, mais ou menos como segue (NETO in PIREs, 2003, p. 189).

A “nova ordem” citada por Antônio Calmon pode ser lida como o estado de exceção instaurado pela ditadura civil-militar no Brasil que, através da censura, da violência e da perseguição política, impôs o exílio a militantes e artistas considerados *subversivos*. Caetano Veloso foi um desses artistas e, em seu livro *Verdade Tropical*, ele faz um breve relato sobre o impacto da experiência:

Eu me deixava levar. Na verdade, estava mais e mais enfronhado na música popular. Minhas veleidades de deixar o que já fazia profissionalmente para estudar, dirigir filmes ou escrever recolheram-se sob o impacto da prisão e do exílio. Eu simplesmente não tinha forças para esboçar um gesto livre (VELOSO, 1997, p. 425).

Ao considerar o contexto brasileiro apresentado, Calmon defendeu a feitura de



um cinema comercial, que atingisse as salas de exibição e pudesse se tornar um produto de exportação. Todo o seu discurso girava em torno de uma ideia: a de que um filme é um produto comercial que deve ser produzido com um suporte financeiro e que necessita, assim, gerar lucro.

[...] não existe mais a menor possibilidade de se fazer qualquer tipo de cinema experimental no Brasil. Você simplesmente não consegue exibição. Então eu fiz *O Capitão Bandeira contra o Dr. Moura Brasil*, que é um filme fácil de se conseguir exibição porque é em cinemascope, tem o Cláudio Marzo, eastmancolor, etc. Parti para uma perspectiva em relação ao cinema que é a seguinte: continuo fazendo os mesmos filmes que sempre quis fazer, só que dou o aparato que o consumo pede (CALMON *in* Pires, 2003, p.190).

Com esse argumento, o cineasta justificava a defesa de uma visão tecnicista e comercial acerca do cinema e apresentava-a como uma saída para se produzir filmes no Brasil. Calmon declarou ainda, de maneira irônica e em clara provocação ao grupo de cineastas ligado ao Cinema Marginal, que seus filmes não seriam exibidos apenas na Cinemateca. O cineasta relacionava a comercialização dos filmes a uma aproximação do “povo brasileiro”. A partir desta construção, ele mescla o pensamento do Cinema Novo, que historicamente defendeu a produção de um cinema *a serviço* do povo com a comercialização da obra, sem levar em conta, porém, que a democratização do cinema não se realiza na bilheteria de cinemas pagos. Ou seja, os dois pontos de exibição – a Cinemateca e os cinemas comerciais – possuem uma faixa de público demarcadas pelo poder aquisitivo, logo, não são incluídas por natureza, como supõe a fala do cineasta.

O cinema marginal não me satisfaz, parece o ritual de um grupo, sempre as mesmas pessoas, o mesmo interesse, o mesmo tipo de curtição. Precisamos de uma disciplina de humildade que corte essa onda e nos faça reencontrar o povo brasileiro, do qual andamos muito afastados. É preciso redescobrir formas de contato com o público, o que eu acho um exercício intelectual da maior importância (Idem, p. 190).

Roberto Pires, ao abordar a disputa entre o Cinema Novo e o grupo do Cinema Marginal, afirma que “mais do que uma discussão estética, tratava-se de um violento confronto de visões de mundo” (PIRES, 2003, p.22). O discurso de Calmon, ao longo da entrevista, ilustra com bastante clareza a afirmação de Pires: a diferença de “visões de mundo” entre ele e Torquato Neto se deu na medida em que, diante de um mesmo problema (a dificuldade em se fazer cinema no Brasil), os dois enxergaram saídas diametralmente opostas: enquanto Calmon buscou conforto no cinema comercial para viabilizar suas realizações, Torquato procurou fortalecer um cinema de produção acessível e que fosse independente, tanto de verbas privadas quanto públicas. A coluna

de Torquato Neto no *Correio da Manhã* só durou mais uma edição e foi assinada por Luis Otávio Pimentel – parceiro criativo e diretor do curta-metragem *Helô e Dirce* – os desdobramentos dessa entrevista, porém, continuariam ocorrendo durante os sete meses em que Torquato escreveu a *Geléia Geral*, no jornal *Última Hora*, como veremos ao longo do texto.

Com a venda do *Correio da Manhã*, Torquato foi convidado para integrar o quadro de profissionais do jornal *Última Hora*. A *Geléia Geral*, nova coluna assinada pelo artista, foi uma espécie de continuação mais radical da *Cinematoteca*. Podemos observar isso desde o título escolhido, que rompia com a formalidade do nome anterior, passando pelo formato - que abrigou poemas, textos narrativos, cartas, músicas, etc. - e chegando ao conteúdo cada vez mais provocativo e plural. A *Geléia* foi a materialização do conceito de *ocupação de espaços* que o artista vinha desenvolvendo desde o seu exílio em textos do período: publicada em um jornal de grande circulação, trouxe toda a sorte de elementos e formas culturais defendidas por Torquato.

Como dito anteriormente, a entrevista de Calmon repercutiu por meses, gerando uma troca de ofensas públicas por parte dos dois grupos de cineastas. Na tribuna da *Geléia Geral* entrariam no embate, além do próprio Torquato Neto, Ivan Cardoso, Luiz Otávio Pimentel e Hélio Oiticica. Entre os cinemanovistas a linha de frente era formada principalmente por Gustavo Dahl, Cacá Diegues, Antônio Calmon e Glauber Rocha que, mesmo estando fora do Brasil, através de cartas dirigidas aos amigos cineastas, se colocava dentro da discussão<sup>64</sup>.

De acordo com o próprio Torquato, em carta dirigida a Hélio Oiticica, sua intenção ao publicar a entrevista com Antônio Calmon foi a de enxergar a ação como “o primeiro passo, ou primeira palavra na abertura de uma discussão muito mais ampla sobre cinema brasileiro” (NETO *in* PIRES, 2004, p. 234). A carta, porém, não escondia o tom de revolta com as declarações dadas pelo cineasta:

Antes da estréia do Capitão Bandeira eu já havia resolvido promover o filme no Plug. Calcule: eu pensava, porque as pessoas me diziam que era assim, que Calmon houvesse tido coragem de fazer um filme comercial limpo, pra ganhar realmente muito dinheiro num esquema que – você sabe muito bem – não me interessa pessoalmente em absolutamente nada; mas que poderia ser o primeiro passo, ou primeira palavra na abertura de uma discussão muito mais ampla sobre cinema brasileiro – que eu estava a fim de incentivar no Plug. Eu nem sequer conhecia Calmon pessoalmente. Fui lá todo feliz fazer a tal entrevista, liguei o gravador e deixei o boneco falar. Waly ouviu a fita

<sup>64</sup> Ver o livro *Cartas ao Mundo* (1997), organizado por Ivana Bentes, que traz uma valiosa compilação das correspondências do cineasta.

inteira. Era inacreditável, Hélio. Se você leu o que eu publiquei e ficou espantado – eu queria ver tua cara escutando o monte de babaquice, maucaraticice [*sic*] e estupidez que ele declarou no microfone. Livrei muito a cara dele, deixando de publicar declarações tais como: essa turma do cinema marginal vai de ácido, vai de tudo quanto é droga e, no entanto, só fazem filmes fossudos e doentes, ao contrário do que se espera de quem usa drogas etc, por aí. Eu sou um cara tão legal que guardei a entrevista uma semana, esperando que o filme passasse para que eu pudesse ver [...]. (NETO *in* PIRES, 2004, p. 234).

Na edição seguinte à polêmica entrevista, portanto em 26 de junho de 1971, Torquato rebateu de maneira irônica as declarações de Calmon ao anunciar a programação da Cinemateca:

HOJE – Cinemateca do MAM – 16h

novos curtas brasileiros

Mais uma seleção de curta-metragens nacionais, para os interessados.

Programa seguinte: *Os Emaús*, de Eduardo Agostini (documentário sobre o centro de recuperação social e profissional de marginais em Emaús. **Gustavo Dahl, por exemplo, gostaria de criar algo semelhante para os cineastas marginais que só exibem seus filmes na cinemateca**) [...]. (NETO *in* PIRES, 2004 v.2, p. 195, grifo nosso).

Se a relação com os demais cineastas do Cinema Novo era de enfrentamento claro, com Glauber Rocha, no entanto, o diálogo carregava um caráter ambíguo. Ao mesmo tempo em que Torquato Neto demonstrava admiração e respeito, não poupava Glauber de duras críticas. Na segunda edição da *Geléia Geral*, ele iria dedicar boa parte da coluna para citar trechos de falas do cineasta baiano que demonstravam uma confluência entre o pensamento dos dois artistas. Entre outros temas o super-8 vem à tona:

Qualquer filme é a projeção de um sonho reprimido. E eu quero que esse sonho seja liberado, seja livre, sem nenhum limite. 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” (ROCHA *in* NETO, p. 26, 1982)

A polêmica, no entanto, perduraria e entre as variadas provocações e reafirmações de Torquato, textos de colaboradores também alimentavam a discussão. Uma das características do artista enquanto colunista era a de ceder o seu espaço no jornal para dar voz aos amigos através de textos e cartas. Assim, Ivan Cardoso publicou, em 11 de janeiro de 1972, um texto chamado *Mixagem Alta não Salva Burrice*.

**GELEIA GERAL** ————— **TORQUATO NETO**

## Mixagem alta não salva burrice

**1** — "... não existe mais a menor possibilidade de se fazer qualquer tipo de cinema experimental no Brasil".

"... esse tipo de coisa está dentro da perspectiva mais bacana que eu vejo para o cinema brasileiro agora: um nacionalismo agressivo, antropofágico também, filmes de uma nacionalidade agressiva de fato — que é uma linha paralela e não oposta à do Governo." (Trechos de entrevista de Antônio Calmon para Torquato, Plug, Correio da Manhã).

**2** — "Colonizados e reacionários. O cinema é uma coisa que vocês nem desconfiam, na engrossada veio tudo à tona, não se engana mais. Os sábidos armaram a "jogada industrial", se uniram ao que há de pior, é claro, e conseguiram fazer os piores filmes brasileiros de todos os tempos." (Júlio Bressane — Londres, 1970).

**3** — Para quem não conhece o estudo crítico de Haroldo de Campos das Poéticas Reunidas de Oswald de Andrade, eis aqui uma citação de um filósofo alemão, que vale a pena: "Ser radical é tomar as coisas pela raiz, e a raiz do homem é o próprio homem."

**4** — "... morreram os trouxas: quem não inventa faz superproduções estupidas: quem não acredita na invenção a qualquer preço não sabe o que é malandragem, bate na ponta da faca e alinda se aborrece: suicidas são eles: trazemos em superlotio: nessa curiosidade não tem limites." (Torquato Neto — "Nas Quebras das Noites" — Geleia Geral).

**5** — De setembro a dezembro fizemos quatro filmes: PIRATAS DO SEXO VOLTAM A MATAR, AMOR & TARA E NOSFERATO NO BRASIL e SENTENÇA DE DEUS. Filmmos rápido, gastamos pouco dinheiro e trabalhamos quase todos os dias. Superloto para ampliar para dezesseis. Foi um trabalho total: programado e de grupo. Seguimos Mojica Martins e descobrimos a "estética tradicional subdesenvolvida." Estamos, como diria Vertov, nos "Instintos da experiência/ Fora da barreira Cinematográfica."

**6** — Rogério Segarmaria é um nome vivo de água no cinema brasileiro. Como dizem os concretos, é o primeiro "empenhado na fundação de uma tradição do rigor." Ele desempenhou papel semelhante ao de Caetano de Gill contra as famílias tradicionais famílias.

Rogério: "A cultura liberal, progressista, de esquerda tradicional está cada vez mais falida e é justamente a partir desta falência que pode surgir alguma coisa. Todo mundo sabe que os órgãos que se propunham sendo mais progressistas são na realidade os mais diluídos, reacionários e irracionais, tanto é que o Teatro Opinião falhou como o Cinema Novo também falhou, como a Música Popular Brasileira e essas coisas não estão desligadas uma das outras."

**7** — "Foi em 44. Nessa época eu tinha uma máquina de 16 milímetros. Fazia umas fitinhas e ia nas cidades do interior e projetava. Pegava os atores, botava atrás da tela com alto-falante e eles iam falando. Ganhávamos um dinheirinho e com esse dinheiro íamos fazendo outros. Com essa brincadeira eu fiz dezessete filmes em 10mm." (Mojica Martins, n.º Paquim).



**8** — Passel PIRATAS DO SEXO VOLTAM A MATAR, AMOR & TARA E NOSFERATO NO BRASIL para Décio Pignatari e Haroldo de Campos, em sessão privada em São Paulo. Os concretos são as pessoas mais importantes, líricas e inteligentes deste País. Décio disse que "até que enfim alguma coisa de interessante no nosso cinema." "Pelo açougue também se chega a Mondrian." (Haroldo de Campos).

**9** — A BELAIR foi a coisa mais importante de todos os tempos em matéria de cinema brasileiro. Entre janeiro e maio de 58 fez 7 longa-metragens. BELAIR: ex-produtora de Júlio Bressane, Rogério Segarmaria e Helena Ignd.

**10** — "Porque não exige cultura. Porque eu faço imagem e não preciso falar. É a única maneira de eu mostrar aquilo que tem dentro de mim. Se eu tiver que chegar numa televisão para falar é difícil me explicar porque exige cultura, português correto. Mas eu tenho alma e alma só tem um jeito de mostrar, que é no cinema. Então eu vou suprimir os diálogos e mostrando minha imagem e o público vai se convencer da imagem." (Mojica Martins — n.º Paquim).

**11** — Arnaldo Jabori: "... em mil superloto que vi..."

Waly Salgueiron: "Obscurantismo. Todo mundo sabe que Ivan Cardoso foi o único a usar a LINGUA SUPERLITO e criar uma LINGUAGEM cinematográfica depois da BELAIR."

**12** — Décio Pignatari: "Com Os Herdeiros, o PSD ganha o seu Visconti."

**13** — Capitão Bandeira, Deuses e Mortos, Barões Otelo, Calmon, Simonati, Gustavo, Vera Cruz, índios, carneiros, bodes, ah ah ah ah ah ah ah ah ah, estou acendendo as velas para ver o desfile de fracasso. Eis umas verdades: nenhum desses filmes dará dinheiro. Nenhum desses filmes presta. Todos esses filmes dão sono. Nenhum desses diretores fará bons filmes. Rogério, amaldiçoado, está muito mais vivo que esses fantasmas que circulam por Ipantema. Esperem ainda para este mês: SENTENÇA DE DEUS.

Não ter medo de ser forte culturalmente. (Caetano Veloso).

IVAN CARDOSO

FIGURA 10: FAC-SÍMILE DA COLUNA GELÉIA GERAL.

Como o próprio título provocativo indica, o texto é um apanhado de falas de algumas pessoas envolvidas naquele debate. O primeiro recorte é justamente composto por trechos da entrevista de Antônio Calmon:

1 — "... não existe mais a menor possibilidade de se fazer qualquer tipo de cinema experimental no Brasil"

"... esse tipo de coisa está dentro da perspectiva mais bacana que eu vejo para o cinema brasileiro agora: um nacionalismo agressivo, antropofágico também, filmes de uma nacionalidade agressiva de fato — que é uma linha paralela e não oposta à do Governo." (Trechos de entrevista de Antônio Calmon para Torquato, Plug, Correio da Manhã).

2 — "Colonizados e reacionários. O cinema é uma coisa que vocês nem desconfiam, na engrossada veio tudo à tona, não se engana mais. Os sábidos armaram a "jogada industrial", se uniram ao que há de pior, é claro, e conseguiram fazer os piores filmes brasileiros de todos os tempos." (Júlio Bressane — Londres, 1970). (CARDOSO in NETO, 1982, p. 234)

A fala transcrita de Calmon é seguida por uma citação de Júlio Bressane, que ataca diretamente a ideia de cinema industrial defendida por Antônio Calmon. Ivan

Cardoso, a partir da montagem, coloca em evidência a distinção existente entre os projetos de cinema defendidos pelos dois grupos. Um pouco adiante, seria a vez de Sganzerla ser citado:

A cultura liberal, progressista, de esquerda tradicional está cada vez mais falida e é justamente a partir desta falência que pode surgir alguma coisa. Todo mundo sabe que os órgãos que se propunham sendo mais progressistas são na realidade os mais diluídos, reacionários e irracionais, tanto é que o *Teatro Opinião* falhou, como o *Cinema Novo* também falhou, como a *Música Popular Brasileira* e essas coisas não estão desligadas uma das outras. (SGANZERLA in NETO, 1982, p. 234-235)

O campo cultural brasileiro estava, naquele período, em disputa contínua acerca do que seria uma postura “correta” do artista em relação à cultura nacional. Os artistas discordavam também sobre qual seria a abordagem que a arte deveria ter em relação ao momento político que estava sendo vivenciado. Existia um patrulhamento ideológico dentro da esquerda que cobrava um nacionalismo popular e rejeitava ações que destoassem desse caminho. As polêmicas eram vistas, por exemplo, nos festivais de música, em atos como a marcha contra a guitarra elétrica em 1967, nas ações do Centro Popular de Cultura, etc. Sganzerla, dessa maneira, destaca que o embate que o cinema nacional estava envolvido não se limitava a si próprio e sim fazia parte de um cenário cultural maior, como será discutido adiante.

O texto de Ivan Cardoso, assim como a entrevista de Antônio Calmon, também repercutiria, arrastando uma discussão que não teve um final demarcado e também não apresentou vitoriosos ou perdedores. Ao lembrar aquele momento, Cardoso conta que não esperava a reação dos cineastas do Cinema Novo:

Nunca poderia imaginar que o meu artigo teria tamanha repercussão. Logo em seguida veio a resposta, através da coluna *Idéias*, que era publicada no *Domingo Ilustrado* e editado pela Martha Alencar, mulher do Hugo Carvana. O Calmon, o Cacá Diegues e o Gustavo Dahl usavam uma página inteira do jornal para me pichar – até de Omar Cardoso (um astrólogo da época) eu fui chamado. E o ex-senador Arthur da Távola também foi convocado para dizer que eu era careta. Uma loucura total, porque eu era tudo menos careta. Eu tinha apenas 19 anos. (CARDOSO in REMIER, 2008, p. 110)

De acordo com Torquato Neto, em outra correspondência trocada com Hélio Oiticica<sup>65</sup>, apesar de muito haver sido dito nos jornais da época, existia também um grande burburinho interpessoal com figuras que não estavam participando diretamente das discussões:

---

<sup>65</sup> Carta de 24 de janeiro de 1972, escrita, portanto, sete meses depois da publicação da entrevista com Antônio Calmon.

A coluna em UH você está sabendo. Ivansinho [*sic*] é uma grande vedete agora: desperta ódios e tal: nesse fim de semana fomos passar os filmes prontos para o gil, o solto, exatamente no dia em que os (...) cafajestes pintaram com aquela página do domingo ilustrado. Isso não é censura, é espanto. foi uma coisa incrível porque lá na casa de capinam com gil e waly e umas outras pessoas além de ivan, no tal dia, um grande problema daqui foi exposto com farta documentação. gil sentiu logo e começou um comício louco dentro de um carro, cacá e cia e o delfim calmon (você estava aqui no tempo do “capitão bandeira”?), veja por onde e como, e a coisa está preta agora. é um verdadeiro carnaval: tudo somado e dividido marrom; eu estou uma fera porque *todo mundo* baixou o pé do meu ouvido, de león [Hirs zman] a capinam, e com sorrisos, pra argumentar que prosseguir nessa é, ou gastar energias à-toa [*sic*] 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. ivan foi pra cabo frio e antes disso conversamos pacas sobre isso: estamos bem conformes, thanks god. waly me disse que tudo foi infantilismo de ivan, por ivan ter escrito aquela coisa pessoal e geral que eu publiquei na geléia: veja como estou afobado: eu acho que ivan era a única pessoa pra transar aquela sugestão e muito mais por causa da maneira com que ele transou o texto: me lembro de quando cheguei da europa e duda me recomendava que não mencionasse rogério [Sganzerla] e julinho [Bressane] quando encontrasse alguém, mesmo dos “queridos” do cinemanovo [*sic*]. e era assim mesmo. agora, ivan e eu reabrimos uma discussão interessantíssima (porque desde o PLUG que eu queria reabrir a discussão geral da cultura tropicalISTA em torno do cinema, e por motivos óbvios pra quem me conhece e sabe que eu sempre só transei com cinema etc.) e antônio calmon escreve aquelas coisas e eu acho que tenho que dar um pagamento a ele só por causa do que de repente ele passou a representar, com seu filme e essa reação de delfim netto de glauber, filho de uma figura absolutamente reacionária e perigosa que é o teórico deles todos hoje em dia, e com *permissão* de glauber, gustavette dahl, enfim: eu estou achando que essa é uma boa briga e que deve ser mantida tensa em todos os níveis e várias estratégias. (NETO, 1982, s/p.)

A polêmica iniciada no *Correio da Manhã* teve prosseguimento por meses na coluna *Geléia Geral*. Além do que foi publicado, havia também a troca de cartas entre os envolvidos que, nessas correspondências, comentavam e discutiam os fatos ocorridos. O próprio Glauber Rocha enviou cartas aos seus companheiros orientando-os acerca de qual posição tomar dentro da discussão. Caetano Veloso, que havia optado por não se posicionar publicamente sobre o assunto, escreveu em seu livro *Verdade Tropical*: “[...] por outro lado, Glauber me escrevia cartas violentíssimas, naquele seu estilo sem censura, praticamente proibindo a minha amizade com aqueles dois rebeldes<sup>66</sup>” (VELOSO, p.429, 1997). A fala de Caetano corrobora o que Torquato Neto havia escrito para Oiticica e contribui para dar uma noção geral de como se davam as relações no campo cultural do período.

