

O TERROR DA VERMELHA: SÍNTESE SENSITIVA DA MARGINALIA 70¹Edwar de Alencar Castelo Branco²**Resumo**

Este trabalho propõe uma apropriação histórica do filme "O terror da vermelha", um superoito rodado por Torquato Neto – um dos ícones da *Tropicália* – em Teresina em 1972. A principal proposta do estudo é, a partir da análise do filme, problematizar as relações entre história e linguagem, sugerindo que o "cinema em liberdade" defendido por Torquato Neto representa o ápice do embate torquateano para "destruir a linguagem e explodir com ela", instaurando uma contra-linguagem que lhe permitisse escapar da captura social de sua subjetividade. Sugere-se que o filme em estudo pode ser visto como um signo de sua época, espécie de síntese sensitiva da marginalia 70.

“Chega de metáforas. Queremos a imagem nua e crua que se vê na rua”. Com este manifesto, do final de 1971, Torquato Neto – o poeta que se notabilizaria por ter escrito *Geléia Geral*, espécie de *avant première* tropicalista – concluiria um longo processo de reflexão sobre a linguagem e começaria a dar contorno àquilo que já foi chamado de contra-linguagem torquateana. Raciocinando sempre em termos de “lado de dentro” e “lado de fora”, o poeta parecia perceber a transparência da linguagem como o lugar de mascaramento do caráter material do sentido das palavras e dos enunciados. Ao mesmo tempo, percebia serem as palavras “poliedros de faces infinitas”, que sempre se permitiriam serem utilizados no sentido da subversão de significados. Nisto residiria o núcleo da contra-linguagem torquateana³.

Em razão do empreendimento dessa espécie de guerrilha semântica, Torquato Neto pode ser historicamente visto como um bom exemplo da vertigem que assaltou os sujeitos no final da década de sessenta no Brasil. À medida que a realidade se esfuma, que o real se desreferencializa, ele acentua a ilusão de que é possível encontrar a realidade sob a máscara da aparência. Ao proclamar “chega de metáforas”, o poeta estaria sugerindo a existência de duas realidades – uma aparente, metafórica, e outra “real”. A contra-linguagem que propõe, então, é proposta no sentido de libertar o olho das metáforas, remover a cortina das aparências e investir no desnudamento de um real “puro”, limpo das palavras que o esconderiam sob o mascaramento ideológico produzido pela linguagem.

Pode-se, portanto, dizer que para Torquato Neto o mundo estaria necessariamente cindido entre o “lado de dentro” e o “lado de fora”, entendidos como entidades que demarcariam a fronteira do mundo ordenado, regulado. Poucos, da geração de Torquato Neto, demonstraram uma preocupação tão grande com o conhecimento das questões implicadas no fenômeno da comunicação humana. Isto fez dele não apenas um comunicador apaixonado pelas experiências experimentais, como também o transformou em alguém que intuía a subjetividade como uma dobra do social. Disto decorreu o seu esforço para desdizer-se, transmutar-se infinitamente em outro, fazendo um giro sobre si mesmo, escapando das palavras que lhe diziam, que diziam o Brasil, que, enfim, nomeavam

¹ Pesquisa desenvolvida com o apoio do programa PIBIC/CNPQ/UFPI e com a colaboração do bolsista Jaislan Honório Monteiro.

² Doutor em História, é Chefe do Departamento de Geografia e História e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Piauí edwar2005@uol.com.br

³ CASTELO BRANCO, Edwar de A. *Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005.

e significavam um mundo que ele queria renomear e transformar, uma vez que estava informado por categorias modernas que lhe ensinavam existir uma realidade falsa, aparente, metafórica, ideológica, e uma outra realidade pura, desejável. A grande encruzilhada, para Torquato Neto, aquilo que o conduziria a um beco sem saída, seriam as palavras, as quais, se por um lado instituíam uma realidade indesejável, por outro eram as únicas armas de que o sujeito Torquato dispunha para subverter os discursos que inventavam sua realidade.