<sup>66</sup> Aqui o autor se refere a Rogério Sganzerla e Júlio Bressane.

### 2.3 Todo dia é dia D.

De acordo com o biógrafo Toninho Vaz (2013), em seus primeiros anos no Rio de Janeiro, Torquato Neto frequentou a sede da União Nacional dos Estudantes (UNE) participando – ainda como estudante secundarista – de encontros realizados pelo Centro Popular de Cultura da entidade. Torquato se mudou, da Bahia para o Rio de Janeiro, em 1961 e esses primeiros anos na capital carioca, vivenciando as demandas políticas estudantis, teriam uma grande influência sobre toda a sua obra, como veremos a seguir. Naquele mesmo ano o presidente João Goulart tentou instaurar medidas econômicas e sociais que ficaram conhecidas como “reformas de base”. Entre elas, estaria uma proposta de reforma educacional que mobilizou uma greve estudantil com o intuito de apoiar a implementação da proposta governamental. É desse período o poema de temática engajada, *Poema do aviso final*:

É preciso que haja alguma coisa  
alimentando o meu povo  
uma vontade  
uma certeza  
uma qualquer esperança.

É preciso que alguma coisa atraia  
a vida  
ou tudo será posto de lado  
e na procura da vida  
a morte virá na frente  
e abrirá caminhos.

É preciso que haja algum respeito,  
ao menos um esboço  
ou a dignidade humana se afirmará  
a machadadas.  
(NETO *in* VAZ, 2013, p.96-97)

O reflexo da vida política no país, os anseios da esquerda e a ideologia que envolvia os ambientes que frequentava iriam permear a obra do artista, como podemos perceber no poema acima citado, que ilustra a afirmação de uma identidade popular explicitada no verso “alimentando **o meu povo**”<sup>67</sup> e onde Torquato assume a não passividade desse mesmo povo que, privado de direitos, esperanças ou certezas, abriria caminhos para conquistá-los ainda que “a machadadas”. Vários dos seus escritos realizados durante a primeira metade da década de 1960 denotam uma postura alinhada ao popular-nacionalismo alimentado pela esquerda brasileira da época, como, por

---

<sup>67</sup> Grifo nosso.

exemplo, a série de cinco artigos comentados anteriormente sobre cultura popular que escreveu para o jornal piauiense *O Dia*, em 1964. Nesses artigos Torquato Neto exalta o cancionero popular, os cordelistas nordestinos, fala sobre o Movimento Regionalista de 1926 e destaca o papel do Centro Popular de Cultura no resgate e valorização da cultura popular no país. Ele escreveu também sobre a importância do Movimento Modernista de 1922, ressaltando já naquele momento a figura de Oswald de Andrade, à qual ele sempre retornaria e que teve importância fundamental nos anos em que esteve à frente do movimento da Tropicália. Os poetas concretos – parceiros das décadas seguintes – foram, no entanto, alvo de críticas:

Em São Paulo, Décio Pignatari lidera um movimento híbrido, horrível, de poesia concretista. E no Rio, Ferreira Gullar, antes concretista, agora redimido, procura um caminho de salvação para a nossa poesia dentro da literatura popular de cordel nordestina (NETO *in* KRUEL, p. 626, 2016).

Esses escritos são instrumentos valiosos para analisar o desdobramento e a evolução do pensamento acerca da cultura brasileira desenvolvido pelo artista. Com um gosto pela pesquisa, Torquato Neto se dedicou à escrita sobre as artes, em especial a música, a literatura e o cinema. Naquele momento, para o artista, a criação concretista fugia dos rumos que a cultura popular deveria seguir. Ele acreditava que era necessário extrair de uma “genuína” criação popular, advinda do “povo”, a matéria prima para a cultura brasileira. “O negócio está em aproveitar esse material, acentuar-lhe o que possa ter de social e fazer poesia, romance, teatro, cinema sério, tomando-o como alimento e como tinta” (Ibid, p. 627). Aqui podemos citar o pesquisador Frederico Coelho quando este diz:

Principalmente após o golpe de março de 1964, produzir arte era necessariamente um ato político, comprometido ou não com a causa revolucionária. As principais correntes intelectuais estavam divididas especialmente em relação à forma e ao conteúdo ideológico de suas obras. Os poetas concretos e seus seguidores, por exemplo, tinham na preocupação com a forma da obra em seus trabalhos poéticos um atestado de alienação e conformismo por parte dos cepecistas e dos engajados em geral, preocupados com o conteúdo que essas obras deveriam trazer. Já estes, eram vistos pelos poetas paulistas como conservadores e desinformados em relação aos seus trabalhos e aos das vanguardas construtivistas em geral (COELHO, 2010, p. 80).

O discurso de Torquato Neto estava afinado, portanto, com a esquerda brasileira cepecista. De acordo com Heloísa Buarque de Holanda (2004) a disputa política no campo cultural, encabeçada pelo Centro Popular de Cultura na década de 1960, trazia a necessidade da arte engajada. O CPC cobrava a arte para o povo, porém condicionava a



sua existência em torno do conceito de “arte popular revolucionária”, ou seja, a arte deveria existir cumprindo uma função política de servir aos interesses populares, agindo muitas vezes de maneira didática e estabelecendo, a partir de uma relação vertical, as necessidades e interesses do “povo”. Importante destacar, porém, que a autora reconhece que essa investida dos Centros de Cultura Popular era “uma demanda colocada pela efervescência político-cultural da época” e que “[como resultado] conseguiu, no contexto, um alto nível de mobilização das camadas mais jovens de intelectuais” (HOLANDA, 2004, p.32). Assim, durante a primeira metade da década de 1960 vemos que o pensamento político e artístico de Torquato Neto refletia o pensamento majoritário defendido pela esquerda brasileira. Esse tipo de articulação político-artística seria demarcado principalmente na música, no teatro na literatura e no cinema.

Desse período data a primeira participação de Torquato Neto em um filme. Em 1963 ele fez uma rápida aparição como figurante no filme *Canalha em Crise*, dirigido pelo cineasta piauiense Miguel Borges e filmado no Rio de Janeiro. Borges havia dirigido no ano anterior o episódio “Zé da Cachorra” do longa-metragem *Cinco Vezes Favela*<sup>68</sup> e era frequentador do café Lamas que, de acordo com Toninho Vaz (2013) e Kenard Krueel (2016), era um local bastante frequentado por Torquato e outros intelectuais da época. Vaz descreve dessa maneira a participação do artista no filme:

Torquato aparecia com um cigarro na mão, feito um malandro. Ele acompanhou a produção e finalização do filme, que seria apreendido pela censura e liberado dois anos mais tarde, com vários cortes. Cortes de palavras e imagens. Censura. (VAZ, 2013, p. 105)

Revisitar o percurso de Torquato Neto nos ajuda a compreender a proposta que ele iria defender junto ao cinema e, principalmente, como ele viria a se relacionar com a bitola super-8. Conforme os acontecimentos sociais e políticos do país foram se sucedendo, as ações culturais também foram germinando outros caminhos. O golpe civil-militar em 1964 provocou uma série de reações no país, incluindo a necessidade de uma arte mais radical que questionaria o nacionalismo da esquerda como uma forma de se desprejar de tudo que simbolizasse o “oficial” dentro do cenário brasileiro, afinal o governo havia sido substituído por uma política intervencionista comandada por generais e lançava sobre o país um vendaval de censura, opressão e perseguição,

---

<sup>68</sup> Filmado em 1962 e produzido pelo Centro Popular de Cultura da UNE, o longa-metragem é formado por cinco episódios realizados por diferentes diretores. Cacá Diegues; Joaquim Pedro de Andrade, León Hirszman e Marcos Faria seriam os nomes que estariam à frente do filme.

conforme descreve o pesquisador Roberto Schwarz:

Para conceber o tamanho dessa regressão, no tempo de Goulart o debate político estivera centrado em reforma agrária, imperialismo, salário mínimo ou voto do analfabeto, e mal ou bem resumira, não a experiência média do cidadão, mas a experiência *organizada* dos sindicatos, operários e rurais, das associações patronais ou estudantis, da pequena burguesia mobilizada etc. Por confuso e turvado que fosse, referia-se a questões reais e fazia-se nos termos que o processo nacional sugeria, de momento a momento aos principais contendores. Depois de 64 o quadro é outro. Ressurgem as velhas fórmulas rituais, anteriores ao populismo, em que setores marginalizados e mais antiquados da burguesia escondem a sua falta de contato com o que se passa no mundo: a célula da nação é a família, o Brasil é altivo, nossas tradições cristãs, frases que não mais refletem realidade alguma, embora sirvam de *passepertout* para a afetividade e de caução policial – ideológica a quem fala. (SCHWARZ, 1978, p. 71)

Uma das respostas à repressão disseminada pelo golpe de estado de 1964 no Brasil foi o aparecimento de manifestações artísticas que carregavam em sua essência um ideal de ruptura com a hegemonia do pensamento nacional-popular dentro das artes em geral. Em sua investigação sobre a cultura marginal brasileira, Frederico Coelho (2010) aponta a contradição existente entre o fechamento da política e a abertura ao consumo ocorrido durante os anos da ditadura. De acordo com o autor, a entrada de mais produtos estrangeiros e a presença cada vez mais forte da televisão e da publicidade seriam fatores de influência sobre o campo cultural:

Com a ascensão dos programas de televisão, das campanhas publicitárias e dos novos hábitos da juventude brasileira – geralmente desligada do engajamento político explícito – a homogeneidade cultural “revolucionária” foi quebrada. A partir da segunda metade da década de 1960 iniciam-se os vários conflitos que marcariam a época e o próprio campo cultural, cada vez mais amplo, plural e disputado. (COELHO, 2010, p. 83)

Coelho defende que os embates se tornaram mais plurais e se estabeleciam não só através da disputa ideológica como também a partir de uma implícita disputa de mercado. Como o próprio mercado tratou de absorver os nomes que estavam em destaque na cultura do período – principalmente no que diz respeito à música – coube aos artistas disputar espaços. Isso aconteceu, por exemplo, com os músicos da MPB e da Jovem Guarda, que possuíam programas na televisão com fronteiras bem demarcadas entre si. Dentro desse campo cultural “cada vez mais amplo” o país vivenciaria o surgimento da Tropicália e do tropicalismo musical. Aqui neste trabalho optou-se por seguir a divisão histórica proposta por Frederico Coelho (2010). O autor defende, partindo de um levantamento historiográfico e da fala de personagens protagonistas do período descrito, a separação entre o que ele chama de *Tropicália* e *tropicalismo*

*musical*. De acordo com Coelho, a Tropicália iria se referir a um “processo amplo de transformação cultural” do país, enquanto o tropicalismo musical poderia ser entendido como uma experiência específica dentro desse processo maior. A importância dessa divisão para o trabalho aqui proposto se dá na medida em que, a partir dela, podemos vislumbrar de forma mais clara a participação dos agentes culturais envolvidos, facilitando o entendimento sobre como se deu o caminhar artístico de Torquato Neto nesse período e o seu posterior afastamento do grupo.

Em 1968 Ivan Cardoso pediu a Torquato Neto que redigisse um texto para o jornal do colégio em que estudava. Na ocasião o artista escreveu o texto-manifesto *Torquatália III*, que pode ser compreendido como uma continuação da música *Marginália II*, lançada no disco de Gilberto Gil naquele mesmo ano. No texto Torquato dizia:

2 – a tropicália é o que for preciso. alguém o fará. o assobio não me interessa; a canção que o povo canta (c.f. Vandrê & etcétera), é pouca e frouxa e não importa: a mãe da virgem diz que não. e não.

[...]

6 – escolho a tropicália *porque* não é liberal mas porque é libertina. a antifórmula superabrangente: o tropicalismo está morto, viva a tropicália. todas as propostas serão aceitas, menos as conformistas. (seja marginal). todos os papos, menos os repressivos (seja herói). e a voz de ouro do Brasil canta pra você (NETO in PIRES, 2004, p.63).

Assumindo e ajudando a construir a Tropicália, Torquato Neto iria diluir a rigidez do pensamento cepecista com o qual estivera anteriormente conectado. Era um momento de transformação no qual o popular-nacionalismo não dava mais conta de fornecer os caminhos e as respostas para a política e onde o conceito de “arte popular revolucionária” já não apresentava mais tanta solidez. A frase “a canção que o povo canta (c.f Vandrê & etcétera) é pouca e frouxa e não importa”, por exemplo, faz alusão ao compositor de *Disparada* e *Pra não dizer que não falei das flores* e é a expressão clara da rejeição à cultura do protesto e à arte engajada.

Torquato teve papel fundamental no desenvolvimento da Tropicália e do tropicalismo musical ao lado de nomes como Caetano Veloso, Gilberto Gil, José Carlos Capinam, José Celso Martinez Corrêa, Hélio Oiticica e Rogério Duarte. Sua atuação envolveu escritos sobre as propostas defendidas pelos artistas (como o texto anteriormente citado), participação no disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circenses* além da composição de várias letras icônicas do período, entre elas a *Marginália II* e

*Geléia Geral*, cujo título emprestado de Décio Pignatari viria a dar nome à sua coluna anos mais tarde. Em *Geléia Geral*, Torquato Neto é desconstrução e alegoria. Celso Favaretto, em seu livro *Tropicália: alegoria alegria*, analisa os novos modos trazidos para a canção brasileira pela Tropicália:

O tropicalismo elaborou uma nova linguagem da canção, exigindo que se reformulassem os critérios de sua apreciação, até então determinados pelo enfoque da crítica literária. Pode-se dizer que o tropicalismo realizou no Brasil a autonomia da canção, estabelecendo-a como um objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico. (FAVARETTO, 2007, p. 32)

O verso inicial da canção, “um poeta desfolha a bandeira e a manhã tropical se inicia”, representa o desmonte do símbolo nacional (a bandeira), em detrimento do novo: “a manhã tropical” que se inicia. A inspiração máxima dos tropicalistas, portanto também de Torquato Neto, seria Oswald de Andrade, citado na composição a partir da colagem de um trecho do *Manifesto Antropófago* (“a alegria é a prova dos nove”) e no anúncio de Pindorama, o “país do futuro”.

Como já foi dito anteriormente, entre março e setembro de 1967, Torquato Neto escreveu uma coluna no *Jornal dos Sports* chamada *Música Popular* onde ele divulgava discos, realizava entrevistas e criticava os músicos da jovem guarda. Apesar da ironia que permearia toda a obra do artista, a escrita da coluna era bastante formal, diferenciando-se do que viria a ser apresentado posteriormente nas colunas *Cinamateca* e *Geléia Geral*. Nomes como Noel Rosa, Tamba Trio, Paulinho da Viola, Dorival Caymmi, Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Chico Buarque, etc. foram citados com admiração pelo artista, que não deixaria de falar também sobre Maria Bethânia, Gal Costa, Caetano Veloso e Gilberto Gil. A coluna testemunha o momento de transição de Torquato Neto entre uma postura de esquerda nacionalista (vinculada ao CPC da UNE) e a “libertinagem” que viria com a Tropicália. Ainda que de relance, em 23 de maio de 1967, ao escrever sobre a importância dos festivais de música popular para os compositores e intérpretes brasileiros, Torquato comentou uma recente entrevista concedida por Gilberto Gil em outro espaço do jornal, dando a dica do que ele e os companheiros da Tropicália estariam – ainda de maneira germinal – organizando:

Estou envolvido também nesse movimento e não digo isso para me dar importância, mas porque o fato me coloca mais ou menos por dentro do assunto. Desse assunto, um problema aliás, que se resolvido poderá trazer condições profissionais inteiramente novas para o compositor e intérprete da música brasileira moderna.

Gil fala numa institucionalização: ou seja, a partir de uma identificação de

interesse e dúvidas e certezas e problemas, os compositores chegaram ao momento grave da definição. Definidos, passam agora à chamada fase principal, de organização do trabalho em planos de verdadeira luta. E não me venham pensando que se trata de tolices do tipo luta contra iê-iê-iê ou congêneres. É muito mais grave uma luta a favor, contra coisa nenhuma. Uma tomada de posição frente a um público que, de repente, precisa e exige definição de seus artistas; precisa e exige maior atenção (NETO *in* PIREZ, 2004, p.111).

O tropicalismo musical teria, no entanto, vida breve para Torquato Neto. Enquanto os seus companheiros se enraizavam cada vez mais no produto que haviam criado o artista saía de quadro. Desavenças pessoais, mescladas com a falta de retorno financeiro para o artista fizeram com que o seu espaço no grupo baiano fosse se tornando cada vez menor. Além disso, a repressão promovida pela ditadura se tornava um fardo cada vez mais pesado e, por fim, em dezembro de 1968 Torquato Neto partiu – ao lado de Hélio Oiticica – em um navio com destino à Inglaterra.

Frederico Coelho (2010) ressalta que não é conveniente resumir as criações de um artista à sua biografia, esperando que ela elucide completamente os seus frutos e que tampouco se deve querer gerar um entendimento somente tendo como base o contexto político-social onde a obra – e os seus desdobramentos – foram originados. Sendo assim, uma leitura lúcida do seu percurso artístico poderia vir da observação e análise de um conjunto de fatores que estiveram presentes nos universos pessoais e públicos de Torquato Neto. É possível perceber – através dos seus escritos públicos (as colunas jornalísticas, entrevistas que concedia, etc.) e pessoais (cartas, notas, diários) - o reflexo dessa afirmação. Em entrevista de 1971 cedida ao jornal *Opinião*, do Piauí, e já citada neste trabalho anteriormente, ao responder um questionamento sobre como guiaria a sua carreira, Torquato enfatiza o fato de que não poderia seguir trabalhando com os seus antigos parceiros da tropicália (em especial Caetano Veloso e Gilberto Gil) porque não existia mais uma cumplicidade entre eles. No entanto, em sua coluna, ele seguiria defendendo, divulgando e elogiando os seus trabalhos. Poderíamos qualificar esse tipo de ação utilizando o que Coelho denomina de “compromisso estético de artistas e intelectuais em prol da marginalidade cultural” (2010, p. 25) ao descrever a rede de alianças estratégicas dos artistas do período. Ainda que a relação pessoal entre eles já não garantisse os laços de afeto que permitiriam que continuassem criando juntos, critério importante para Torquato Neto, eles ainda estavam produzindo artisticamente obras que dialogavam ideologicamente e esteticamente entre si. Dentro de um cenário cultural que estava em constante disputa essa ação os configurava como parceiros, localizando-os dentro de um mesmo grupo, ainda que com as suas respectivas

diferenças.

## 2.4 Uma câmera na mão e o Brasil no olho

A partir do momento em que Torquato Neto iniciou a sua *virada para o cinema*, a escrita e o super-8 se transformaram nas suas armas de combate dentro do cenário nacional pelo cinema independente. O início se deu em 1971 quando, em parceria com o poeta Waly Salomão, planejou um espaço dedicado ao cinema, dentro do suplemento *Plug*. Waly, convidado por Torquato, que assumia então o cargo de editor de cinema, comandou a coluna *Super Frente, Super-8*, dedicada à bitola, enquanto Torquato Neto assinava a coluna chamada *Cinemateca*, que tinha o propósito de levantar discussões sobre o cinema brasileiro de maneira geral. A jornada de Torquato Neto no *Correio da Manhã* durou apenas três edições, mas trouxe momentos importantes como a citada entrevista com Antônio Calmon e o texto de Luiz Otávio Pimentel que, indo na contramão das declarações do cineasta cinemanovista, sublinhava a necessidade do experimentalismo no cinema a partir da defesa do uso da *palavra-cenário* como agente transformador dentro do universo fílmico.



FIGURA 11: FAC-SÍMILE DO SUPLEMENTO PLUG.

A possibilidade de organizar um espaço de discussão sobre o cinema dentro do

suplemento musical surgiu a partir de um diálogo entre Torquato Neto e o jornalista Reynaldo Jardim<sup>69</sup>, responsável pela direção de jornalismo do *Correio da Manhã*. Torquato propôs a Reynaldo que eles criassem um “espaço de badalação para o super-8” e a ideia foi aprovada. Em carta de junho de 1971, dirigida a Hélio Oiticica, ele explica todo o processo:

Depois que cheguei no Rio (em início de abril), tive que sair por aí feito um maluco atrás de alguma coisa pra fazer, e logo em seguida tive de fazer essas coisas: produção de discos de novela da Globo, música pra novela, músicas pra vender e garantir qualquer dinheiro – enfim, um negócio chato e cansativíssimo [*sic*] que eu tinha de fazer, fosse como fosse, pra começar a criar as condições que eu agora preciso ter à disposição: um dia depois do outro cheguei ao tal de Plug, sobre o qual te falo mais adiante (NETO *in* PIRES, 2004, p. 221).