“Dentro” e “fora”, portanto, enquanto blocos de intensidade da obra de Torquato Neto, devem ser visto como elementos que margeiam a contra-linguagem torquateana. Percebendo a realidade como uma resultante de práticas discursivas que nomeiam as coisas e introjetam nas relações a percepção do “fora”, impedindo que os indivíduos sejam tragados pelo mundo não nomeado, Torquato propõe “destruir a linguagem e explodir com ela”, valendo-se de uma linguagem visual, especialmente a linguagem do cinema, como o instrumento ideal para esta operação. Furar o bloqueio da linguagem, transitar por dentro e por fora do mundo nomeado ou habitar a “subterrânea debaixo da pele do uniforme de colégio que me vestem”⁴, foi o projeto que mobilizou o maior esforço torquateano. Inicialmente, como demonstrado, este esforço realizou-se através da palavra escrita, oferecida especialmente na coluna *Geléia Geral* até o momento em que o poeta concluiu que as palavras eram insuficientes e precárias para expressarem suas mensagens. Em outubro de 1971, alguns meses antes de romper com o *Última Hora*, encerrando as atividades da coluna *Geléia Geral*, chegava à seguinte conclusão:

Quando eu recito ou quando eu escrevo uma palavra, um mundo poluído explode comigo e logo os estilhaços desse corpo arrebentado, retalhado em lascas de corte e fogo e morte (como napalm), espalham imprevisíveis significados ao redor de mim. (...) uma palavra é mais que uma palavra, além de uma cilada. Agora não se fala nada e tudo é transparente em cada forma; qualquer palavra é um gesto e em sua orla os pássaros de sempre cantam apenas uma espécie de caos no interior tenebroso da semântica. (...) Escrevo, leio, rasgo, toco fogo e vou ao cinema⁵.

A conclusão não podia ser mais emblemática. Entre o final de 1971 e o início de 1972 Torquato efetivamente tocou fogo e foi ao cinema: a experiência com o cinema marginal, até então restrita à sua atuação como ator em alguns filmes de Ivan Cardoso – como *Nosferato no Brasil* e *a Múmia Volta a Atacar* – e de Luiz Otávio Pimentel – como *Helô e Dirce* –, passou a ser complementada com um projeto ambicioso através do qual Torquato roteirizava, dirigia e atuava como ator em filmes rodados em super oito. O cinema, então, parecia ser a nova trincheira que escolhera para hospedar sua inquietação artística. As Pistas sobre o tipo de cinema que pretendia fazer, bem como sobre os resultados que queria alcançar, vinham sendo dadas há bastante tempo, pelo menos desde que começara a escrever em “*Geléia Geral*”. Em linhas gerais a receita era a seguinte:

Quero liquidar com todas as teorias de montagem, tempo, gramática fílmica, etc. Isso tudo já se transformou numa linguagem. Eu quero liquidar essa linguagem e partir de volta a um *aprouch* bem primitivo, como uma criança. Sem conceituações. Buñuel falou que qualquer tipo de filme já é uma resposta a um princípio onírico, uma espécie de sonho. De maneira que eu quero agora romper com os conceitos estruturais e começar de novo (...). Acredito que a estrutura dos signos no cinema é mais importante do que a montagem. A montagem

⁴ TORQUATO NETO. A palavra subterrânea. In: _____. *Os últimos dias de paupéria*. São Paulo: Max Limonad, 1982. p. 70.

⁵ TORQUATO NETO. *Marcha à revisão*. In: _____. Op. cit. p. 78.

reprime as imagens e os signos (...). 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 oito... Oito crianças... Isso será o cinema liberto.⁶

“O Terror da Vermelha” é um filme que leva ao extremo esta receita. Rodado em Teresina, em 1972, este filme representa um dos lances finais da conturbada trajetória artística de Torquato Neto. Hoje uma grande cidade, com perto de um milhão de habitantes, Teresina era, no início dos anos setenta, uma típica cidade intermediária entre as cidadezinhas de interior e as metrópoles dos grandes centros. Por um lado, era a capital do Estado, com todo o burburinho que esta condição carrega; por outro, era uma pacata cidade existindo preguiçosamente às margens dos rios Parnaíba e Poty. E foi exatamente neste quadro, emoldurado de um lado pelo bucolismo que é próprio das cidades pequenas e de outro pelo impacto do “milagre brasileiro” sobre esta cidade, que

a nova geração de poetas teresinenses começou a perceber que uma atividade contracultural poderia ocupar pequenos espaços através de uma ação direta, já que o curso da massificação era irreversível. A cidade não ficou alheia ao que acontecia em todo o país, e esses poetas proliferaram pelos bairros, nas faculdades, colégios, praças e em todos os locais onde houvesse uma atividade cultural. Esse corpo-a-corpo era a sua principal característica e dava o tom romântico àquele trabalho quase sempre artesanal. Era, sim, a produção marginal. De princípio algo festivo, mas logo tornar-se-ia um parâmetro, algo como um comportamento, e mais: um índice contextual.⁷