Ao chegar do exílio na Europa, em 1970, Torquato passou a trabalhar comercialmente com música, como descrito acima. De acordo com a carta, o plano do artista era o de se estabilizar financeiramente para poder se dedicar ao cinema. Ele descreve os anos de 1969 e 1970 como “horríveis” e chama o Brasil de “gueto”. Após haver se afastado dos tropicalistas, ele ainda estava tentando se localizar no país. Como apontado anteriormente, no início de 1971 ele viajou ao Piauí e no regresso ao Rio de Janeiro entrou em contato com Waly Salomão:

[...] Voltei para o Rio e uma das primeiras pessoas que encontrei foi o Waly. Então Waly me falou que estava com vontade de fazer a super frente super oito, mas estava encontrando muita dificuldade em arranjar quem pagasse por isso, como seria necessário. Ele estava querendo sondar a Kodak, mas eu achei que era barra-pesada demais, além do que seria difícilimo. Reynaldo Jardim [*sic*] era a única pessoa que podia quebrar o galho, eu disse pra Waly: ninguém ainda lembrou de fazer badalação com essa moda de super oito em jornal. Vamos badalar no correio? fui lá e expliquei pro Reinado que deu pulos de Nijinski. Fantástico. E tão fantástico que eu pedi uma página inteira e ele nos deu três. Pensamos então em pegar o Plug, que era um jornalzinho bunda mole saindo dentro do correio aos sábados, e transformá-lo num jornalzinho nosso, livre de más companhias, em todas as bancas da cidade. Reinado deu outros pulos: autorizou. (*ibid.*, p. 212)

Torquato segue a carta relatando que não teria no *Correio da Manhã* condições favoráveis de trabalho para a proposta que ele e Waly Salomão pretendiam desenvolver, porém se propunha a resistir aos contratempos.

Minha idéia, para cinemateca, é disfarçar e fazer qualquer coisa inteiramente descompromissada com cinema propriamente dito – mas que seja, sempre, de qualquer jeito, em torno ou a partir ou depois do cinema. Vou ter também

<sup>69</sup> Reynaldo Jardim entre outras atividades literárias, na época Diretor de Jornalismo do *Correio da Manhã*, foi o criador do jornal *O Sol*, onde Torquato Neto publicou as últimas edições da sua coluna *Música Popular* iniciada no *Jornal dos Sports*.

uma pequena seção sádica. Deve-se chamar *Do lado de fora* e fará o serviço de noticiar bastante, até dar bastante água na boca, dor-de-corno e raiva na rapaziada, sobre os filmes e os trechos de cinema mais bacanas que estão acontecendo fora desse lugar e que não serão vistos aqui principalmente pelos motivos da censura da polícia. É legal, não é? Anyway é também masoquista, mas é legal Anyway. (Ibid. p, 213).

A seção por ele citada só iria aparecer na última edição do suplemento, porém foi desenvolvida pelo artista no período da coluna *Geléia Geral*. Todas as energias de Torquato Neto estavam voltadas ao cinema naquele momento. Através do espaço no suplemento *Plug*, ele pretendia traçar um caminho que o levasse aos filmes que planejava realizar. O trabalho no jornal não só serviria como um suporte financeiro como também representava uma mudança de foco no seu desenvolvimento artístico, assumindo o cinema como objeto.

Eu estou dando tudo para esse jornal dar certo, Hélio. Não estou me metendo em nada da parte de música, que é bem maior que a de cinema. Mas pelo menos as minhas três páginas eu quero que fiquem o melhor possível. Normalmente eu odeio trabalhar em jornal, mas estou ligado nesse serviço porque eu não tenho mais nenhum compromisso com a música popular brasileira e, enquanto consigo criar condições pra fazer outras coisas (fazer o *Plug* já é uma parte disso), devo cuidar também de ganhar algum dinheiro; você sabe como o Brasil está insuportável. Fica muito mais insuportável se a gente não tem, sequer, planos de viajar. O *Plug* pode me dar condições para viajar – nem que seja com o dinheiro que posso ficar ganhando (Ibid, p. 215).

Dessa maneira, primeiro através do espaço no suplemento *Plug*, com as colunas *Super Frente*, *Super Oito* e *Cinamateca* e depois através da *Geléia Geral*, o cinema se tornou pauta fixa do artista e a bitola super-8 ganhou papel de destaque em dois importantes jornais cariocas entre junho de 1971 e março de 1972.

Pode-se sinalizar que a atuação de Torquato Neto dentro do cinema e, mais especificamente com a bitola super-8, ganha destaque principalmente por dois motivos: 1) Ela se deu nos dois primeiros anos da década de 1970, ou seja, quando o super-8 ainda não era tão popular no resto do país; 2) Ocorria no Rio de Janeiro, em um jornal de grande circulação, portanto estava dentro do eixo cultural de maior repercussão no Brasil e o seu enfrentamento ressoava de maneira distinta, pois era rebatido diretamente pelos símbolos do Cinema Novo: Glauber Rocha, Gustavo Dahl, Antonio Calmon, etc.

Torquato Neto foi então um dos precursores do *surto* superoitista no Brasil e defendeu o super-8, em um espaço *ocupado* na grande mídia, como uma ferramenta de resistência a ser utilizada por um cinema de bases independentes. Ele badalava o super-8 nos jornais, exaltando a importância da bitola, dando instruções de uso, divulgando



filmagens e exposições. Torquato descreveu em sua coluna climas de festas e exclusividade nas sessões dos filmes superoitistas, citando os nomes dos convidados e fazendo com que o super-8 ganhasse status de notoriedade. Essa ação pode ser entendida também como uma provocação direta a uma das principais críticas dos cineastas cinemanovistas, quando estes diziam que os filmes enquadrados como marginais só eram vistos por pequenos grupos na sala da cinemateca.

Enquanto jornalista, Torquato Neto trabalhou com afinco como *agente cultural*, divulgando e promovendo diariamente em sua coluna o trabalho de artistas com os quais compartilhava ideais estéticos e políticos. Através da sua proposta da *ocupação de espaços*, ele levava para o espaço da mídia oficial a arte *marginal*. Torquato unia o nome de artistas que já eram famosos, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e de cineastas como Jean-Luc Godard e Pier Paolo Pasolini com o de artistas iniciantes, que ainda não eram conhecidos pelo público. Na quinta edição da *Geléia Geral*, de 24 de agosto de 1971, ele iniciaria a sua coluna com a seguinte nota:

*Gracinha Motta é a nova (e maravilhosa) superstar do superoito nacional. Primeiro foi um filme na Barra da Tijuca, dirigido (“com muito pulso”, segundo Eduardo Conde) por Ivan Cardoso. Pink Wainer estava no elenco. Agora Gracinha entusiasmou-se de vez e podem ficar sabendo: mil filminhos virão. Antônio Carlos Fontoura e Ivan Cardoso são os responsáveis (NETO, p. 30, 1982).*

O artista utilizava termos do cinema *mainstream* para falar sobre filmes realizados com uma bitola menor, amadora. A divulgação se dava de maneira irônica e tratava os dois cinemas como uma coisa só. Graça Motta, além de haver sido sua colega de profissão na época em que trabalhou no *Plug*, era também uma das atrizes dos filmes de Ivan Cardoso e foi uma das vítimas do personagem Nosferato, interpretado por Torquato Neto em *Nosferato no Brasil*.

Em sua coluna, seus companheiros são sempre citados, demarcando uma frente de artistas (a *super frente* intitulada por Waly Salomão) que se posicionaria tanto na disputa ideológica em relação ao Cinema Novo quanto em relação ao reconhecimento da bitola super-8 dentro do cinema. Hélio Oiticica é um deles. O artista plástico, assim como Torquato, deixou um vasto material de anotações, cartas e textos contendo desde planejamentos sobre as suas obras, a propostas de ação dentro da arte, sendo o cinema objeto de recorte em variados momentos. Em anotação<sup>70</sup> para a montagem da instalação

---

<sup>70</sup>Disponível em: [http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd\\_verbete=4382&cod=741&tipo=2](http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4382&cod=741&tipo=2). Último acesso em: 12 de fevereiro de 2017.

*Orgramurbana*<sup>71</sup>, realizada em 1970, Hélio diria:

Torquato filmando ou se escondendo sob o sol – foi tudo situação; mood; ou woodstockiano de sentar e acampar na relva; o sítio; o passeio-outrage; mosquitear [sic] de super-8; Flamarion, o bom diabo; “luzes da ribalta”; oversight; tan tan naná mais o pessoal bacana: percussão – prática abrir las mentes: de dentro do ovo pra praça – esse negócio deve ser visto, não como o acabado: situação: limite – fardo factual – criação de situação ou colocar em pauta; problemas de criação e cultura não interessam: fazer e pronto – música é legal : filmar melhor que projetar : projetar-se – chinfra; lançar o fio; COBIÇAR um sarro. (OITICICA, p.1, 1970)

O diálogo com Torquato Neto era constante, seja através de cartas ou do convívio direto, os artistas discutiam o cenário da arte no Brasil, conceitos e propostas de intervenção prática. O cinema era tema recorrente e, durante os seus diálogos, o uso do super-8 e o posicionamento acerca do cinema independente eram pontos em comum, assim não é surpreendente quando percebemos a presença constante do pensamento de Hélio Oiticica no mosaico de citações e referências criado por Torquato na *Geléia Geral*.

Superoito é moda? É. E também é cinema. Tem gente que já está nessa firme e não está exatamente só brincando. Em minha opinião, está fazendo o possível quando é possível. Aqui, então, nem se fala: superoito está nas bocas e Ivan Cardoso, por exemplo, vai experimentando. Bom e barato. Bom. O olho guardando: aperte da janela do ônibus, como sugeriu Luiz Otávio Pimentel, e depois veja. É bonito isso? Descubra: Aperte e depois repare. As aventuras de superoito, herói sem som – e se quiser falar também tem: em Manaus, nos Estados Unidos, na Europa, nas boas lojas. Nas importadoras.

Superoito pode ser o fino, se você é fino. E pode ser o grosso. A crise geral também é do cinema e haja produção. Quando todos os ídolos *film-makers* e *superstars* vão ao chão superoito também vai. Vê de perto. Não vê nada. Eu gosto de superoito porque superoito está na moda. E gosto do barulhinho que a câmera faz – em *Orgramurbana* (a vovó do Frederico). Hélio Oiticica notou também que filmar é melhor do que assistir cinema, e melhor do que projetar. Se o espectador é um voyeur o crítico é um tarado completo. E quem vê, já viu, critica. Superoito superquente.

Superoito é fácil de manejar (Wally Sailormoon) e custa cinquenta contos revelado, colorido, Kodak. Ivan Cardoso tem curtido bastante superoito. Gracinha Motta é minha superstar favorita e eu amo Gracinha Motta. Superoito não tem jeito, use e abuse. Planos gerais, panorâmicas, detalhes. Se eu compreendi direito, nada melhor do que curtir de superoito, vampiresco, fresco, mudo. Cinema é um projetor em funcionamento projetando imagens em movimento sobre uma superfície qualquer. É muito chato. O quente é filmar. (NETO, p. 36, 1982)

Este fragmento da coluna carrega a visão do autor sobre o super-8. Logo no início do texto ele irá estabelecer um status para a bitola: “superoito é moda? É. E

---

<sup>71</sup> Intervenção artística de Hélio Oiticica realizada em 23 de agosto de 1970, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

também é cinema”. Com essa afirmação categórica, Torquato fornecia a possibilidade de um novo olhar para o suporte de origem amadora. De forma direta ele dizia que para além de ser uma “moda”, aquilo também era cinema, ou seja, dentro do seu discurso, os filmes realizados em super-8 – uma bitola amadora, que existia fora do circuito comercial de cinema – ganhava um status artístico, expandindo a sua condição de instrumento de registros domésticos.

Ao mesmo tempo, algumas linhas abaixo, na mesma coluna, vinha uma outra afirmação aparentemente contraditória em relação à sua primeira frase: “eu gosto do superoito porque superoito está na moda”. O que significaria isso? Pode-se imaginar que ele se referia ao fato que o super-8 era naquele momento acessível e que estava difundido o suficiente para ser considerado popularmente usado, visto que quando pensamos em algo que está “na moda”, inferimos que é algo que um número alto de pessoas utiliza ou consome. Sendo assim, a possibilidade de um acesso mais democrático à realização cinematográfica proporcionada pelo super-8, quando comparada às demais bitolas, era um fator importante para Torquato Neto. Por isso, ao citar o seu companheiro Luiz Otávio Pimentel, Torquato jogaria com o questionamento que ele suponha poder vir do leitor: “é bonito isso?” ou ainda “mas será que é de fato interessante?”. E ele mesmo responderia: “descubra”. Ao apertar o gatilho da câmera o leitor da coluna iniciaria uma experiência de criação, deixando de ser apenas um receptor e passando a assumir uma voz ativa. O super-8 seria pintado com cores vibrantes e viraria o “herói sem som”. Ora, herói é o sujeito que salva algo. Nesse caso, o super-8 salvaria o cinema brasileiro ou salvaria o próprio Torquato em sua nova movimentação dentro das artes?

Torquato Neto, no entanto, não seria o primeiro a identificar o super-8 dessa maneira. Waly Salomão, em coluna de 12 de junho de 1971, no suplemento *Plug* escreveria: “Superoito? Que é superoito? É o mais novo herói da legião dos super.” E continuaria:

Superoito é a escola de aprendizado para todos os gênios de mansões – Superoito é o toy da infância dos países afluentes que chega enfim para deslumbramento das crianças caretas do Brasil. Excitante moda, objeto de “toilette” “hobby” a que se dedicam, hoje, aqueles velhos personagens de Nelson Rodrigues, chamados granfinas, madames modernizadas, desta vez, que entram em qualquer ambiente, superoito à tiracolo, como se barata tonta segurando um “spray” e derramando sobre qualquer coisa ou pessoa. Superoito provocando o movimento do cine-faniquito (desmaios diante dos efeitos interessantes, côres, etc.). (SALOMÃO, *Correio da Manhã*, s/p, 12 de jun. 1971)

Usando de uma escrita irônica que permearia todo o conteúdo da coluna *Super Frente, Super Oito*, Waly Salomão trataria o suporte como o “herói” protagonista de uma nova onda entre um grupo de pessoas “modernizadas” e “granfinas” que estariam dispostas a filmar qualquer coisa por um deslumbramento causado pelo “cine-fâniquito”. Ele estaria se referindo à popularização do super-8 entre os círculos sociais mais abastados, uma das características da bitola que teve um público bastante amplo, desde famílias em busca de registros afetivos à experimentação cinematográfica de artistas relacionados à música (Carlos Galvão, Caetano Veloso, Jorge Mautner, etc.), às artes plásticas (Hélio Oiticica, Lygia Pape, Paulo Bruscky, etc.) e ao próprio cinema.

Ao contrário do humor irônico e, de certa maneira, descrente em relação ao super-8 da coluna de Waly Salomão, a fala de Torquato Neto na *Geléia Geral* é de incentivo: para ele, o super-8 deveria ser utilizado por todos e, para isso, ele destacava todas as possibilidades possíveis do seu uso. Como já foi dito, o foco de Torquato naquele momento era a realização cinematográfica. Sair da posição de consumidor/espectador para a de realizador.

Assim, Torquato Neto inverteria os critérios que estabeleciam – de maneira generalista – o *status quo* do cinema: a valorização da técnica e da produção, expressadas através dos equipamentos e da organização financeira, entendida de maneira geral como necessária para a realização de uma obra cinematográfica. Uma proposta provocativa e alinhada a nomes como Stam Brakhage, Andy Warhol e Jonas Mekas, artistas que apareceriam citados em outras correspondências trocadas com Hélio Oiticica.

### CAPÍTULO III – VIR/VER/OU/VIR

Quando esta pesquisa estava em sua fase inicial, a proposta metodológica escolhida para contribuir com a compreensão do desenvolvimento das atividades de Torquato Neto relacionadas ao cinema envolvia a aplicação do método utilizado por Jacques Aumont em seu livro *As Teorias dos Cineastas* (2004). Neste livro, Aumont reúne uma série de reflexões de diferentes cineastas acerca das suas realizações. Esses pensamentos, muitas vezes expostos em diferentes meios, são analisados pelo autor a partir de três critérios: *coerência*, *novidade ou inventividade* e, por fim, *pertinência*. Estes itens corresponderiam, de acordo com Aumont, a critérios “internos”, entendidos aqui como aqueles que partem do próprio material utilizado, usados como uma tentativa de sistematizar o que seriam as reflexões teóricas elaboradas pelos cineastas. Todos estes critérios são apresentados pelo autor de maneira flexível, servindo como um guia de análise, mas nunca como um fator limitante dentro dessa proposta de sistematização. A ideia principal é a de organizar o material produzido que, como dito anteriormente, pode se encontrar disperso em entrevistas, correspondências, anotações, artigos, livros, etc., de modo a criar uma espécie de unidade que permita que eles possam ser lidos como a *teoria* de determinado cineasta. De acordo com Aumont, “quando escreve um artigo, participa de uma entrevista, escreve sua correspondência, um cineasta fornece a si para reflexão a ferramenta mais comum: a língua” (2002, pg. 10), ou seja, para o autor seria possível extrair desses escritos um conteúdo teórico possível de ser analisado a partir da sua *coerência*, *novidade* ou *inventividade* e *pertinência*.

A *coerência* pode ser entendida como um esforço realizado em observar no material analisado determinada congruência de ideias sem, no entanto, deixar de levar em consideração as flutuações inerentes à passagem do tempo e às mudanças de contextos pelas quais passam as ideias elaboradas a longo prazo. *Novidade* ou *inventividade* diz respeito à originalidade inventiva correspondente à obra criada pelo cineasta, levando em consideração que as suas reflexões teóricas são de alguma maneira refletidas em suas obras e vice-versa. Sobre esse critério Aumont diz: “espera-se que o artista produza obras novas, ou seja, fundamentadas em conceitos novos. Mas esses conceitos são os conceitos das obras, não das teorias” (Ibid, p. 11). Entendemos, a partir dessa afirmação, que o autor não estabelece uma relação direta entre a inovação na

criação da obra e a inovação na construção da teoria. Ele continua: “Temos o direito de pensar, ao contrário, que essa concepção dominante não espera novidade teórica a respeito da arte, porque tende, como qualquer concepção dominante, a zelar por sua própria continuação e reprodução.” (Ibid, p. 11). A concepção dominante à qual o autor se refere diz respeito à valorização da novidade estética, ou seja, própria da obra em si.

O critério denominado *pertinência* também é apresentado de maneira fluida pelo autor, que esclarece haver “muitos eixos de pertinência que podem ser considerados para qualquer teoria, alguns dos quais não correspondem a usos comuns, embora tenham sua própria justificativa” (Ibid, p. 11), assim, uma obra pode ser gerada a partir de distintas fontes de pertinência. Dessa forma, Aumont lança mão de um questionamento: “para o que diz respeito à teoria *dos cineastas*, a questão permanece ambígua: trata-se de pertinência intrateórica ou de pertinência com relação a um projeto de cineasta?” (Ibid, p. 11). O autor não oferece uma resposta para esse ou para outros questionamentos que vai lançando no decorrer da escrita. São perguntas-guias que não pretendem encontrar uma resposta e sim instigar a pesquisa.

Seguido a esse momento, Aumont fala que alguns cineastas tornaram os seus pensamentos teóricos mais “visíveis” e explícitos que outros, o que poderia gerar outra indagação: “isso quer dizer que existem dois tipos de cineastas, os que refletem teoricamente sobre sua prática criadora e os que criam ‘espontaneamente’ ou isso quer dizer que todos os cineastas têm ideias teóricas implícitas e só alguns deles as explicitam?” (Ibid, p. 12). Mais uma vez ele não apresenta uma resposta direta, porém o que o autor sugere é que, quando um cineasta não formula e expressa suas próprias reflexões sobre a obra que produz e sobre o cinema como um todo, ele – em geral – irá refletir as reflexões de outros cineastas que executaram essa ação antes dele.

A existência de cineastas teóricos deve então ser lida de acordo com dois eixos potenciais (e opostos): ou eles formulam em alto e bom som o que os outros pensam para si mesmos, a *doxa* (Pudovkin, Lewis, Bergman, Fassbinder); ou, ao contrário, vão contra a corrente, constituindo núcleos de resistência à concepção majoritária do cinema (Tarkovski, Rohmer, Duras, Straub) (Ibid, p. 13).

De acordo com Aumont, as teorias elaboradas pelos cineastas dariam conta de responder aos problemas teóricos relacionados à cinematografia por estes estarem diretamente envolvidos com a sua prática. Assim, concluindo a apresentação do seu livro, o autor ressalta que assumiu a escolha de cineastas “cuja permeabilidade ao meio é menor” e que possuem uma teoria “exposta verbalmente” para compor o seu livro.

Dessa maneira, escreve Aumont que, em seu livro, “os cineastas não são considerados por seus filmes, mas por suas teorias” (Ibid, p. 12). Com isso ele pretende traçar um panorama capaz de fornecer uma visão acerca da reflexão teórica gerada por alguns cineastas.

Assim, uma das perguntas à qual esta pesquisa se debruçou foi: é possível analisar os escritos de Torquato Neto sobre o super-8 no Brasil a partir dos critérios propostos por Jacques Aumont, ainda que reconhecendo o seu caráter escasso e diluído entre pequenas notas, trechos de correspondências e colunas de jornais? O curto período de três anos em que o artista se dedicou a pensar e fazer cinema teria produzido material suficiente para uma análise desse tipo?

No intento de responder essa questão, foi realizado um esforço no sentido de organizar e separar os textos mais aprofundados de Torquato a respeito do cinema, que correspondem às suas intenções e propostas para a existência e a manutenção do cinema brasileiro na década de 1970. Esses textos foram expostos ao longo dos capítulos anteriores, porém serão transcritos aqui em sua íntegra para contribuir com uma visão mais orgânica acerca das intenções do artista. Outro ponto que pode ser levantado com igual importância é: como avaliar a participação de Torquato Neto dentro da história do cinema brasileiro? A sua *virada para o cinema* é bastante clara, porém devido a diversos fatores (financeiros, técnicos, pessoais, etc.) o artista só realizou uma obra que sequer foi montada por ele. Para acentuar ainda mais a questão, o filme dirigido por Torquato Neto foi realizado em uma bitola menor e de maneira amadora. No entanto, o protagonismo assumido pelo artista em situações singulares, como ocorreu, por exemplo, durante a discussão pública entre os cineastas do Cinema Novo e os cineastas do Cinema Marginal ou no momento de eclosão do cinema realizado com a bitola super-8 na década de 1970, faz com que a sua figura ganhe um destaque particular dentro da história do cinema no Brasil. No decorrer desta pesquisa nos propusemos então a enxergar as reflexões de Torquato para o cinema não exatamente como uma construção teórica, devido aos fatores limitantes expostos acima, e sim como propostas do artista para a existência e manutenção de um cinema independente no Brasil durante uma década politicamente conturbada.

Acredita-se aqui que a metodologia proposta por Aumont serve como uma ferramenta útil para a organização das ideias que foram divulgadas por Torquato Neto nas colunas de jornal que publicou, em entrevistas que concedeu ou esmiuçadas em notas pessoais e discutidas com amigos em suas correspondências. A sua *virada para o*

*cinema* foi interrompida por uma morte prematura, tornando o processo cinematográfico por ele vivido bastante curto e compreendido principalmente entre os anos de 1969 e 1972. Atribuímos a esse breve período de tempo a falta de mais materiais fílmicos ou reflexivos produzidos pelo artista, que expressava constantemente o desejo de seguir criando obras cinematográficas.

### 3.1. A *Geléia Geral* do Brasil

Nos seus últimos três anos de vida, Torquato Neto realizou em sua atividade artística uma *virada para o cinema*. Com formação cinéfila, o artista viu na expressão cinematográfica a saída para a limitação que supunha, naquele momento, existir na linguagem escrita. Diante da frustração que causou o seu afastamento em relação ao grupo baiano, a realização cinematográfica que, de acordo com o artista sempre foi a sua meta, reapareceu como uma solução para o ruído que ele identificava existir na comunicação através da palavra escrita. Por ter exercido a atividade jornalística como fonte principal de sustento (complementado através do apoio financeiro da família), a atividade cinematográfica de Torquato Neto se estenderia para além da produção de filmes. As duas colunas que assinou nos últimos anos de vida, a *Cinemateca*, no *Correio da Manhã* e a *Geléia Geral*, no *Última Hora*, seriam espaços ocupados pelo artista para desenvolver o seu pensamento acerca do cinema brasileiro, em especial o cinema realizado na bitola super-8. Podemos entender, portanto, o trabalho jornalístico como parte do seu processo de criação e de reflexão a respeito do cinema.

Desde o início, a proposta da *Geléia Geral* diferenciava-se das demais colunas escritas pelo artista: ela não tratava unicamente de música, de literatura ou de cinema, por exemplo. Todas essas atividades artísticas estavam reunidas e tiveram um espaço de destaque dentro da coluna, dando a esta o tom de miscelânea que o título (emprestado de Décio Pignatari, como esclarecido anteriormente) sugeria. A escrita desenvolvida por Torquato Neto em sua *Geléia Geral* apresentava um fluxo livre e criativo, transformando o espaço de uma coluna jornalística, em um lugar que abarcava crônicas, notas, poemas, letras de música, artigos, etc.

Cabe lembrar que, durante os anos em que trabalhou em jornais, a censura era uma presença constante nas redações. No curto período de tempo em que escreveu para o *Correio da Manhã* ele, em cartas trocadas com Hélio Oiticica, confidenciou a problemática de escrever em um jornal quando existem “dificuldades naturais impostas



até pelo contínuo da redação, que se você olhar bem descobrirá ser da polícia” (NETO *in* PIRES, 2004, p. 212). No entanto, apesar da dificuldade de viver e trabalhar sob essa condição, ele concluía: “é o jeito e, de qualquer forma é melhor do que ficar parado. Deus me livre. Never again. Eu detesto ser obrigado a trabalhar dessa maneira, mas por enquanto é a melhor que se tem” (Ibid, p. 212). Em outra carta, de 7 de outubro de 1971, ele voltou a comentar a questão com Oiticica, ao discutir as possibilidades de publicação do jornal alternativo *A Flor do Mal*:

A censura está de olho e os generais da moda devem fazer o possível para atrapalhar a coisa [a publicação da revista *Flor do Mal*]. Um deles deu entrevista, semana passada (e entrevista distribuída pela Agência Nacional), para dar a seguinte sugestão: depois da morte de Lamarca, os terroristas estão fudidos como combatentes de fato etc. e – imagine – “passarão a ‘atacar’ através de jornais, cinema, teatro etc”. Que tal? Está foda, meu filho, mas nem por isso. Tiros no saco. Calcule. (NETO *in* PIRES, 2004, p. 251)

Assim, ainda que vivenciando todas as dificuldades impostas pelo período, Torquato Neto manteve a *Geléia Geral* durante sete meses como um espaço de divulgação cultural alternativo dentro de um jornal de grande circulação como era então o *Última Hora* carioca. Importante destacar também, além da grande circulação do periódico, o fato de a sua linha editorial ser tradicional e alinhada ao governo ditatorial do período, como já foi discutido na introdução desta pesquisa.

Como dito anteriormente, apesar de expressar a sua vontade em começar a trabalhar com cinema, em suas correspondências pessoais nos anos de 1969 e 1970, foi apenas entre os anos de 1971 e 1972 (o mesmo período em que se dedicou à *Geléia Geral*) que ele realizou os seus primeiros trabalhos em super-8, participando como ator dos filmes *Nosferato no Brasil* (1971), *Helô e Dirce* (1972) e *Adão e Eva: Do Paraíso ao Consumo* (1972), além de ter produzido o seu único filme, *Terror da Vermelha* (1972). Assim, com tudo acontecendo paralelamente, a coluna virava uma extensão da sua prática superoitista, pois era ali que ele apresentava uma tribuna aberta da bitola, divulgando o suporte, estimulando o seu uso como solução para a democratização do cinema brasileiro e fazendo um trabalho de divulgação dos filmes e de todos os envolvidos naquelas produções.

A primeira publicação da *Geléia Geral* data de 19 de agosto de 1971 e começava saudando os leitores sob o título de “CORDIAIS SAUDAÇÕES”. Nela, Torquato Neto dava início a um trabalho que possuía uma flutuação entre tons textuais amistosos, imperativos e irônicos. O texto da primeira *Geléia Geral* convidava o leitor a encarar a realidade do período:

Ligue o rádio, ponha discos, veja a paisagem, sinta o drama: você pode chamar isso tudo como bem quiser. Há muitos nomes à disposição de quem queira dar nomes ao fogo, no meio do redemoinho, entre os becos da tristíssima cidade, nos sons de um apartamento apertado no meio de apartamentos (NETO, 1982, p. 23).

A escrita de Torquato Neto buscou a todo momento tirar o leitor do seu espaço de conforto, utilizando-se de uma constante tônica provocativa. Ele impulsionava o leitor, “sinta o drama” e seguia: “você pode sofrer, mas não pode deixar de prestar atenção. Enquanto eu estiver atento, nada me acontecerá” (Ibid, p.23). Quantas nuances podem estar presentes nessa frase? A referência à canção *Divino, Maravilhoso*,<sup>72</sup> de Caetano Veloso e Gilberto Gil, é direta. A letra da música que nos alerta para a necessidade de ter olhos firmes e que tem no refrão o verso “é preciso estar atento e forte” é revisitada aqui por Torquato Neto em uma das muitas referências que caracterizaram o seu trabalho.

Mesmo afirmando que já não carregava mais em si um sentimento de obrigação em relação à música popular no Brasil, boa parte do conteúdo divulgado na *Geléia Geral* estava diretamente relacionado à música brasileira. Cantores, shows e discos eram diariamente divulgados e comentados. Em um espaço denominado *Do lado de fora*, ele se dedicou a comentar a produção cultural internacional e nomes como The Who, Jimi Hendrix, Janis Joplin e Bob Dylan apareceram ali com seus shows e discos sendo anunciados. Esse espaço havia sido planejado por Torquato Neto quando ainda estava esboçando o que escreveria no suplemento *Plug*, no ano anterior. Como comentado anteriormente, a ideia, que na época não pôde ser concretizada devido à curta duração que teve o suplemento após a entrada de Torquato, era a de servir como um espaço sádico, “de tortura” como ele sinalizaria, para que aqui *no lado de dentro*, soubéssemos tudo o que de mais interessante e inacessível acontecia *do lado de fora*. Isso servia também para os filmes que não eram exibidos no Brasil e que Torquato Neto gostava de anunciar reforçando a limitação do acesso cultural no país naquele período.

Em 16 de julho de 1971, cerca de um mês antes de começar a escrever no *Última Hora*, Torquato escreveu para Oiticica sobre a sua tentativa de vender algumas músicas com a intenção de financiar os filmes que planejava fazer: “Espero que essas músicas me deem dinheiro para que eu fique sossegado e faça filmes, filmes, filmes. E pronto, Hélio” (NETO in PIRES, 2004, p. 233). A carta seguia com Torquato expressando o seu desejo por filmar, a sua frustração por até então não ter conseguido se dedicar à

---

<sup>72</sup> *Divino, Maravilhoso* foi escrita por Caetano Veloso, musicada por Gilberto Gil e lançada por Gal Costa em 1969, em álbum homônimo.

atividade e ao mesmo tempo manifestava uma grande esperança de que a realização fílmica estivesse mais próxima de si:

Ninguém se entende e o conformismo é geral: em ritmo de Brasil grande. Um inferno. Mas eu continuo achando que não devo me apressar em nada. Quando as coisas estiverem melhor arrumadas eu darei um pulo do lado de fora, ou farei logo o filme, não sei. Tenho mil filmes na cabeça, um por dia; todo dia. Eu já fui estudante querendo fazer filmes, já fui compositor querendo fazer filmes, a vida inteira atrás disso – não é possível que não consiga em breve. (Ibid, p. 233)

As correspondências trocadas com Hélio Oiticica formam um leque valioso de informações sobre os dois artistas, os seus pensamentos, planos futuros, trocas, etc. Muitos projetos citados nessas cartas jamais foram levados à cabo, seja por impossibilidades contextuais, financeiras ou mesmo por mudanças de decisões dos artistas. É interessante, no entanto, notar como o cinema esteve sempre presente nesses diálogos e se apresentava, no caso de Torquato Neto, como um objetivo a ser alcançado. A busca pela realização cinematográfica aparecia para ele como uma necessidade que não chegava nunca à sua concretização: “Eu já fui estudante querendo fazer filmes, já fui compositor querendo fazer filmes, a vida inteira atrás disso – não é possível que não consiga em breve”.

Podemos compreender, dentro desse contexto, o porquê de o super-8 ter sido abraçado com tanta força por Torquato. A bitola pequena, acessível e de fácil manuseio era a ferramenta perfeita para aproximá-lo de uma vontade que até então parecia longínqua. Isso explica também a sua necessidade de validar os filmes realizados em super-8 como “cinema”, um cinema verdadeiro, representativo, expressivo, capaz de gerar impactos. O espaço da *Geléia Geral* foi utilizado não apenas para lançar essa proposta, como também para validar as produções que já estavam sendo realizadas com a bitola. No dia 28 de agosto de 1971, ao iniciar uma de suas colunas com o título *AS TRAVESSURAS DE SUPEROITO*, Torquato lançou de maneira direta a provocação que ressoou na *Geléia Geral* durante toda a sua existência: “Super-8 é moda? É, e também é cinema.” (NETO, 1982, p. 36). Em outros momentos da coluna, essa validação apareceu em formato de divulgação ou de afirmação direta da bitola. Em 18 de setembro do mesmo ano, Torquato divulgou um filme que estava sendo realizado em super-8 por Galvão, letrista dos Novos Baianos:

Os Novos Baianos tramando grandes transas, e mandando tudo pra frente, agora e sempre. Como já sabem todos os prezados, um filme está sendo feito por Galvão, com presenças variadas que vão de todos os membros da

comunidade em que vivem com muita paz, até figuras que estão sempre pintando por lá: João Gilberto, Caetano, Rogério Duarte etc. Baby Consuelo, superstar do melhor cinema possível neste país aqui (NETO, 1982, p. 68).

O filme de Galvão já havia sido citado anteriormente em notas na coluna, por isso Torquato Neto supõe que o seu leitor já tenha conhecimento das filmagens. Essa, aliás, seria uma prática adotada por ele: durante o período de produção dos filmes, ele soltava pequenas notas sobre como estava o andamento das filmagens, no que pode ser avaliado como uma estratégia de propaganda para manter o assunto sempre à tona, em discussão, e para estabelecer a imagem de uma cena artística relacionada ao super-8. O mesmo foi feito com o filme *Helô e Dirce* e, de maneira mais sistemática, com o *Nosferato no Brasil*, já que este último levou mais tempo para ser produzido. Em 25 de setembro de 1971, por exemplo, com as filmagens de *Nosferato no Brasil* chegando ao fim, ele escreveu: “Ivan Cardoso estará concluindo, este fim de semana, as filmagens de *Nosferato no Brasil*, o superquente superoito incrementado na base do vampiro muito louco” (Ibid, p. 78).

As exibições dos filmes também mereceram destaque na coluna, afinal representavam a concretização do trabalho realizado, além de ser uma maneira de criar uma *mise en scène* particular do evento, com a linguagem característica do artista:

Quente mesmo foi a sessão de cinema que Ivan Cardoso promoveu anteontem nos salões dos Taborda. Quente por causa dos filmes quentíssimos de Ivan e quente pela temperatura geral da platéia (convidadíssima), subindo, subindo, queimando e pegando fogo. Nelson Motta, por exemplo, foi um que esfriou bastante, mas em matéria de exceções Nelsinho sempre se dá muito bem. Em compensação, Paulo César [*sic*] deslumbrou a platéia meio mal acostumada a ídolos do futebol, vocês sabem, por aí pela noite da granfinagem e tal; [...] Numa só noite e com apenas três filmes, Helena (Helena), a namorada de Ivan Cardoso, pulou firme para o posto que lhe cabe sem discursos: maior superstar do superoito nacional. Todo mundo lá. [...] Leo Hirszman transava tranquilo no meio de tudo e de tanta agitação, Ricardo Horta, de filme em filme, menos se continha e mais sorria, embevecido com a atuação do vilão; Ivanzinho, de amarelo, esfregava as mãos ha, ha, ha, e era porque podia; a maior superstar Helena, Heleninha, recebia os cumprimentos e Antônio Carlos Fontoura a tudo assistia, de olho em riste, maneiríssimo. (NETO, 1982, p. 185-186)

A descrição das exibições tinha também a função de reafirmar o super-8 como uma atividade cinematográfica. Ocorria que, com a briga que Torquato Neto havia comprado com os cineastas do Cinema Novo, a todo momento surgiam novos comentários e cada lado ia demarcando o seu território, os seus aliados e os seus desafetos dentro do cinema nacional, como podemos notar com a citação sobre Nelson Motta no trecho destacado acima. Algumas semanas depois da exibição, no dia 21 de

dezembro, Torquato Neto escreveu para Hélio Oiticica:

A sessão de Ivan no salão dos Taborda, foi uma ação espetacular, pode crer. As pessoas todas caíram fulminadas: tirante quem estava bem por dentro (vergara inclusive), o resto caiu do cavalo. Nelsinho Motta, por exemplo, achou os filmes *porcos* e assim por diante. Foi fantástico. Falar nisso: Jabor deu entrevista para a revista Pomba (conhece? é uma merda), dizendo textualmente: todo filme brasileiro que não foi feito por pessoa que pertença ou tenha pertencido ao cinema novo não passa de um monte de lixo. pt. saudações. pode? e vem vergara, todo sério, dizer pra mim que eu não devo “confundir os inimigos”. Ainda bem que a frase tem um duplo sentido dos mais fantásticos e eu espero que ele tenha percebido. Me disse isso no dia seguinte da tal entrevista (NETO in PIRES, 2004, p. 266-267).

Fica claro que para Torquato escrever a *Geléia Geral* era, de fato, uma ação de resistência realizada com o intuito de construir, além de um espaço de divulgação cultural, um abrigo para as obras que não eram comercialmente ou mesmo artisticamente aceitas (como no caso do cinema feito em super-8). O embate dentro do campo cultural era travado na instância do real, ou seja, do acontecimento e depois defendido publicamente através dos escritos no jornal. Essa movimentação cultural ocorria em um cenário político que gerava constantes preocupações para Torquato Neto. Na mesma carta dirigida a Oiticica, ele dizia:

[...] e enquanto isso eu fico por aqui, transando essa saída que me parece cada dia mais urgente. Não está fácil, Hélio. Os homens estão se digladiando firme lá por cima, o quadro está sendo montado direitinho, sabe como é, e na hora H só vai cair mesmo na cabeça da gente, como sempre, quero assistir isso de longe, ver se repito a façanha de 68. Ninguém sabe o que vai acontecer e de repente. Pode ser até que contornem, mas como está indo – isso é no duro – parece que nem o médico está segurando firme a cadeirinha dele. Barra pesadíssima. (Ibid, p. 267)

A “façanha de 68” a qual Torquato se refere foi haver saído do Brasil em direção à Europa no dia 03 de dezembro de 1968, dez dias antes do general Costa e Silva baixar o decreto do Ato Institucional nº 5, que recrudesceria ainda mais a violência e a censura no país. O ato vigorou até o ano de 1978 e Torquato, ao fim, não escapou de vivenciar o agravamento das arbitrariedades do regime de exceção que sufocou o Brasil durante 21 anos. No mesmo ano de 1971, Torquato escreveu - em suas notas pessoais - o relato de um dia em que imaginou estar sendo observado por alguns homens ao sair da sua casa para o trabalho. O relato é longo e retrata, além do medo da repressão, as questões que o afligiam no campo pessoal.

[...] eu me levantei, fui na geladeira, tirei do congelador duas garrafas de cerveja que havia deixado lá, e me lembrava, bebi água, não havia leite, lembrei-me que possivelmente não tivesse um tostão comigo e que não iria poder sequer ir ao jornal, achei tudo uma grande merda. [...] então me

lembrei que iria ver os filmes de ivan na casa de lygia clark. não é domingo? onde está ana? era a última coisa para querer pensar agora. [...] desci a rua, indo para o jornal. parei na porta, chovendo uma chuva fina muito firme, não encontrei o dinheiro no bolso. havia uma combi [*sic*] estacionada do outro lado, com três homens que ficaram olhando para mim. pensei com meus botões e voltei atrás do dinheiro. aqui dentro vi que estava no bolso mesmo. junto com o sonrisal e o sal de frutas, no meio dos dois. Desci com minha bolsa e olhei novamente os homens. Pensei: o inimigo é o medo no poder, força. (NETO *in* PIRES, 2004, p. 309-310)

### 3.2. Faça Filmes

Conforme dito anteriormente, a *Geléia Geral* foi um espaço amplamente utilizado por Torquato Neto para a divulgação da bitola super-8. Nos sete meses em que trabalhou no *Última Hora*, Torquato escreveu e publicou 111 colunas. A maior parte do material publicado estava relacionado à produção musical brasileira. Discos, shows, músicos, compositores, direitos autorais, etc. eram os assuntos mais comentados pelo artista. Porém, a imprensa alternativa (através da divulgação de revistas como *A Flor do Mal*, *Presença*, *Verbo Encantado*, *Navilouca*, etc.) e o super-8 também tinham espaço cativo na coluna. O super-8 apareceu, em pequenas notas ou textos, em 27 publicações da coluna. Algumas delas eram indicações de filmes que estavam sendo realizados e exibidos naquele momento ou projetos futuros envolvendo a bitola. Outros textos eram mais longos e, neles, Torquato Neto fazia uma declaração pública de apoio ao suporte fílmico, defendendo-o como uma solução para o acesso à realização cinematográfica no Brasil.

Com o intuito de gerar uma melhor compreensão acerca da proposta de Torquato Neto para o uso do super-8 dentro do cinema, foram separados aqui três textos da sua coluna para análise. O primeiro deles, intitulado *AS TRAVESSURAS DE SUPEROITO* foi escrito no primeiro mês da coluna, em 28 de agosto de 1971. O segundo, intitulado *Material de Divulgação*, foi publicado em 19 de outubro de 1971 e o terceiro, chamado *Filmes*, data de 30 de novembro de 1971. Entre o primeiro e o último texto existe uma diferença temporal de cerca de três meses. Trechos desses textos já foram utilizados ao longo desta pesquisa para ilustrar a ação de Torquato Neto em relação à bitola super-8 dentro da *Geléia Geral*. A proposta que se faz nesse momento é a de apresentá-los por inteiro para observar em que medida eles podem ajudar a montar o pensamento de Torquato acerca do cinema e da bitola super-8 no Brasil. Para tanto, iremos compará-los e utilizaremos os critérios apresentados por Jacques Aumont em *As Teorias dos*

*Cineastas* com o intuito de organizar e extrair desses escritos a proposta que Torquato Neto apresentou para a ação cinematográfica de caráter independente<sup>73</sup> no Brasil. Iremos enumerar os textos como 01, 02 e 03, de acordo com a ordem cronológica, para facilitar a leitura.