Foi este cenário, com estes atores, que Torquato Neto escolheu para praticar a fórmula que compusera a algum tempo: “montar um filme durante a filmagem, montar um filme depois da filmagem, fazer um filme”⁸. Em 1972, quando voltou a Teresina – a qual definiria então como uma cidade onde “não acontece nada, onde nunca passou um filme de Godard e onde cabeludo não entra na escola nem nas casas das famílias”⁹ – depois de todo o barulho resultante do furacão *Tropicália*, o poeta reuniu um grupo de amigos e rodou *O Terror da Vermelha*, definido por ele como “matéria de memória de uma só pessoa em equipe”¹⁰:

O roteiro de *O Terror da Vermelha* foi escrito em forma de poema, naquilo que converge com o “dispositivo delirante” de Hélio Oiticica, isto é, potencializa a arte no sentido de desdobrar e fazer coexistir a tensão entre conceito e sensibilidade, entre construção e desconstrução, entre organização e delírio. O roteiro-poema de “O terror da vermelha” está dentro desta lógica, sugerindo que a arte deslize para o vivencial¹¹:

VIR
VER
OU
VIR

procuo para todos os lados – localizo e reconheço, meu chicote na mão

⁶ TORQUATO NETO. Palavra de Glauber. In: _____. Op. cit. p. 25.

⁷ VILHENA filho, Paulo H. G. *A experiência alternativa d'O Estado Interessante no contexto marginal da década de 70* (dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: UFRJ (sem edição), 1999. p. 24.

⁸ TORQUATO NETO. Vir ver ou vir. In: _____. Op. cit. p. 345.

⁹ Cf. PIRES, Paulo Roberto. Olhares e Perfis. In: <www.no.com.br/revista/noticia>. Último acesso em 08 de novembro de 2001 às 19h34.

¹⁰ TORQUATO NETO. Um filme é feito de planos. In: _____. Op. cit. p. 339.

¹¹ Para uma leitura sobre a arte de Hélio Oiticica e os conceitos implicados na mesma, ver: FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1992.

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
 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 para mim. a grama. o meu caso de
 amor, que persigo, esses meninos me matam na praça do liceu. conversa com
 gilberto 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
 uma porta aberta semi-aberta penumbra retratos e retoques
 eis tudo. observei longamente, entrei saí e novamente eu volto enquanto
 saio, uma vez ferido de morte e me salvei
 o primeiro filme – todos cantam 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 desesperado andando à margem do rio parnaíba.
 BOIJARDIM DA NOITE
 este 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 brásília, morre
 segurando bravamente seu rolling stone da semana
 sol a pino e conceição
 VIR
 correndo sol a pino pela avenida
 TERESINA
 zona tórrida musa advir
 uma ponta de filme – calças amarelas
 quarto número seis sete cidades¹²

Como se vê, muitas daquelas temáticas que preenchem as matérias de expressão torquateanas em seus poemas iniciais – uma atitude reativa em relação ao tempo, a idealização da infância e a repetida metáfora de Teresina como cidade-luz – se mantêm no roteiro transcrito. Teresina, apesar de triste (tristeresina), uma vez que só lhe resta “uma porta aberta semi-aberta penumbra retratos e retoques”, continua sendo “zona tórrida”,

¹² TORQUATO NETO. *Quando o Santo Guerreiro Entrega as Pontas*. In: _____. Op. cit. p. 337.

“sol a pino” “musa advir”, enquanto ele, adulto, permanece “um homem desesperado andando à margem do rio parnaíba”.

Ao final dos anos sessenta, os cineastas brasileiros dirigem seus esforços em dois sentidos: por um lado, diagnosticam a sociedade tendo a questão do subdesenvolvimento como “noção diferencial que pressupõe uma condição de incompletude [...] que separa a experiência observada de uma experiência matriz mais plena situada em outro lugar”. Por outro lado, estes cineastas estarão preocupados com a questão do diálogo obra-público, discutindo, em particular, se esta linguagem deveria, para se comunicar com o grande-público, adaptar-se ou não aos parâmetros do mercado¹³.