Texto 01:

#### AS TRAVESSURAS DE SUPEROITO

Superoito é moda? É. E é também cinema. Tem gente que já está nessa firme e não está exatamente só brincando. Em minha opinião, está fazendo o possível, quando é possível. Aqui, então, nem se fala: superoito está nas bancas e Ivan Cardoso, por exemplo, vai experimentando. Bom e barato. Bom. O olho guardando: aperte da janela do ônibus, como sugeriu Luiz Otávio Pimentel, e depois veja. É bonito isso? Descubra: Aperte e depois repare. As aventuras de superoito, herói sem som – e se quiser falar também tem: em Manaus, nos Estados Unidos, nas boas lojas. Nas importadoras.

Superoito pode ser o fino, se você é fino. E pode ser o grosso. A crise geral também é do cinema e haja produção. Quando todos os ídolos *filmmakers* vão ao chão superoito também vai. Vê de perto. Não vê nada. Eu gosto de superoito porque superoito está na moda. E gosto do barulhinho que a câmera faz – em *Orgramurbana* (a vovó de Frederico). Hélio Oiticica notou também que filmar é melhor que projetar. Se o espectador é um *voyeur* o crítico é um tarado completo. E quem vê, já viu, critica. Superoito superquente.

Superoito é fácil de manejar (Waly Sailormoon) e custa cinquenta contos revelado colorido, kodak. Ivan Cardoso tem curtido bastante superoito. Gracinha Motta é minha superstar favorita e eu amo Gracinha Motta. Superoito não tem jeito, use e abuse. Planos Gerais, panorâmicas, detalhes. Se eu compreendi direito, nada melhor do que curtir de superoito, vampiresco, fresco, mudo. Cinema é um projetor em funcionamento projetando imagens em movimento sobre uma superfície qualquer. É muito chato. O quente é filmar. (NETO, 1984, p. 36)

Texto 02:

#### Material para Divulgação

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. Olhe e guarde o que viu, curta essa de olhar com o dedo no disparo: saia por aí com uma câmera na mão, fotografe, guarde tudo, curta, documente. Vamos enriquecer mais a indústria fotográfica. Mas pelo menos assim, amizade: documentando, fotografando, filmando os monstros que pintam, pintando sempre aí com o olho em punho, a câmera pintando na

<sup>73</sup> O termo *independente* é utilizado aqui para caracterizar a obra executada sem apoio financeiro privado ou estatal e que não tenha como objetivo final a sua comercialização.

paisagem geral brasileira.

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. A oriníolo não resiste, a imagem é mais forte, não brinque em serviço, brinque. Não brinque de *esconder* com seu olho: veja e fotografe, filme, curta, guarde.

Documento: toda imagem é uma espécie de painel, planos gerais não são apenas uma barra de estilo, o indivíduo é literário (a literatura é irmã siamesa do indivíduo), planos gerais são por necessidade: cumpra essa de escrever somente o que não pode ser de outra maneira e não tem mais outro jeito – como sempre – e aproveite para curtir a transa do nosso tempo e da nossa precisão: vá inventando, vamos todos inventar como no jardim de infância, descobrindo, descobrindo, revelando, deixando pronto, guardando. Vamos guardar as imagens desse tempo, sair na rua e fotografar. Ou prefiro “fazer cinema”? Ou prefiro contar história?

Outra vez: veja e guarde o que você pode ver. Os filmes no mercado são sensíveis, coloridos, fáceis, três minutos cada, superoito. Um filminho desses, revelado coisa e tal custa pouco nos lugares certos. Mas é possível conseguir filmes ainda mais baratos, em preto-e-branco, muito mais sensíveis e que podem ser revelados em qualquer laboratório. São filmes que podem ser utilizados com muito pouca luz, a luz que pintar; funcionam quase no escuro: use essa chance de não deixar passar nada que possa ser visto e guardado. Há muita câmera para alugar por aí, se informe a respeito e comece a experimentar por aí.

Quem vai documentar isso? Quem vai guardar as imagens que o cinema dos cinemas não exhibe? Quem vai nessa? Quem vai dar para depois as imagens da festa dessas cores nas ruas do país e nos corpos do beco?

Invente. Uma câmera na mão e o Brasil no olho: documente isso, amizade. Não estamos do lado de fora e do lado de dentro é a mesma transa: underground, subterrânea, etc. A realidade tem suas brechas, olhe por elas, fotografe, filme, curta dizendo isso. Tem sua beleza: a paisagem não sustenta o seu lirismo, pode mais do que ele, campã come ele e isso é bonito. Organizar arquivos da imagem brasileira desses tempos, cada qual guardando seus filminhos, até que o filme todo esteja pronto. Planos gerais, retratos da paisagem geral, arquivos vivos, as fachadas, os beijos, punhaladas: documentar tudo, podes crer: é isso.

Soluções técnicas e vantagens econômicas. Veja e guarde. 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. Curtindo agora mesmo. As imagens: gravando tudo. Ou não falei? (NETO, 1984, p. 118-119).

### Texto 03:

#### Filmes

O que eu chamo de “ocupar espaço” está, de certa maneira, naquele *Teorema* de Pasolini. Também não seria aquilo um filme de terror? Melhor: uma *história* de terror?



Ocupar espaço, num limite de “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.

Hoje em dia, com o filme à distância, cada vez que eu penso nas transas do personagem (aqui desliteralizado) de Terence Stamp, eu encontro um ponto de apoio para tentar explicar, a mim mesmo, certas técnicas vampirescas da maior atualidade, aqui e em toda parte, em Milão inclusive. Aquela família, amizade, é muito exemplar de mais. A visita, fulminante.

Também *One Plus One*, o filme de Godard, tem muito a ver com isso de ocupar o espaço. Em primeiro lugar, no caso desse filme de guerra, o espaço das telas comerciais/oficiais. Todo mundo sabe: enquanto os Rolling Stones, sentados num estúdio gravam *Simpathy for the Devil*, a crioula do lado de fora ensaia tomada de espaço branco e uma estudante branca e sozinha pinta paredes em Londres, desenhando poemas (Godard aproveitou estar no Hilton e desenhou também nos vidros do apartamento). Isso também tem a ver com a poesia, mãe das artes & manhas em geral: antes ocupar o espaço e logo em seguida poetar conforme for. Na gaveta, baratas e velharias. Poesia não.

Ocupar espaço, criar situações. Ocupa-se um espaço vago como também se ocupa um lugar ocupado: *everywhere*. E aguentar as pontas, segurar, manter. Ou, como em *Teorema*, aplicar e sair do filme. Tiro um sarro: vampiro. O nome do inimigo é medo. Meu nome ninguém conhece. Moro do lado de dentro e nasci na Chapada do Corisco – carrego isso. Plano geral na parede: numa encruilhada vista do alto as pessoas se movem e correm atrás de algo. Não sei se é uma pelada, não sei se é outra coisa. Corta e lemos a palavra: DESÇA. Fim do cinema, início do cinema. O espaço desocupado, ocupação do espaço. Filmes.

Sem começo e sem fim, mas mesmo assim: pelas brechas, pelas rachas, Buraco também se cava e a cara também se quebra. Mas cuidado com os psiquiatras. Se pintar um grilo, ponha-o para fora você mesmo e com fé em Deus. Querem ocupar o espaço da tua mente – se assim você me entende. Estão a fim de te curar, acredite neles. Cuide da sua sanidade. Aqui na terra do Sol, não tenha medo da Lua.

Ocupar espaço: espantar a caretice: tomar o lugar: manter o arco: os pés no chão: um dia depois do outro (NETO, 1984, p. 180-181).

O texto 01 pode ser lido como uma apresentação da bitola super-8. Através dele Torquato Neto apresenta a possibilidade de uma nova visão para o suporte e, assim, a travessura do super-8 é a de ser, além de uma bitola de uso doméstico, também cinema. Através dessa nova ferramenta, já há quem esteja “firme”, sem estar “necessariamente brincando”. O questionamento de Torquato Neto estaria sempre voltado para a linguagem. Como comunicar? Como transmitir? A palavra parecia não oferecer mais um processo seguro para o artista, que a via como fonte de múltiplas interpretações, um “poliedro de múltiplas faces”. A imagem então vinha como resposta, ela seria a responsável por uma comunicação direta e sem ruídos, mas como capturá-la? Como ter acesso a esse meio no Brasil da década de 1970? E filmando, como driblar a censura do

estado, a censura da distribuição, a censura da comercialização dos filmes? Uma resposta possível seria a utilização do suporte pequeno, econômico, de fácil manuseio técnico. Como ele diria no texto 02, “soluções técnicas e vantagens econômicas”. A partir desse suporte, qualquer pessoa poderia capturar “a realidade brasileira”. Capturar o que a palavra não dava conta de expressar ou de manter.

Embora tenha sido lançado em 1965 pela *Eastman Kodak*, a apropriação artística do super-8 no Brasil só foi se popularizar no país da metade da década de 1970 em diante, através de atividades organizadas por cineclubes e de festivais realizados especificamente para a bitola. Como discutido anteriormente no capítulo 2 desta pesquisa, quando Torquato Neto pensou em levar a bitola para as páginas do jornal, ainda no suplemento *Plug*, o suporte não era ainda objeto de debate na mídia e esse seria o motivo que o levou a convidar Waly Salomão, que já tinha interesse em escrever sobre o super-8, para alimentar uma coluna dedicada inteiramente à bitola dentro do suplemento.

Ainda no primeiro texto, Torquato estimula a curiosidade do leitor em relação à possibilidade de filmar. “É bonito isso? Descubra: Aperte e depois repare”. O artista não propõe o uso específico de uma linguagem, no entanto. Se há algum tipo de intenção criativa proposta, é a da experimentação, pois ele sugere que o leitor filme para depois observar o que foi gerado: “O olho guardando: aperte da janela do ônibus, como sugeriu Luiz Otávio Pimentel, e depois veja”.

No texto, a proposta apresentada é de apropriação do suporte técnico e o que guia a sua utilização é o objetivo artístico final do sujeito que vai utilizá-lo. De acordo com Torquato Neto, o super-8 é o “herói sem som”, mas pode ter som também, caso assim se queira. Ainda nesse contexto, ele também avisa que o super-8 pode ser “o fino, se você é fino” e também “pode ser o grosso”. E tudo isso a um valor acessível: “cinquenta contos revelado colorido, kodak”.

Quando escreveu esse texto, as filmagens de *Nosferato no Brasil* ainda estavam acontecendo e era a primeira vez que Torquato Neto participava mais ativamente em uma produção. Até então ele só havia trabalhado como figurante em *Canalha em Crise*, de Miguel Borges. Em *Nosferato*, Torquato Neto além de fazer o papel principal tinha autonomia sobre a criação do seu personagem, como atestou o diretor Ivan Cardoso: “A composição do personagem foi inteiramente dele. Eu nunca falei nada sobre como o

Torquato deveria se comportar”<sup>74</sup>. Aquele foi então para ele um momento de compreensão a respeito das possibilidades que a apropriação desse suporte trazia. Como ele mesmo afirma no texto: “Se eu compreendi direito, nada melhor do que curtir de superoito, vampiresco, fresco, mudo.” Assim, Torquato Neto saía da sua condição de receptor, para começar a articular a realização cinematográfica através do super-8 e portanto, ele escreveu: “O cinema é um projetor em funcionamento projetando imagens em movimento sobre uma superfície qualquer. É muito chato. O quente é filmar.”

O texto 02, publicado quase dois meses depois do primeiro texto, pode ser lido quase como uma continuação daquele. Nele, não temos mais uma apresentação o que seria o super-8. Apesar de haver indicações sobre como comprar os filmes e utilizar a câmera, “são filmes que podem ser utilizados com muita pouca luz, a luz que pintar”, o foco agora é no por que é necessário filmar. Nesse momento ele já havia experienciado o super-8 e agora apresentava em sua coluna, através desse texto intitulado, não por acaso, *Material de Divulgação*, algo semelhante a um manifesto superoitista. O tom persuasivo é constante durante toda a escrita: “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”. Os verbos estão todos no imperativo: *pegue, faça, documente, invente, guarde, mostre*. Há uma urgência explícita e uma tentativa de conduzir quem quer que tenha acesso ao seu texto, material para ser divulgado, à compreensão da necessidade de se filmar.

Algumas indicações claras já são dadas a partir desse momento. Torquato já apresenta ao leitor o quê deve ser filmado, como deve ser filmado e qual recurso/ferramenta utilizar para filmar. O discurso desenvolvido pelo autor não se aprofunda, no entanto, em questionamentos estéticos ou na busca do desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica dada. São, ao contrário, diretos e concisos. De acordo com Torquato Neto deve-se filmar, respectivamente: a realidade brasileira, enquadrada em planos gerais, utilizando uma câmera super-8.

Esse direcionamento dado pelo artista traz uma discussão de pano de fundo acerca do cinema brasileiro, porém, por mais que ele direcione o seu leitor a uma ação, ele o faz de uma maneira que prevê a liberdade de quem irá filmar. Dessa forma, ele ao mesmo tempo diz: “vá inventando, vamos todos inventar como no jardim de infância, descobrindo, descobrindo, descobrindo, revelando, deixando pronto, guardando. Vamos

---

<sup>74</sup> Em entrevista cedida no dia 11 de fevereiro de 2017 à autora para esta pesquisa.

guardar as imagens desse tempo, sair na rua e fotografar.” A oposição ao pensamento de “invenção” seria a de “fazer cinema”, que ele traz em seguida: “ou prefiro ‘fazer cinema’? Ou prefiro ‘contar história’?”. Uma crítica irônica que atinge diretamente os cineastas relacionados ao Cinema Novo, como Antônio Calmon, que, conforme comentado no capítulo 2 desta pesquisa, defendia o fortalecimento de um cinema comercial no Brasil e que Torquato Neto mais tarde viria a identificar como “a nova nefasta aristocracia brasileira”, na *Geléia Geral* de 7 de fevereiro de 1972:

O que resta do falecido movimento do *Cinema Novo* é a nova nefasta aristocracia do cinema brasileiro, do cinema, e a ruptura que já existe exposta desde 1969/70, por Rogério Sgazerla e Júlio Bressane, nas telas, deve ser mantida, e está sendo. Ambos combateram e combatem de maneira eficaz, com filmes brilhantes e excelentes exposições (entrevistas, declarações, artigos, etc.), a proposta fundamental dos aristocratas, a irresponsável e otária continuação em linha reta e contínua de um movimento já cumprido e, agora, deteriorado.

[...]

Isso aí, querendo ou não, Antônio Calmon andou tentando dizer no seu filme péssimo do colírio Moura Brasil. Bati um papo no Plug do *Correio da Manhã*, aí pelas bocas da estréia do filme. Antônio Calmon disse para o meu gravador que não havia mais a menor possibilidade de fazer um cinema experimental no Brasil. E ilustrava as teorias do novo guru Gustavo Dahl, atualmente amplamente transadas nos círculos dos herdeiros.

[...]

No momento, Gustavo Dahl, dá uma de Jean Mazon e prepara documentário sobre o Projeto Rondon. Aliás, e por acaso: perguntei no *Plug*, junho (foi?) de 71: quem será o cineasta do desenvolvimento? É um filme patrocinado pela Embrafilmes [sic] e pelo INC. Vai render muito, quero dizer, tempo. (NETO, 1984, 261-262)

O que Torquato Neto propunha no seu material de divulgação superoitista já então na contramão do que os cineastas envolvidos com o Cinema Novo defendiam naquele momento. Desde os meios envolvidos com a produção do filme, passando pelo conteúdo do que deveria ser filmado e chegando ao próprio conceito e sentido do que é, ou deveria ser, o cinema. Para Torquato o importante, naquele momento, era documentar a “paisagem geral brasileira”, essa seria a função que “o cinema dos cinemas” parecia não cumprir. Em outro momento da sua coluna, em 09 de setembro de 1971, sob o título *HISTÓRIA ANTIGA*, o filme *Os Deuses e os Mortos*,<sup>75</sup> do cineasta Ruy Guerra, foi por ele criticado por se tratar de um filme descolado da realidade brasileira daquele período. Ele aproveitou para questionar também as políticas de

<sup>75</sup> Lançado em 1970 o filme, dirigido por Ruy Guerra, se passa na década de 1930 e ilustra o coronelismo existente entre os fazendeiros de cacau na Bahia.

incentivo de produções:

Estou achando filmes históricos, todos, o fim da picada. Fico pensando o que significa exatamente fazer esses filmes no prezado momento do cinema, e muito principalmente aqui entre nós e apesar de todas as “fantásticas” intenções de quem está nessa. Contadores de história vão afastando o cinema da barra-pesada da realidade, que a meu ver é infinitamente mais forte e educativo do que qualquer história, bem ou mal contada, dessas antigas. Além de outros papos que ninguém quer mais discutir: a política de co-produções, incentivos, transas exteriores etc. E outros, mais delicados ainda. (NETO, 1984, p. 48)

A proposta do texto de Torquato é redigida em uma espécie de looping, onde os verbos reaparecem como a reforçar a mensagem. Lemos a palavra “guarde” inúmeras vezes enquanto percorremos esse manifesto. Em alguns momentos o seu significado parece remeter à “capture” e em outros a “manter”. Um significado complementa o outro na proposta geral de Torquato Neto, que é a de criar um conjunto de retalhos da “realidade brasileira”, documentos filmicos que formariam, por fim, um filme maior ou completo. A ideia que Torquato parece querer transmitir é a de que cada cidadão se torne independente e autônomo na criação de uma memória do Brasil e daquele período marcado pelo cerceamento das liberdades individuais. Para isso, ele (o sujeito) deveria filmar nas ruas, em planos gerais, a paisagem correspondente à sua realidade: “planos gerais, retratos da paisagem geral, arquivos vivos, as fachadas, beijos, punhaladas: documentar tudo, podes crer: é isso”.

Não seria essa a proposta existente nos filmes superoitistas em que trabalhou e, inclusive, no seu próprio filme, realizado meses depois da publicação desse pequeno manifesto? Todos filmados quase inteiramente na rua, mostrando as cidades sob diferentes óticas e através de distintos personagens. Ao assistir *Nosferato no Brasil* temos um Rio de Janeiro turístico, visto por um vampiro que está de passagem, em férias. Essa cidade é complementada pela visão do Rio de Janeiro de *Helô e Dirce*, do centro comercial popular, de ruas frequentadas por duas travestis marginalizadas e violentadas pelo preconceito. Da mesma forma, ao fazer o seu próprio filme, Torquato Neto recorre às ruas de Teresina, percorrendo sentimentalmente o centro da sua cidade e pulverizando as ações do personagem principal em distintos pontos da urbe.

Torquato finaliza o seu texto categorizando-o como “propostas para uma visão urgente do fogo” e ressaltando que, enquanto testemunhas, “nós não valemos nada”. Ele se inclui no mesmo conjunto formado pelos seus leitores, o de brasileiros com uma realidade que deve/merece ser retratada. A realidade que, de acordo com o artista, “o cinema dos cinemas não exhibe” e que, portanto, através da bitola super-8 seria possível

ser registrada, documentada e guardada. Essas ações estão todas no tempo presente: “curtindo agora mesmo. As imagens: gravando tudo. Ou não falei?”.

O texto 03, chamado *Filmes*, é ilustrado com uma foto still do filme *Nosferato no Brasil*, onde o próprio Torquato aparece encarnando a figura do vampiro Nosferato. Esse texto trata de exemplificar o conceito de *ocupação de espaços*, que Torquato Neto abordou em distintos momentos da sua coluna e também em sua correspondência pessoal. A *ocupação de espaços* está diretamente relacionada ao uso do super-8 como ferramenta de acesso à criação cinematográfica. Ao longo desta pesquisa, analisando o *corpus* fílmico aqui selecionado e os textos escritos pelo artista, percebemos a defesa que Torquato Neto fez da apropriação da bitola doméstica super-8, como uma ferramenta de ocupação do cinema nacional. Sabendo das dificuldades de se produzir cinema no Brasil, Torquato defendeu a realização independente, barata e tecnicamente viável para que se tornasse possível uma maior democratização da realização cinematográfica, já que ele mesmo entendia que era visto como uma figura não-pertencente à área. Um exemplo dessa consciência é o comentário feito em 21 de julho de 1971, em carta escrita a Hélio Oiticica, sobre as consequências da discussão pública que protagonizou com Antônio Calmon e Gustavo Dahl. Nessa carta ele diria que “o negócio saiu de onde eles não esperavam – você sabe, Torquato Neto, tropicalismo, sumido, mamãe-coragem, geléia-geral, parceirinho de Caê e Gil, etc.” (NETO *in* PIRES, 2004, p. 236).

Assim, nesse texto, valendo-se de Pier Paolo Pasolini com o seu filme *Teorema* e Jean-Luc Godard com *One plus One*, Torquato Neto busca exemplificar o conceito de *ocupação de espaços*. Cabe lembrar que os dois cineastas foram motivos de diversos comentários do artista em cartas trocadas com o seu cunhado Helinho, durante o período em que esteve exilado na Europa.

Torquato esclarece que a *ocupação de espaços*, em ambientes e em situações favoráveis ou não (“com sol e chuva”), está relacionada a estar visível, a ser publicado, a aparecer. Uma ação de resistência, utilizando os espaços que estão dados ou não, como veículos de expressão. Por isso percebemos nele um esforço para diferenciar a ocupação de espaços do que é subterrâneo, ou, do não-visível.

Para que se esclareça, *Teorema* é um filme realizado pelo cineasta italiano Pier Paolo Pasolini em 1968, ano de grandes transformações sociais em diversos países. A narrativa do filme se desenrola em torno de uma família tipicamente burguesa estruturada na figura de um pai, dono de fábrica, sua esposa, um casal de filhos e de

uma governanta responsável pelos cuidados da casa. Essa família recebe um misterioso hóspede, identificado por Torquato como uma “visita fulminante” que acaba por envolver a todos os personagens em uma espécie de encantamento – descrito pelo artista como “técnicas vampirescas” – que dissolveria os valores tradicionais da família burguesa. O sexo no filme aparece como um modo de enfrentamento à repressão contida nesses valores, fazendo com que cada personagem se confronte com o desmontar da sua própria identidade ao se relacionar com o visitante. Ao anunciar a sua partida, o visitante (interpretado por Terrence Stamp) deixa a todos perdidos em uma espécie de vácuo e, com exceção da empregada (que pode ser entendida como a representação do proletariado no filme) que alcança uma redenção espiritual, os demais personagens seguem confusos em bolhas egóicas diversas. De acordo com Torquato Neto, a *ocupação de espaços* estaria presente no filme de Pasolini. Seguindo, ele questionaria “também não seria aquilo um filme de terror? Melhor: uma *história* de terror?”. Torquato se concentra na figura do personagem de Terrence Stamp, em seu texto. Não fica claro o posicionamento do artista, mas pode-se compreender que ele enxerga, no movimento do personagem, a ação de *ocupação de espaços*. Ao se aproximar da família burguesa, provocando a diluição e a crise dos seus valores, o visitante estaria encontrando as brechas referidas pelo artista em seu texto. Ainda de acordo com Torquato, o visitante teria “aplicado” e saído de cena. Conforme a explicação exposta por Torquato Neto, *ocupar espaços* corresponderia a criar situações, espantar a carece, tomar o lugar e realizar essas ações “à luz do dia”, “na superfície”.

O exercício de influência provocado pelo visitante está dentro da ação de *ocupar*. Assim também Torquato enxergava o seu trabalho no jornal *Última Hora*, ao dizer “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 no desconsolo de não fazer o Plug.” (NETO *in* PIRES, 2004, p. 232).

A identificação da *ocupação de espaços* também foi destacada por Torquato Neto no filme *One Plus One*, lançado igualmente no ano de 1968. No filme, os Rolling Stones são o chamariz para uma discussão política exposta por Godard. Assim, utilizando-se da popularidade do conjunto musical, o discurso gerado por ele correria circuitos comerciais de exibição. O filme, que se passa durante a gravação em estúdio da música *Sympathy for the Devil*, exhibe também situações extra-estúdio, como a ação de uma garota solitária pixando frases de protesto pelas ruas de Londres ou de um grupo de jovens do Partido dos Panteras Negras discorrendo sobre a importância e necessidade

do protagonismo político para a luta por igualdade racial para os negros. Torquato classificou essas ações que ocorrem de maneira paralela à gravação da música como “tomadas de espaço”, dando-as como exemplos da *ocupação de espaços* que ele defendia. A ocupação das ruas e a ocupação dos espaços políticos expostas na fala do personagem militante do Panteras Negras pode ilustrar a proposta de Torquato sobre como agir nos círculos artísticos, políticos e sociais: “Ocupar espaço, criar situações. Ocupa-se um espaço vago como também se ocupa um lugar ocupado: *everywhere*. E aguentar as pontas, segurar, manter.”.

No decorrer do texto vemos que essa ação, à qual se propôs o artista, de ocupar os jornais, o cinema, as ruas e as artes de maneira geral, decorre também da consciência de ser e estar marginalizado. Em um dos pontos do texto ele expõe: “Meu nome ninguém conhece. Moro do lado de dentro e nasci na Chapada do Corisco – carrego isso”. O *lado de dentro* é como Torquato Neto identificava o Brasil, em oposição ao *lado de fora*, que caracterizava de maneira geral, em sua coluna, qualquer país estrangeiro. A Chapada do Corisco, por sua vez, é uma denominação popular utilizada para se referir a Teresina, cidade natal do artista. Nesse texto, mais uma vez fica claro o caráter de urgência para o que deve ser realizado. A ação deve ocorrer sempre no tempo presente, ou, como Torquato escreve, a *ocupação de espaços* é “sem começo e sem fim”, ou seja, ela pertence ao agora.

Aplicando isso diretamente ao cinema, voltamos ao seu escrito mais direto, o texto número 02. Nele Torquato Neto enfatiza: “Vamos enriquecer a indústria fotográfica. Mas pelo menos assim, amizade: documentando, fotografando, filmando os monstros que pintam, pintando sempre por aí com o olho em punho, a câmera pintando na paisagem geral brasileira.” (Ibid, p. 117). Nesse período, como já foi dito, Torquato Neto estava buscando expandir as fronteiras que o limitaram anteriormente ao trabalho com a linguagem escrita. De alguma maneira ele amargurava os resultados que os seus trabalhos progressos haviam tido. O peso da conjuntura política e social brasileira para ele tinham uma carga dupla: a de não conseguir desenvolver seus trabalhos como artista e a da perseguição compartilhada com outros brasileiros.

Sendo a palavra um instrumento ineficaz, a solução viria a partir da imagem, com o seu poder de documentar e congelar realidades.

Documento: toda imagem é uma espécie de painel, planos gerais não são apenas uma barra de estilo, o indivíduo é literário (a literatura é irmã siamesa do indivíduo), planos gerais são por necessidade: cumpra essa de escrever somente o que não pode ser de outra maneira e não tem mais outro jeito –



como sempre – e aproveite pra curtir a transa do nosso tempo e da nossa precisão: vá inventando, vamos todos inventar como no jardim da infância, descobrindo, descobrindo, revelando, deixando pronto, guardado. Vamos guardar as imagens desses tempos, sair na rua e fotografar. Ou prefiro “fazer cinema”? Ou prefiro contar histórias? (Ibid., p. 117).

A ação de filmar é vista por Torquato Neto como uma ação de libertação e ao mesmo tempo como uma necessidade. Uma nova leva de cineastas-leitores com os olhos em punho, como ele diria, formariam o grupo de pessoas que usariam a câmera super-8 para gerar retratos de um Brasil a partir de filmes documentais, experimentais, ficcionais, didáticos, familiares, etc. A partir de uma maneira de filmar, à escolha do realizador, realidades distintas seriam congeladas na película super-8, registrando e guardando – ainda que de maneira não-organizada e independente – uma memória do país naquele período, assim como Torquato sugeria.

Organizar arquivos da realidade brasileira desses tempos, cada qual guardando seus filminhos, até que o filme todo esteja pronto. Planos gerais, retratos da paisagem geral, arquivos vivos, as fachadas, os beijos, punhaladas: documentar tudo, podés crer: é isso. (Ibid, p. 118).

Dessa maneira, registrando e guardando, o indivíduo estaria exercitando a ocupação de espaços como protagonista da sua própria história: seria ele o responsável por fazer o recorte que o “cinema dos cinemas” não estava disposto a realizar.

Apresentados os três textos em que Torquato desenvolveu de maneira mais detalhada as suas intenções e propostas acerca do uso da bitola super-8 no cinema brasileiro, podemos pensar – a partir da metodologia apresentada por Jacques Aumont – uma maneira de centralizar e organizar esses pensamentos através dos critérios dados pelo autor. Ao analisar o material produzido por Torquato Neto ao longo dos três anos em que a atividade cinematográfica se destacou em seu trabalho, foi possível extrair a noção de *ocupação de espaços* como elemento central do material intelectual e artístico que produziu. É possível afirmar que foi a partir da aplicação desse conceito que Torquato transitou por áreas como a literatura, a música, o jornalismo e, por fim, o cinema.

A *ocupação de espaços* pode ser vista como guia e força motriz que alimentou a resistência característica de todos os trabalhos desenvolvidos por Torquato Neto ao longo da sua vida. Ao realizar um recorte e analisar o material produzido especificamente sobre o uso da bitola super-8 como ferramenta para o acesso a criação cinematográfica no Brasil da década de 1970, encontramos nele os critérios de validade utilizados por Jacques Aumont. Esses critérios foram expostos por Aumont na

apresentação das teorias por ele selecionadas. Não existe, em seu livro, uma definição direta que identifique claramente cada critério dentro de determinada teoria, porém, ao longo do texto, vamos sendo apresentados à originalidade, interesse prático ou linha reflexiva de cada cineasta. A exposição desses aspectos é feita de maneira orgânica, assumindo que não há rigidez possível dentro de um material intelectual que pretenda pensar a atividade artística de maneira autoral e livre. Assim, em Aumont, a tentativa de identificação destes critérios dentro de uma teoria serve como uma maneira de guiar o entendimento do receptor sobre a criação de um autor e não de engessá-la em moldes. Nesta pesquisa, porém, decidiu-se por identificar mais diretamente esses critérios nos textos selecionados a fim de validar a escolha do método utilizado como uma forma de resgatar o material que Torquato Neto produziu sobre o cinema no Brasil.

Podemos verificar que há, de fato, uma *coerência* entre as propostas apresentadas por Torquato ao longo do período em que escreveu para a *Geléia Geral*. Temos a ação de um artista que, vindo de uma outra linguagem e de um outro meio (mídia), passa a buscar no cinema uma forma que ele considera mais direta e clara de capturar o que ele define como “a realidade brasileira”. Esse conceito de realidade em Torquato Neto é bastante interessante, pois ele não se refere necessariamente à aplicação de métodos e recursos da linguagem cinematográfica para atingir algum tipo de realismo na imagem, como observado em teóricos como Bazin ou mesmo em manifestos como o produzido por Dziga Vertov. Termos como “olho em punho” são escritos por Torquato dentro de um contexto poético. O que ele insiste, na verdade, é que a “paisagem brasileira” seja o cenário do que se filma e que o material filmado esteja localizado no tempo presente. Em momento algum ele especifica o tipo de filme que deve ser elaborado, o que torna a sua fala alimento para tipos distintos de realizações cinematográficas. Isso fica claro na divulgação que o artista faz em sua coluna de diferentes filmes superoítistas realizados naquele período. No “filme maior” proposto por Torquato, os “retalhos” podem ser compostos por documentários, ficções, filmes domésticos, abstratos, etc. Nenhum gênero parece estar impossibilitado de gerar essa documentação. Destaca-se aqui o impulso para a ação micropolítica, o estímulo à ação do indivíduo dentro do seu meio e a crença na criação artística como posicionamento de resistência e atividade transformadora em seu meio social.

Observamos a atividade autoral (*novidade/inventividade*) de Torquato Neto nos filmes em que participou como ator, a partir da fala do diretor Ivan Cardoso – no caso do filme *Nosferato no Brasil* – e a partir do ato performático em *Helô e Dirce*. Em

*Nosferato no Brasil*, Torquato Neto praticamente se fundiu ao personagem Nosferato, o que marcou a sua imagem por anos após o lançamento da obra. Ele mesmo reforçaria esse reflexo através de textos publicados na *Geléia Geral* onde o artista realçava o seu fascínio pela figura do vampiro. Torquato inovou as possibilidades de caracterização de um vampiro ao ser filmado de cabelos longos, sem maquiagem ou caninos pontiagudos. A figura de Nosferato jamais anulou a personalidade de Torquato, ao contrário, as duas se uniram e formaram o que Haroldo de Campos denominaria de *Nós/Torquato* anos mais tarde, em um poema feito em homenagem ao amigo após a sua morte<sup>76</sup>. Ivan Cardoso ilustra o fato ao afirmar que em sua obra “apesar de existirem algumas linhas de roteiro, os filmes são registros de *performances* pontuadas por celebridades. Elas também entravam no jogo e, de certa maneira, emprestavam o seu prestígio aos filmes.” (CARDOSO *apud* REMIER, 2008, p.38). O próprio figurino do personagem Nosferato (como destacado anteriormente) é a extensão das roupas cotidianas de Torquato Neto que, ao utilizar-se do seu vestuário, ajudou a tornar brasileiro o vampiro europeu.

De acordo com os depoimentos de Ivan Cardoso<sup>77</sup> podemos aferir que pelo menos parte do processo vivido pelo vampiro Nosferato ao chegar ao Brasil foi fruto de uma contribuição de Torquato Neto à narrativa. Quando o personagem chega ao Brasil, percebemos alguns sinais de que o vampiro adquire hábitos brasileiros como se estivesse, de fato, aproveitando a estadia. O uso da sandália de couro, apesar de ter provocado uma sensação negativa no diretor (pois fugia das formas externas característicos de um vampiro) reforça uma característica de paródia ou humor do filme que podemos atribuir então a Torquato Neto. Da mesma maneira podemos atestar a importância da construção performática desenvolvida por Torquato Neto e Zé Português em *Helô e Dirce*. Os dois parecem improvisar com base em uma linha narrativa simples: duas personagens travestis que se amam e são vítimas de agressão por parte de um cafetão. O filme explora a relação dos *performers* com a câmera/espectador e o uso do corpo como elemento máximo da expressão imagética. Não ficamos sabendo a história das personagens, como elas se conheceram, qual a verdadeira relação entre elas. Somos apenas observadores/testemunhas do que ocorre com elas no tempo presente, na ação que se apresenta diante da câmera e da qual somos convidados, a partir de olhares e gestos realizados pelas personagens, a participar.

*A aplicabilidade* talvez seja uma das características dominantes no material

<sup>76</sup> Texto presente no livro *Os Últimos Dias de Paupéria* (1982).

<sup>77</sup> Ver página 27 do presente trabalho.

produzido por Torquato Neto. O foco da sua produção reflexiva sobre o cinema era justamente a ação, ou seja, como tornar possível a ação cinematográfica no Brasil. Para tanto, ele tratou de desmistificar o cinema e romper a relação direta entre a valorização da produção e o ato de filmar. Com *valorização da produção* queremos identificar o fetiche técnico, normalmente presente no cinema comercial, que relaciona o valor de um filme aos modos de produção utilizados para realizá-lo: incentivo financeiro (estatal ou privado), formatos (35mm, 16mm, etc.), equipamentos, etc. O caminho percorrido pelo artista foi, portanto, o de defender a democratização do acesso à ação cinematográfica. Assim, em páginas de jornal, Torquato Neto afirmava que filmes de baixo ou nenhum orçamento, com pouca ou nenhuma produção, pertencente a qualquer gênero cinematográfico, eram cinema. A expressão artística foi defendida por Torquato Neto como algo mais importante que a técnica e como um direito que deveria ser acessado por todos.

A pergunta que se faz ao início deste capítulo pode ser respondida de maneira afirmativa. Conforme esta pesquisa foi ganhando traços mais definidos e a análise sobre os materiais recolhidos foram se aprofundando, ficou claro que Torquato Neto deixou um rico material cuja importância na história do cinema brasileiro merece ser destacada. Ao longo da sua carreira ele questionou o uso e a eficácia da linguagem escrita, expandindo em seu trabalho pessoal fronteiras com o intuito de atingir a clareza na comunicação. O cinema, sua paixão pessoal, foi um dos meios que ele buscou para fazer frente à repressão e para preencher a sua necessidade pessoal de criar. Em um texto não datado, intitulado não por acaso como *MARCHA À REVISÃO*, Torquato dizia:

Quando eu a recito ou quando eu a escrevo, uma palavra – um mundo poluído – explode comigo & logo os estilhaços desse corpo arrebatado, retalhado em lascas de corte & fogo & morte (como napalm), espalham imprevisíveis significados ao redor de mim: informação.

[...]

Quanto a mim é isso & aquilo: não estou nada tranquilo mas estou muito tranquilo & pensamento esperando o trem via Intelsat. Marco um compasso & passo a limpo: o escuro é límpido sob o sol do meio-dia. Fumando espero enquanto esse lobo não vem: escrevo, leio, rasgo, toco fogo & vou ao cinema. Informação? Cuidado, amigo. Cuidado contigo, comigo. Imprevisíveis significados. Partir para outra, partindo sempre. Uma palavra: Deus & o Diabo (NETO in PIRES, 2004, p. 311-312).

Torquato enxergava na palavra imprevisíveis significados e, por isso, após escrever, ler, tocar fogo e depois rasgar, ele buscou o cinema. Esse caminho, como já foi aqui descrito, foi marcado por dificuldades. Em dezembro de 1971, quando já havia a

*Geléia Geral*, Torquato escreveu em um diário iniciado dentro do Hospital Psiquiátrico Pedro II onde esteve internado:

[...] estou inteiramente sozinho. ninguém pensa por mim. o general ninguém pensa por mim. eu não valho nada. não sei onde recontrar minha coragem. é um longo discurso. é uma loucura. eu pensei que podia driblar tudo e fazer cinema. uns filmes. lixo. (NETO in PIRES, 2004, p. 328).

Nos últimos meses da coluna, o espaço entre uma publicação e outra foram crescendo. A coluna era diária, porém houve edições do *Última Hora* em que ela não foi publicada, fato que foi se tornando mais comum a partir de janeiro de 1972. O tom da sua escrita também foi ficando mais pessoal, com o artista publicando assuntos que se referiam a sua vida, como notas onde citava o filho Thiago ou a sua esposa, Ana Maria Duarte. Em algumas cartas dirigidas a Hélio Oiticica, Torquato Neto falou sobre as dificuldades financeiras que enfrentava. Em outubro de 1971 escreveu:

Tenho andado tão duro de dinheiro que as menores coisas parecem impossíveis, é impossível. E o pior é que não tenho parado de trabalhar desde o começo de abril, nem vou parar, quero é me arrancar em breve, e com dinheiro.” (NETO in Pires, 2004, p. 252)

No mês seguinte, uma nova reclamação a respeito da falta de dinheiro ao explicar o porquê da demorar em enviar respostas para Oiticica:

De vez em quando me consolo imaginando que boa parte das coisas (recortes e publicações, principalmente), outras pessoas estão podendo mandar com alguma regularidade; não tenho jeito de me propor a agir assim sem falhar: quando não falta tempo (absoluta falta), falta até dinheiro para mandar os envelopes.” (Ibid, p. 256)

No primeiro semestre de 1972, Torquato Neto viajou ao Piauí onde realizou uma internação voluntária no Sanatório Meduna e posteriormente, com a ajuda dos integrantes do jornal *Gamma*, as filmagens de *O Terror da Vermelha*. Em entrevista cedida ao jornal piauiense *O Estado* em 14 de junho de 1972, Torquato falou sobre o super-8 e o seu filme:

O super-8, sendo uma coisa totalmente inexplorada pelo cinema tradicional, como linguagem, está dando a gente a oportunidade de criar uma forma nova de filmar. Esse filme que eu vim fazer aqui, eu queria que fosse ao mesmo tempo um documentário sobre Teresina, no seu estágio atual de desenvolvimento, e as contradições próprias da cidade. (NETO in PIRES, 2004, p. 350)

Essa declaração nos faz voltar aos textos escritos pelo artista e nos elucida um pouco a visão que Torquato fazia do seu próprio filme. *Terror da Vermelha* seria a

concretização da *ocupação de espaços* em um filme: realizado através da apropriação do super-8, filmado nas ruas de Teresina e documentando o que o “cinema dos cinemas” não tinha interesse em exhibir.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciar as pesquisas para este trabalho o caminho parecia bastante incerto. Não havia a clareza de todas as nuances contidas na contribuição de Torquato Neto para o cinema brasileiro, em especial o cinema superoitista. Conforme as leituras foram se sucedendo e os filmes sendo descobertos (*Helô e Dirce*, por exemplo, surgiu com a pesquisa já encaminhada, através de uma postagem na plataforma Youtube), a densidade do material foi se revelando. Torquato Neto deixou de ser visto aqui como “um artista tropicalista”, para se tornar um artista plural, inquieto e resistente. Plural por ter tido a habilidade de perceber, em todas as mídias, as brechas possíveis para a invenção. Inquieto ao não se acomodar em nenhuma delas, mantendo o seu signo da migração. Resistente porque, em todas as suas manifestações, existiu a resiliência de saber que seria *ocupando espaços* que o artista poderia fazer frente às dificuldades, fossem elas sociais, políticas ou de mercado.

O intuito deste trabalho foi o de realizar um recorte nas atividades artísticas de Torquato Neto lançando luz em um momento específico e pouco discutido da sua carreira: a sua aqui denominada *virada para o cinema*. O artista tem sido objeto de estudo dentro e fora da academia, porém os trabalhos até então lançados tratam da sua atividade literária, com o cinema sendo citado apenas como um dos elementos da sua trajetória. Não deixa de ser sintomático, no entanto, que as suas produções enquanto jornalista, poeta e compositor sejam mais conhecidas, afinal, de alguma maneira elas foram produtos consumíveis e, portanto, acessíveis em alguma medida.

O super-8, uma bitola menor e não comercial, contribuiu para que Torquato Neto pudesse adentrar no âmbito da realização cinematográfica. Foi o mesmo super-8, no entanto, com as suas limitações, que fez com que esses filmes não fossem conhecidos por um público maior. Como discutido ao longo do texto, os filmes superoitistas carregam em si o efeito duplo de permitir a realização e dificultar a exibição. Portanto, mesmo na época em que foram produzidos, eles foram pouco vistos, conforme comenta o pesquisador Rubens Machado Jr.:

A produção experimental realizada em Super-8 nessa década é grande e não tem sido discutida desde então, quando por seu turno foi muito pouco vista, somente em sessões alternativas, alguns festivais de modo atomizado, depois disso não mais. Isto equivale a dizer que tais obras não têm sido mais vistas ou revistas por qualquer público, e nem mesmo por pesquisadores, desde os anos 1970-1981, época de sua maior produção e difusão. (MACHADO JR, 2010, s/p)

A possibilidade de digitalizar esse material ajudou a modificar um pouco este cenário, tornando o arquivo multiplicável e, portanto, acessível. Alguns realizadores, como Ivan Cardoso e Carlos Galvão, aproveitaram essa ferramenta para relançar as suas obras, fazendo com que fosse possível que se desenvolvessem pesquisas como esta aqui apresentada. Nem todos os realizadores, no entanto, tiveram ou tem essa oportunidade, o que torna os estudos sobre o super-8 brasileiro fundamentais, principalmente no que diz respeito ao mapeamento e à preservação das obras fílmicas<sup>78</sup>.

No decorrer da pesquisa, ficou claro que a estratégia utilizada por Torquato Neto em relação ao cinema se dividia em duas frentes: de um lado ele contribuía em realizações de amigos, atuando não só como personagem, mas também como colaborador criativo, enquanto de outro lado ele utilizava o seu espaço em um grande jornal, para transformar essas realizações em produções propagandeadas. Os filmes eram divulgados desde a etapa de produção até a exibição. Ao escrever sobre esses trabalhos, Torquato Neto demarcava não só um território (espaço ocupado), como também identificava um grupo de companheiros que compartilhavam das mesmas opiniões políticas, estéticas e culturais. Essa ação era condizente com a disputa que se fazia presente no campo cinematográfico brasileiro e que ficou clara a partir das discussões públicas entre os representantes do Cinema Novo e do Cinema Marginal.

O cinema super-8 foi visto pelos realizadores aqui estudados como uma maneira não só de acessar a realização cinematográfica, mas também de ocupar corpos, ideias, narrativas, espaços e cidades. Os filmes que foram aqui analisados apresentam em sua poética narrativa a liberdade de quem não precisa responder a produtoras ou instituições estatais. Dessa forma, tornou-se possível, por exemplo, o terror virar *terrir*, um vampiro passear no sol escaldante de Copacabana, enquanto suas vítimas rolavam de prazer a cada ataque.

NOSFERATO não se procura ajustar a relato-drama: está mais próximo da linguagem poética: instâncias atemporais do presente: dia é noite RIO é BUDAPESTE

NOSTORQUATO não é ato é invenção livre de

cinema-linguagem: IVAMPS generalizam outro elemento:

---

<sup>78</sup> Um trabalho de fôlego foi realizado nesse sentido quando Rubens Machado Jr organizou a Mostra Marginália 70: O Experimentalismo no Super-8 Brasileiro, em 2001.



som-cassette outros: &etc. (OITICICA in LUCHETTI, CARDOSO, 1990, p.41)

A mesma liberdade encontramos em *Helô e Dirce* que, entre gestos de carinho e violência, anunciam forte crítica à ditadura civil-militar e à moral e os bons costumes sociais. Em um domingo, conforme narrou Torquato, foi filmada a história de “deux femmes” tragando gerais em formato de cigarros sem filtro.

Por fim, em seu filme, onde buscou narrar, porque não, as ruas, rios, vielas e personagens da sua terra, Torquato Neto resolveu ocupar Teresina. Tristeresina, a sua Cidade Verde, a Chapada do Corisco, lugar de onde veio. Filmando o que nenhum cinema filmaria: os seus pais, os seus primos, os seus amigos, a si mesmo. A sua morte anunciada e o seu corpo espalhado em bandeiras de número quatro pelos quintais da sua memória. Aqui, ali, em qualquer lugar, a super frente super-8 trazia a possibilidade do registro e do protagonismo. O cinema, então, se fazia sentimento-amador capturado em cartuchos de três minutos de duração.

Ao organizar, no capítulo três dessa dissertação, os escritos de Torquato Neto seguindo uma metodologia emprestada de Jacques Aumont, não se pretendeu colocar em caixas as reflexões do artista. Pelo contrário, essa escolha se deu na medida em que ficou claro que os critérios eleitos pelo autor buscavam tão somente ajudar a sistematizar e, portanto, a valorizar o pensamento teórico dos cineastas. Em seu livro, Aumont busca trazer à luz essas teorias por acreditar que um cineasta pode, em muitos casos, oferecer mais respostas a outro cineasta do que um teórico jamais poderia. Essa constatação de Aumont não se faz, no entanto, por medir capacidades e sim por acreditar que a prática do cineasta o conduz a questionamentos que os teóricos não atingiriam.

Quando um técnico, o industrial, o economista pensam em cinema – mesmo que sejam cineastas – pensam nele tendo um fim que não é o cinema e sim o dinheiro, o sucesso, a conformidade a uma norma. Ao contrário, o cineasta que se considera um artista pensa em sua arte para as finalidades da arte: o cinema pelo cinema, o cinema para dizer o mundo. É essa obsessão que me pareceu estar no centro da teoria dos cineastas. (AUMONT, 2004, p.8)

Nessa medida então, seria importante organizar, sistematizar e entender o que a teoria desses cineastas procurou transmitir. Da mesma forma, neste trabalho, buscou-se compreender o que Torquato Neto havia publicado sobre o super-8 no tempo em que escreveu sua coluna *Geléia Geral*. O curto período em que o artista vivenciou, de maneira mais ativa, a sua *virada para o cinema*, fez com que os seus escritos sobre a

bitola não fossem numerosos. Afóra algumas anotações pessoais e cartas escritas a amigos, o único espaço em que Torquato Neto utilizou para falar sobre o super-8 foi a sua coluna no *Última Hora*. Não pretendemos, portanto, avaliar os seus escritos enquanto *teoria* elaborada pelo artista. O que foi, no entanto, percebido no decorrer desta pesquisa é que os textos escritos por Torquato Neto traziam em si um posicionamento claro acerca dos caminhos que o cinema brasileiro deveria seguir na década de 1970. Para Torquato, era necessário que o cinema fosse uma arte alcançável e que, através dele, fosse possível realizar uma ação micropolítica de registro e de protagonismo no qual a percepção individual, pudesse capturar um cinema orgânico e não comercial. Com a sua constante inquietação, o artista pretendia provocar e trazer à tona o debate sobre o cinema no Brasil: “Torno a repetir: o cinema é fogo: a discussão em torno do cinema brasileiro, novamente, urge: em todos os níveis propostos.” (NETO, 1982, p. 261). Assim, estimulando a contínua reflexão sobre esse cenário, Torquato Neto descobria o super-8 ao mesmo tempo em que compartilhava com os seus leitores as possibilidades que a bitola oferecia naquele momento. Toda essa movimentação, vale lembrar, ocorreu entre os anos de 1971 e 1972, quando o super-8 ainda iniciava o seu processo de popularização no país, o que carrega com um espírito precursor os escritos do artista

Com essa avaliação em mente, fica nítida a importância que Torquato Neto exerceu naquele período, desafiando o Cinema Novo, que se encontrava culturalmente estabelecido e se posicionando na frente de batalha ao lado dos artistas marginais, utilizando como arma/ferramenta a câmera super-8. Esse trabalho não pretendeu esgotar as análises possíveis sobre a articulação e as realizações superoitistas de Torquato Neto. A intenção desta pesquisa é a de permitir que um momento significativo da carreira do artista seja lido não como um apêndice das suas atividade anteriores e sim, como continuidade, ação fluida da descoberta e do percorrer natural a um artista múltiplo e inquieto que via no cinema a possibilidade de capturar, descobrir e guardar. Assim, como o próprio Torquato escreveu, “o quente é filmar” (NETO, 1984, p.36).

## BIBLIOGRAFIA E DEMAIS FONTES DE PESQUISA

ALMEIDA, Luciana Carla de. **O experimental no super-8 brasileiro**: um estudo sobre o corpo, a cidade e a metalinguagem. Dissertação de mestrado. Recife: UFPE, 2012.

BENTES, Ivana. Multitropicalismo, cine-sensação e dispositivos teóricos. In: BASUALDO, Carlos (org.). **Tropicália** – uma revolução na cultura brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p.99-128.

BENTES, Ivana. **Glauber Rocha**: cartas ao mundo. São Paulo: Companhia das Letras, p. 329, 1997.

BERNADET, Jean-Claude. Cinema Marginal?. In: PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera; DE ALBUQUERQUE, Heloísa Cavalcanti. **Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras**: filmes produzidos nos anos 60 e 70. Centro Cultural Banco do Brasil: 2004.

BEZERRA, Feliciano. **A escritura de Torquato Neto**. São Paulo: Publisher Brasil, 2004.

CALDEIRA, Oswaldo; SANZ, Sérgio; CALDAS, Manfredo. **Contribuição à história do curta metragem brasileiro**. 2003.

CALIXTO, Fabiano Antonio. **Um poeta não se faz com versos: tensões poéticas na obra de Torquato Neto**. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH-USP, 2012.

CARDOSO, Ivan. **De Godard a Zé do Caixão**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

CARDOSO, Ivan; LUCHETTI, R. . **Ivampirismo** – O Cinema em Pânico. Rio de Janeiro: Editora Brasil- América, 1990.

CASTELO BRANCO, Edward de Alencar. **O jovem Torquato Neto engendrado nas ciladas da linguagem**. Disponível em: [http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308156391\\_ARQUIVO\\_ANPUH20112.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308156391_ARQUIVO_ANPUH20112.pdf). Acesso em: 13 de julho de 2016.

\_\_\_\_\_. **O Terror da Vermelha**: síntese sensitiva da *marginália* 70. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2006/CASTELO%20BRANCO,%20Edward%20de%20Alencar%20-%20IIIEHA.pdf>. Acesso em 13 de julho de 2016.

\_\_\_\_\_. **Toda palavra guarda uma cilada**: Torquato Neto entre a vertigem e a viagem. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/vol11Edward.php>. Acesso em: 15 de julho de 2016.

\_\_\_\_\_. **Travessuras em superoito milímetros**: o cinema em liberdade de Torquato Neto. Disponível em: [http://www.anpuh-sc.org.br/rev%20front%2018%20vers%20fin/art\\_dossie1\\_travessuras%20em%20superoito\\_edwar%20cast%20branco.pdf](http://www.anpuh-sc.org.br/rev%20front%2018%20vers%20fin/art_dossie1_travessuras%20em%20superoito_edwar%20cast%20branco.pdf). Acesso em: 15 de julho de 2016.

CLÜVER, Claus. Intermedialidade. **Pós**: Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-23, nov. 2011.

COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

\_\_\_\_\_. **A formação de um tropicalista**: um breve estudo da coluna “Música Popular”, de Torquato Neto. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2171>. Acesso em: 14 de maio de 2016.

COSTA, Lucas Mendes Falcão. **As astúcias de um destinador na Geléia Geral brasileira**. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, 2009.

DE ABREU, Alzira Alves. **A modernização da imprensa (1970-2000)**. Zahar, 2002.

DE ANDRADE, Oswald. **Manifesto Antropófago**. Revue Silène, 2010. Disponível em: [http://www.revue-silene.com/images/30/extrait\\_143.pdf](http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_143.pdf). Acesso em 15 de junho de 2017.

DEMÉTRIO, Silvio Ricardo. **O Terror da Vermelha**: estética de agressão e rigor formal de Torquato Neto no cinema. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/demetrio-silvio-terror-vermelha.pdf>. Acesso em 13 de julho de 2016.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália**: alegria, alegoria. Cotia: Ateliê, 2000.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. São Paulo: Limiar, 2000.

GAMO, Alessandro. **Críticas de Jairo Ferreira**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

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

MACHADO JÚNIOR, Rubens L. R. A Experimentação Cinematográfica Superoitista no Brasil: espontaneidade e ironia como resistência à modernização conservadora em tempos de ditadura. In: AMORIN, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (orgs.). **Cinema e Memória**: O Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

\_\_\_\_\_. **Cidade e cinema, duas histórias a contrapelo nos anos 70**. III Seminário Internacional Políticas de LA Memória, 2010. Disponível em: [http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-46/machado\\_jr\\_mesa\\_46.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-46/machado_jr_mesa_46.pdf). Acesso em: 12 de julho 2016.

\_\_\_\_\_. **Mostra marginalia 70**: o experimentalismo no super-8 brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

\_\_\_\_\_. Passos e descompassos à margem. In: PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera; DE ALBUQUERQUE, Heloísa Cavalcanti. **Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras**: filmes produzidos nos anos 60 e 70. Centro Cultural Banco do Brasil: 2004.

MACHADO, Gláucia Vieira. **Todas as horas do fim**: sobre a poesia de Torquato Neto. Maceió: EdUFAL, 2005.

MORENO, Djaldino Mota. **VII Festival Nacional de Cinema**: Documentos. Aracaju: Cultart. 1980

NETO, Torquato. **Os Últimos dias de paupéria**. In: DUARTE, Ana Maria Silva de Araújo; SALOMÃO, Wally (orgs.) 2 Ed. São Paulo: Max Limonad Ltda., 1982.

\_\_\_\_\_. **Torquatália**: obra reunida de Torquato Neto (Geléia geral). Org. de Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

\_\_\_\_\_. **Torquatália**: obra reunida de Torquato Neto (Do lado de dentro). Org. de Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

OITICICA, Hélio. **Ogramurbana**. Disponível em: [http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd\\_verbete=4382&cod=741&tipo=2](http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4382&cod=741&tipo=2). Acesso em 12 de março de 2017.

PAIVA, Samuel. **A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla**. Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação, ECA\_USP, 2005.

PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera; DE ALBUQUERQUE, Heloísa Cavalcanti (Ed.). **Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras**: filmes produzidos nos anos 60 e 70. Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

RAJEWSKI, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira; VEIRA, André de (orgs). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

RAMOS, Fernão. **O cinema marginal (1968-1973): a representação em seu limite**. SP/RJ: Brasiliense/Embrafilme, 1987.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. Senac, 2000.

RAMOS, José Mario Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais**: anos 50/60/70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

REMIER. **Ivan Cardoso**: o mestre do terror. Imprensa Oficial, São Paulo: 2008.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra Embrafilme, 1981.

SALOMÃO, Wally. Sinal Fechado. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 26 jun 1971. Suplemento Plug, p. 7.

\_\_\_\_\_. Super Frente Superoito. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 19 jun 1971. Suplemento Plug, p. 7.

\_\_\_\_\_. Who's who. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 26 jun 1971. Suplemento Plug, p. 3.

SANTOS, Alex. **Cinema e revisionismo**. Paraíba: Secretaria da Educação e Cultura, 1982.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política**. Paz e Terra, 2001.

UCHÔA, Fabio Raddi. **Perambulação, silêncio e erotismo nos filmes de Ozualdo Candeias (1967-83)**. 2013. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

VAZ, Toninho. **A biografia de Torquato Neto**. Curitiba: Nossa Cultura, 2013. 408p.

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

VELOSO, Gonzalo Rodrigues Pereira. **Tropicália pós-moderna: a “geléia geral” fragmentária no contexto dos anos 60**. Dissertação de Mestrado em História Comparada, IFCS-UFRJ, 2005.

XAVIER, Ismail. **O Cinema marginal revisitado ou o avesso dos anos 90**. In: Portal Brasileiro de Cinema. Disponível em: [http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ensaios/03\\_03.php](http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ensaios/03_03.php). Acesso em: 12 de julho de 2016.

\_\_\_\_\_. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

ZIMMERMANN, Patricia; ISHIZUKA, Karen. **Mining the home movies: excavations in histories and memories**. University of California Press, 2008.

### Filmes Analisados

O Terror da Vermelha. Direção: Torquato Neto. Piauí: 1972. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x7xR20yNQSA>. Visto em 21 de julho de 2017.

Helô e Dirce. Direção: Luiz Otávio Pimentel. Rio de Janeiro: 1972. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HiC3cTtSwTc>. Visto em 21 de julho de 2017.

Nosferato no Brasil. Direção: Ivan Cardoso. Rio de Janeiro: 1971. Disponível em: <https://makingoff.org/forum//index.php?showtopic=36517>. Visto em 21 de julho de 2017.

### Filmes Consultados

A Marca do Terrir. Direção: Ivan Cardoso. Rio de Janeiro: 2005.

Carcará Pega Mata e Come. Direção: Arnaldo Albuquerque. Piauí: 1975. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HRvrQSmGySQ>. Visto em: 10 de julho de 2017.

David Vai Guiar. Direção: Durvalino Couto. Piauí: 1972. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-majihW80pQ>. Visto em: 10 de julho de 2017.

One Plus One. Direção: Jean-Luc Godard. Londres: 1968.

Sentença de Deus. Direção: Ivan Cardoso. Rio de Janeiro: 1972. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=v5zSG02efjs> . Visto em 15 de julho de 2017.

Teorema. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália: 1968.

Torquato Neto, o anjo torto da Tropicália. Direção: Ivan Cardoso. Rio de Janeiro: 1992.

Vento do Leste. Direção: Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Gérard Martin. França: 1970.

## ANEXO I - ENTREVISTAS

### TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTA COM IVAN CARDOSO<sup>79</sup>.

**Ivan, hoje em dia é possível encontrar diferentes versões do *Nosferato no Brasil* na internet, essas versões já existiam antes?**

Não, não. O problema é o seguinte: o filme em super-8 tem aproximadamente 60 minutos, digamos assim, cinquenta e alguma coisa. Mas à medida em que a gente foi lançando ele em vídeo, ele foi junto com outros filmes, então ele foi apresentado em uma versão mais compacta, o que é normal de se fazer. Por exemplo, era muito comum, na época, você conseguir comprar versão dos filmes americanos famosos, clássicos, em versão reduzida de 15 minutos, meia-hora, então ter versões é uma coisa do próprio cinema. Não é que eu remontei o filme, é que às vezes como tinham outros filmes também na fita, o tamanho dele excedia. Mas não foi remontado. Depois, quando eu fiz *A Marca do Terrível* também, ali é uma coletânea, de todos os filmes que eu fiz em super-8, então ele [*Nosferato no Brasil*] tem meia hora. Também o super-8 quando era projetado, ele tinha pedaços que estavam fora de foco e isso eu resolvi tirar também, porque não era legal, mas a gente não censurou nada e nem cortou nada. A gente apenas tentou fazer com que ele ficasse uma coisa mais próxima assim de uma coisa profissional, comercial.

Quando eu morrer, vão reeditar essa versão integral. É que também é caro você fazer esses processos, então também é um problema de você não ter condições de fazer, entendeu? Menor é mais barato que maior. E também essa coisa é cruel porque aqui, no cinema brasileiro, você vive uma ditadura do longa-metragem. Não valorizam filmes menores. O próprio *Nosferato* era uma paródia de uma sessão de cinema, tinha: trailer, um comercial tipo institucional da ditadura, e eu botava de curta-metragem [antes da exibição de *Nosferato no Brasil*], um filme americano desses que você comprava nas lojas das óticas. Era uma versão de 3 min do [*inaudível*]. Então essa característica sempre teve no meu filme. Essa história também de tamanho de filme parece história de tamanho de pau. Não tem nada a ver isso, tamanho não é documento.

Aliás, já que a gente tá falando de pau, eu vou te contar uma história muito gozada. O Torquato costumava dormir na UNE, antes de 64, quando ele tinha chegado aqui no Rio. E você sabe que o homem, geralmente, isso me contaram, eu não vi não porque eu era mais garoto, eu não frequentava a UNE, e o Torquato tinha um pau enorme, ele dormia em cima de uma mesa lá e acordava de pau duro. E comunista não pode ser nem viado, comunista é a pior raça que tem, né? Porque eles falam que são todos liberados, mas eles são super preconceituosos com quem toma droga, com quem é homossexual, quem é sapatão, entendeu? Tudo ao contrário. Então os estudantes ficavam babando lá, olhando pro Torquato, pro pau do Torquato, mas ninguém podia pegar porque comunista não podia ser viado.

**Como foi feita a escolha da trilha sonora do filme? Eu vejo que tem nela**

---

<sup>79</sup> Entrevista cedida à autora desta pesquisa no dia 11 de fevereiro de 2017.



**uma música que foi lançada na década de 80 pelos Titãs. Go Back, de composição de Torquato Neto.**

Não, na verdade quem pediu para esse cara fazer a música fui eu. Pro Nando Reis fazer a música. Eu que mandei essa letra do Torquato que ele musicou, o *Go Back*. Aí como eu tinha feito essa ponte, eles deixaram eu usar a música no filme, mas não tinha. Eu só botei porque quando eu lancei os filmes em super-8, nos anos 70, não tinha vídeo, não tinha nada disso. Ele era apenas em super-8. Primeiro eu fazia uma coisa que era muito arrojada na época, eu botava duas vitrolas e ia trocando as músicas. Isso era um tormento porque, às vezes, quando você botava a agulha na vitrola do disco, ela caía num ponto errado da música e pra acertar o sincronismo era um inferno você tinha que dar o arranhão, pra você tentar acertar e acabava não acertando nunca. Depois, eu me aprimorei fazendo uma fita cassete. Embora a coisa das duas vitrola fosse mais criativa e mais atual. Mas com a fita cassete você conseguia um sincronismo maior, desde que não acontecesse nenhum acidente. Porque os projetores de super-8 também, eram verdadeiros assassinos de filme. A gente tinha que recorrer. Por exemplo, o Carlos Vergara tinha um projetor super-8 Kodak que era o único que eu conheço que não comia filme, porque tinham filmes que foram destruídos pelos projetores. A partir de uma certa época, parei até de passar os filmes para preservá-los. Porque o super-8 é um negativo reversível e o negativo reversível é igual a slide, quer dizer, é o filme que não tem negativo. Você projeta o negativo que você filmou, não tem cópia.

A inclusão do *Go Back* foi só por ser uma música dos Titãs e a minha trilha é inteiramente pirata, né? Era bom ter pelo menos uma música que não fosse pirata. Ela seria a música original do filme, digamos assim. Mas ela só foi usada por causa disso. A música é legal também, né? E funcionou bem no filme, mas na versão original não tinha essa música, ela só veio ter essa música na versão posterior, como te falei. Esse filme já foi lançado até na América em VHS.

**No livro O Mestre do Terrir, você comenta o fato de que escolheu o Torquato como ator porque queria uma celebridade no seu filme. Você pode explicar um pouco como ocorreu a participação do Torquato dentro do Nosferato no Brasil?**

Não, como eu te falei, o Nosferato original era um ator expressionista alemão muito famoso chamado Max Schreck, ele é careca, era totalmente careca e tinha até aquelas unhas iguais as do Mojica, só que artificiais. Ele estaria mais próximo do Igor, interpretado pelo Felipe Falcão de *O Segredo da Múmia*, mas naquela época o Felipe ainda não era ator e era também desconhecido. Eu tinha já um grupo de atores amadores, chamado *Ivamps*, que é o que trabalha em todos os filmes. O Torquato eu chamei exatamente por causa disso que eu te falei. Eu conheci o Torquato, antes de ir pra Inglaterra, e depois ir pra França, porque o Torquato foi pra Inglaterra com o Hélio Oiticica. Eu conheci o Torquato na casa do Hélio Oiticica, em 1968 e depois, em 69, ele foi com o Hélio pra Inglaterra, quando o Hélio fez a primeira exposição internacional na Whitechapel Gallery. De lá, o Torquato foi para Paris, e passou um tempo sem que ninguém soubesse bem o que tinha acontecido com ele. De repente ele voltou e apareceu fazendo uma coluna, primeiro no Correio da Manhã e depois no Última Hora, que eram

dos mesmos donos. A composição do personagem foi inteiramente dele, eu nunca falei nada sobre como o Torquato deveria se comportar. Pra mim ator é gado, eu sou um diretor Hitchcockiano, eu apenas digo: “vai praqui [*sic*], pra lá, anda pra cá, vem pra cá, close, coisa e tal”. Eu escolho o ator pelo tipo, o Torquato até me traiu nisso porque eu escolhi o tipo errado, mas o tipo errado que deu certo. Você vê no filme que ele criou um tremendo Nosferato tropical de cabeleira e tudo. Ele tinha uma japona que ele usa no filme e uma amiga minha fez uma capa de vampiro, de seda ou de cetim, com forro vermelho, que eu tenho até hoje. Eu ficava danado porque como o Torquato era nordestino, era baiano, era estrangeiro, era piauiense, tinha uns dias que ele aparecia na filmagem com uma sandália de couro hippie. Aquilo me matava de vergonha, porque eu sou carioca, eu não uso sandália e muito menos um vampiro poderia usar sandália.

**Ivan, você comentou em mais de uma ocasião a influência que você recebeu do cinema de gênero e dos filmes do Zé do Caixão. Como você enxerga essas influências na sua obra?**

Eu sou apaixonado pelo cinema do Zé do Caixão. Acho que o Zé do Caixão é o maior cineasta brasileiro, só que o Zé do Caixão faz filme de terror brasileiro. Eu não sou um cineasta brasileiro, eu não me sinto. Eu não sou um artista brasileiro, eu sou um artista global, eu sou um artista de vanguarda que utiliza o cinema pra botar fora a minha criatividade mas também sou fotógrafo, sou artista plástico, sou jornalista. Só não roubo, não mato, não vendo drogas e nem como a mulher do muito amigo, o resto a gente faz. De fato sempre achei complicado, quer dizer, o Zé do Caixão teve um mérito muito grande porque ele criou esse personagem do Zé do Caixão, que é um dos maiores personagens do cinema brasileiro. Agora eu não, os meus pais tinham feito uma viagem para a Europa, eu não posso dizer exatamente em que ano foi, se foi 69, se foi 70...e eu tinha encomendado uns livros de cinema de terror e no final tinha uma relação de todos os filmes de vampiro, todos os filmes de múmia, todos os filmes de lobisomen. E eu notei que tinha vários personagens que era “Drácula em tal lugar”, “Lobisomen em tal lugar”, então me deu a ideia: Porque não fazer Nosferato *no* Brasil? Quer dizer, já é um clichê e em cinema tudo é um clichê. É que nem o negócio que o Chacrinha fala: nada se cria, tudo se copia. Então não tenho essa pretensão, só essas bestas brasileiras que fazem filmes que nem a mulher quer assistir, nem os filhos e que se acham gênios que querem criar tudo. Eu não quero criar nada, eu quero apenas copiar. É muito comum, principalmente nos meus filmes, o Nosferato eu ainda era muito tímido, porque era o meu primeiro filme. Mas você vê isso no Segredo da Múmia, o Wilson Grey tá dormindo lá em cima de um livro do Boris Karlov. Tem muitas cenas dos meus filmes que eu copio de filmes, elas são colchas de retalhos de filmes. No Escorpião Escarlata, por exemplo, tem uma cena que o anjo prende o sapo coxo que é copiada do Dr. No do 007, do Satanic Dr. No. Então você vai encontrar muitas cenas assim nos meus filmes.

**Como se deu o processo de produção do *Nosferato no Brasil* houve algum planejamento de produção, alguma decupagem ou um roteiro a seguir?**

Depois dessa coisa assim, a gente fazia filme em super-8. Eu não sei te precisar quantos dias a gente levou pra filmar o *Nosferato*. Porque o Torquato trabalhava na Tribuna [*sic*] e eu acho que a gente filmava nos fins de semana, mas não sei te dizer exatamente. Eu tinha uma espécie de roteiro que era uma escaleta da sequência, mas eu não decupava sequência. É uma coisa até que tem um mérito muito grande da minha parte. Quando eu fiz *A Marca do Terrir*, porque eu ampliei esses filmes pra 35mm na América, o editor desse filme que era o Francisco Cláudio Moreira, que era um cara que trabalhava na Cinemateca, ele se matou o coitado, o Chico. Mas ele era uma grande autoridade em preservação de negativo e a coisa que o Chico ficou mais bestificado ao fazer esse trabalho comigo é que, como eu estava te falando, os projetores super-8 eram assassinos de filme e quando passavam em uma emenda, aquilo dava margem pro projetor descarrilhar o filme e enrolar o filme dentro do projetor e arrebentar o teu filme. Então eu era tão paranóico com essa coisa, que eu já filmava montado. Inclusive os tempos das sequências eram reais, não tinha corte. Você vê na tela como eu filmei e o Chico ficou bestificado. Isso é uma coisa que eu falo, é um orgulho muito grande que eu tenho: eu posso ser um péssimo cineasta, mas eu sou o melhor cineasta do mundo em super-8 e desafio que os outros apresentem os seus filmes em super-8. Porque o super-8 foi uma grande moda no início dos anos 70, mas os filmes eram pavorosos. Geralmente o pessoal filmava festas de aniversário, viagens de ácido e eu, pelo contrário. Eu bobeei muito, o jovem é sempre idiota. O Godard tem uma coisa que ele fala que é genial, ele diz que todo filme vira documentário da época em que foi filmado. Então até essas festas de casamento, essas filmagens gratuitas também tem um valor enorme. Mas na época, em 1970, eu tinha 18 anos, então eu era muito sério, eu queria ser um cineasta. Eu só filmava, abre aspas, profissionalmente, apesar de ser um cineasta amador. E também essa coisa..eu era muito ligado à poesia concreta, muito ligado ao Hélio Oiticica. O Hélio Oiticica foi o artista que mais me marcou. Tudo tem que levar um desconto, né? Quando eu tinha 17 anos, o Hélio chegou pra mim e falou: “Tudo o que te falaram que não pode ser feito, pode”. Poxa, isso é tudo que um garoto quer ouvir. Eu era um rebelde sem causa, o meu problema era deixar o cabelo crescer, porque os pais da gente não deixavam a gente usar cabelo grande, e fumar maconha. A gente não podia fumar maconha em casa. Então a gente entrava com a maconha e o Hélio entrava com a casa, a gente ia fumar maconha na casa do Hélio. Essa frase dele é genial. “tudo o que disseram que não pode ser feito, pode”. Mas é uma frase filosófica, estética, sei lá qual seria a classificação, porque outro dia eu fui contar essa frase para o meu dentista e ele parou e ficou me olhando e disse: “É, Ivan, então tá legal”. Eu to implantando uns dentes, inclusive tô mandando botar agora – estou na fase da terceira denteição, então estou mandando botar uns caninos mais afiados, mais pontudinhos. Ele chegou assim e falou “Ivan, então já que o Hélio Oiticica falou que tudo o que disseram que não pode ser feito, pode, eu vou arrancar o seu dente aqui sem anestesia, não vou esterilizar o alicate”. Então esse negócio depende de quem está puxando a brasa da sardinha. Quando interessa pra você que tudo que não possa ser feito, pode, a frase é genial, mas se quiserem arrancar o seu dente sem anestesia, não pode.

**Você havia comentado anteriormente sobre a sensação que te causou filmar o *Nosferato no Brasil*.**

Eu falei isso porque era uma pretensão muito grande pra um jovem de 18 anos, 19. Em 71 eu tinha 19, mas eu comecei a fazer o filme em 70. Já começar fazendo a adaptação de um clássico. O Nosferato é o mais célebre vampiro da história do cinema, apesar dele não ser o Drácula, nem ser o Bela Lugosa, nem o Christopher Lee, é um filme do Murnau, um filme que marcou época, clássico. Era uma pretensão muito grande minha e eu fiz o filme com dinheiro de mesada. A gente não pagava ninguém, nem lanche a gente dava. A única coisa que a gente fazia era comprar maconha pro pessoal fumar. Era um desafio muito grande e depois, embora a minha vida inteira eu tenha feito esses filmes usando os grandes personagens do cinema de terror: a múmia, o lobisomem, vampiro. Eu acredito que a gente é o país do carnaval, a coisa da antropofagia. Na verdade basta você ter uma fantasia que você cria o personagem, eu acho que isso é uma coisa estética do filme, muito bacana. Como é que um garoto de 19 anos ia fazer uma adaptação no Nosferato em super-8, só com atores amadores, a atriz principal era a minha namorada, a Helena, Ivamp que o Torquato ataca ali na praia. As outras também eram amigas nossas, os atores homens eram os meus dois melhores amigos. Esse era o grupo Ivamps, era o Zé Português, o Ricardo Horta.

\*\*\*

TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTA COM CARLOS GALVÃO<sup>80</sup>.**Galvão, você poderia comentar um pouco sobre o processo de montagem do Terror da Vermelha?**

Com relação especificamente à montagem do Terror da Vermelha eu segui escrupulosamente "ao pé da letra" um texto, uma prosa poética que Torquato Neto escreveu, já aqui no Rio de Janeiro, para publicação no segundo número do Jornal GRAMMA. Esse texto é o guia da montagem e se encontra publicado no livro "Torquatália" de Paulo Roberto Pires.

**Você fala do texto que aparece no início do filme?**

É aquele texto. Eu o pus ali porque os fotogramas iniciais do filme (e que também aparecem ao longo dele) ficaram inutilizados pelo uso nas projeções que fizemos do filme antes de editá-lo.

**Esse texto aparece também em "Os Últimos dias de Paupéria". Eu encontrei na verdade dois textos que se referem ao filme. Esse, que aparece nos créditos iniciais, e um segundo sem título (mostro a Galvão, através de uma foto, o segundo texto que aparece no capítulo 1 deste trabalho e que se inicia com "um filme é feito de planos").**

Eu tenho aqui os livros. Tenho inclusive os originais desses texto que publicarei no livro que sairá junto ao meu documentário. Esse texto é um histórico da feitura do filme.

**Foi um texto elaborado após as filmagens então.**

Sim, os dois textos foram feitos aqui, no Rio de Janeiro, quando Torquato Neto já havia voltado.

**Entendi, um seria utilizado na montagem, como um guia, e o outro seria uma descrição poética sobre as filmagens.**

O filme foi feito entre maio/junho de 1972 e eu o montei ao largo de 1973. Torquato Neto já havia falecido. Exatamente, acho que ele pretendia publicá-los também quando o filme estivesse montado e ele fosse lançá-lo.

**Vocês conversavam sobre a montagem durante as filmagens?**

Nós falamos muito sobre cinema. Torquato Neto era fã do Eisenstein como cineasta e principalmente como montador.

---

<sup>80</sup> Entrevista cedida à autora desta pesquisa em 13 de outubro de 2016.

**Eu vi uma entrevista com a prima do Torquato falando sobre a cena da dança. Ela dizia que estava dançando e o Torquato achou legal e pediu pra filmá-la. No filme a mãe dele também aparece, além de uma moça estendendo roupas. O filme tem muitas cenas do cotidiano. Ele falava sobre isso? Imagino que pode ter relação com o que ele fala sobre “cantar a minha terra”.**

A cena da prima dele aconteceu porque Torquato Neto a havia visto dançando na casa dela e pediu para voltar lá e filmá-la. Toda essa racionalização que aparece nos textos (todos cantam sua terra, etc - citação de Gonçalves Dias) Torquato Neto realizou após as filmagens, quando ele teve o material revelado nas mãos. As filmagens fora feitas por etapas, com intervalos de semanas. À medida que Torquato Neto conseguia grana ele comprava um rolinho de super-8, juntava a galera e íamos filmar o que ele havia bolado.

**Ele fez um trabalho de decupagem do filme, só que de maneira literária, afinal ele era poeta.**

Exatamente, o filme é um poema. Eu inclusive fiz câmera em um desses rolos.

**Dentro dessa análise que estou fazendo, eu percebi a clareza que Torquato Neto tinha sobre a necessidade de ocupar espaços. Penso que ele quis ocupar o cinema através do super-8. Esse era um ponto de diálogo entre vocês?**

O cartucho de super-8 foi criado para as filmagens de lazer das famílias pela facilidade de manipulação das câmeras. Torquato Neto seguia uma linha (e também Ivan Cardoso) que vinha bem antes deles, a partir dos artistas plásticos de Nova York (incluindo aqui Hélio Oiticica), de utilização do super-8 como suporte de filmes de arte. Aqui no Brasil também artistas como Antonio Manoel, Sergio Bernardes Filho, e Luiz Otávio Pimentel já haviam usado o super-8. Torquato Neto mesmo já participara como ator em vários dos filmes de Ivan Cardoso - série que ele chamou "Quotidianas Kodak". Nos anos 70 se fazia super-8 em todo o Brasil. Um levantamento feito pelo pessoal do Itaú Cultural localizou, para um projeto de filmes de vanguarda mais de 600 filmes só em Recife, no período na época, eu enviei o Terror da Vermelha para o Rubens Machado, curador do projeto e ele foi projetado na mostra.

**Você enviou essa mesma versão que está no youtube? Eu ia te perguntar sobre isso inclusive. Existem duas versões do filme? Uma sua e outra da Ana Maria Duarte?**

Nas projeções que fizemos ainda em Teresina e também aqui no Rio, rolo a rolo - separados - TN colocava uma vitrola tocando musicas de alguns discos para acompanhar as sessões. Esse filme sempre ficou comigo e depois que eu fiz a edição dos nove rolos de 3 min. em moviola e coladeira, gravei uma fita cassete com as mesmas músicas que usávamos nas projeções e assim rolava.

Nos anos 80 Ivan Cardoso foi chamado pela TV Manchete para realizar um documentário em homenagem a Torquato Neto. Então a Ana (viúva de Torquato

Neto) me pediu o filme já montado para ser usado no documentário. Quando, anos depois surgiu a possibilidade de telecinar para o VHS o filme, eu o pedi de volta a Ana e o mandei para um amigo meu, que tinha os equipamentos, junto com a fita cassete com a trilha. E foi feito. Mandeí uma cópia do VHS pronto para a Ana. Devolvi o filme em super-8 para a Ana junto da cópia em VHS. Quando o Itaú Cultural me contactou procurando o filme para o projeto eu soube, por Ana, que o filme havia desaparecido. O Itaú aceitou que eu enviasse o filme na cópia em VHS embora eu já o tivesse passado para DVD, e assim foi feito. Depois eu soube que Ana, junto com Thiago, filho de Torquato Neto tinha enviado uma nova trilha para o filme constante de composições do próprio Torquato. Então há duas versões de áudio para o filme. Havia até bem pouco tempo uma cópia do filme no you tube horrorosa, em preto e branco, mas com a trilha que eu fiz. Recentemente eu mesmo pus uma cópia digna na internet. Portanto as duas versão são uma só.

**Galvão e nessas primeiras projeções que vocês fizeram, em Teresina e no Rio de Janeiro, o filme então ainda não estava montado? Essas sessões que você fala, nas quais o Torquato ainda estava presente. Eram os rolos ainda inteiros, antes de passar pela moviola?**

Como eu disse, projetávamos rolo por rolo. Entre outras coisas ele ainda não havia se resolvido quanto à edição. Só no Rio, tempos depois ele elaborou o texto que eu chamo de "guia da montagem", ok?

**Quem eram as pessoas que estavam nessas projeções?**

Todos os jovens engajados da cidade. Artistas, jornalistas, como nós. Muita cerveja e outras cositas más. Geralmente as projeções eram feitas na casa de Antonio Noronha, médico, amigo de infância de Torquato Neto e falecido recentemente. Noronha era o articulador das artes e da cultura de Teresina na época e depois também.

**Outra coisa que me vem à mente, quando penso nesses filmes, é a utilização dos letreiros. Isso, por si só, já era uma linguagem muito utilizada no super-8 de maneira geral e é algo que vem dos filmes silenciosos.**

Sim claro, mas os letreiros passaram a ser utilizados de forma irônica, às vezes como metalinguagem.

**Assim como no filme do Ivan Cardoso e mesmo no do Luiz Otávio Pimentel os letreiros ganham outro significado, modificam o cenário, por exemplo queria saber algo sobre a feitura deles.**

Você viu o filme de Luiz Otávio?

**Vi sim.**

Onde? como?

**Recentemente ele foi postado no youtube também, vou te passar o link.**

**Nesse canal chamado "Torquato Neto" estão subindo várias coisas do Torquato, não sei quem é a pessoa responsável.**

Acho que o canal é do George Mendes, primo de Torquato Neto e irmão da Herondina, a garota que dança. Esse filme eu também telecinei para VHS e depois para DVD e a trilha é minha.

**Ah, não sabia! Eu havia imaginado que eles tinham sido telecinados juntos porque os créditos são iguais. Então a trilha sonora foi você quem montou?**

Esse filme me foi passado, já montado, pela Ana, junto com o Terror. Otávio já havia falecido e eu devolvi, também, para ela, quando telecinei. Esse filme, não sei como chegou às suas mãos, mas ela me disse que desapareceu junto com o Terror. Meio estranho! Ana faleceu esse ano e levou o mistério. Ou não? - como diz Caetano!

**Galvão, então a trilha sonora do "Helô e Dirce" foi você quem colocou depois, já nessa telecinagem.**

Sim. Ela perpassa com certa ironia o filme todo. Tem o mesmo sentido metalinguístico que o do Terror, e do meu filme "Porenquanto". Também do filme de Xico Pereira - "Tupi Nikim", de Durvalino Couto - "David a Guiar" e de Haroldo Barradas - "Coração Materno" cujas trilhas também foram feitas por mim.

**Esses filmes que você está citando também são em super-8?**

Foram todos feitos em super-8 e todos telecinados por mim na mesma época. O meu e mais alguns eu tenho comigo ainda em super-8, mas todos estão em DVD doméstico.

**E como vcs se organizavam? Porque pela sua descrição e pelo próprio modo de produção do super-8 eu percebo que as equipes se repetiam.**

Nós todos éramos uma turma que fazíamos música, artes, jornalismo, todos juntos. E quase todos viemos para o Rio de Janeiro numa mesma leva.

**Foi aí que você conheceu o Luiz Otavio?**

Sim, ele era muito amigo de Torquato Neto e ficou sendo meu amigo até a sua morte. Vou fazer uma homenagem a ele no meu documentário, inclusive inserindo o Helô e Dirce.

**E você tem mais alguma informação sobre esse filme do Luiz Otavio? Não encontrei quase nada a respeito, apenas dois textos que o Torquato publicou, de autoria do Luiz Otávio, mas não fala diretamente sobre o filme em si. Você fez parte da equipe dele?**

Não, só conheci esse filme quando Ana me passou, junto com o Terror, para telecinar. Otávio já havia falecido. Só conhecia o filme de nome.

Otávio fez vários filmes em película 16 mm, um deles sobre Oswald de Andrade que o Julio Medaglia, então diretor da TV Alemã, comprou, levou e passou lá na TV. Luiz Otávio Pimentel era uma espécie de "geniozinho", grande pessoa e grande figura.



**Os textos dele sobre cinema são bem elucidativos, ele demonstra ter bastante clareza sobre o que quer fazer. Pena que não encontrei muito material.**

Era um grande poeta também. Amigo dos concretistas. Eu vou fazer um perfil dele no livro e no documentário. Parte já está pronto.

**Sim, inclusive um dos textos era defendendo o uso da "palavra-cenário", cuja aplicação podemos perceber nesses três filmes que analiso. Vai ser bom ter uma fonte de dados sobre ele, porque realmente não existe quase nada.**

Claro. ele ficava muito puto porque Wally Salomão se apropriou das idéas dele e fez o cenário do show GALFA-TAL, no Rio, sem citar a fonte.

**E de fato, ele publica esse texto sobre a palavra-cenário antes do show.**

Ele tinha feito, participou de uma grande mostra sobre esse conceito no MAM, em 71. Junto com Hélio Oiticica.

\*\*\*