Em *O Terror da Vermelha* nenhuma dessas dimensões parece estar presente: o filme não demonstra qualquer preocupação com o engajamento político – como a questão de discutir o subdesenvolvimento como um diferencial de incompletude na sociedade brasileira – ou com uma forma ideal de linguagem para o cinema. Ele narra a história de um magricela – o alter-ego de Torquato – que, cada vez mais desorientado, perambula pelas ruas de Teresina, especialmente aquelas do bairro Vermelha, que fica na região sul da cidade. Edmar Oliveira, o protagonista do filme, tem uma atuação que em alguns aspectos lembra Jean Paul Belmondo em “Acossado”¹⁴: ele é um serial killer que estrangula seguidamente a seus amigos e amigas e, depois de uma espécie de duelo na Estação Ferroviária de Teresina, hoje desativada, bota o pé na estrada e deixa para trás ruas, praças e quintais, como um cowboy justiceiro. O filme faz uma desconcertante mistura de referências, que inclui Godard, Western e experiências do chamado “cinema em pânico”, cujos expoentes são Ivan Cardoso e José Mojica Marins.

O primeiro comentário que pode ser feito a “O Terror da Vermelha” diz respeito à questão do tempo da narrativa. O filme oferece uma desconcertante negação do tempo como elemento a estruturar a narração. A sucessão de fatos – a hora da novela, o retorno do forasteiro (ele próprio), o trágico encontro na praça João Luis (uma das principais de Teresina), o show na estrada de ferro, etc. – não está organizada em torno de um ponto de desenlace a partir do qual cada momento ganha sentido e se encaminha para um *telos*. A estrutura temporal do filme não é *teleológica*, mas, pelo contrário, antiteleológica, o que o aproxima da maioria das experiências marginais do final dos anos sessenta, período em que “as narrativas aparentemente se desorganizam, provocando reações de desagrado porque inconclusivas”¹⁵.

O filme não nos oferece conforto. É como se Torquato rodopiasse loucamente com uma câmera na mão e, a partir do gesto, conseguisse exteriorizar o ponto de comunicação entre o seu (de Torquato) mundo subjetivo e o mundo exterior. Não há um final objetivo e, além disso, nele diferentes mundos se cruzam: o mundo ordenado e nomeado de Gilberto Gil, por exemplo, cuja conversa o estimula a “vir ver” – um claro trocadilho com viver –, é visitado pelo de Luiz Otávio (também autor de cinema marginal), cuja lembrança é imediatamente sucedida pelas imagens negativas de ‘médico’ (associado a doença em contraste com ‘à saúde de Luiz Otávio’) ‘monstro’, ‘hospital’ e ‘morte’. No filme, Torquato se apresenta aos pedaços – daí ser “matéria de memória de uma só pessoa em equipe” –, utilizando diversos fragmentos de memória para explodir signos que não

¹³ XAVIER, Ismail. Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 10.

¹⁴ Cf. PIRES, Paulo Roberto. Olhares e Perfis. In: <www.no.com.br/revista/noticia>. Último acesso em 08 de novembro de 2001 às 19h34.

¹⁵ XAVIER, Ismail. Op. Cit. p. 12.

têm, necessariamente, que comunicar uma totalidade: o problema sem solução, os quintais, “o faroesteiro” da cidade verde, Sousândrade, o seu caso de amor, o noticiário policial, sua morte anunciada, Teresina triste (tristeresina), associada a lembranças que são detonadas a partir do seu olhar sobre retratos e, mesmo, sua família, relembada na imagem de Paulo José Cunha (seu primo, hoje jornalista em Brasília), morto abraçado a um dos números da revista *Rolling Stones*, provavelmente a maior referência *underground* da época. Todas essas imagens parecem propor, deliberadamente, o dilaceramento do sujeito Torquato Neto. Não há, no roteiro, um eixo em torno do qual as lembranças e imagens se organizem e ganhem significado.

Com as imagens se entrecruzando e apresentando desordenadamente suas lembranças, Torquato parece querer se dizer a partir do esforço para obrigar sua subjetividade a deslizar para fora e expor o caos que lhe habita do lado de dentro. O gesto de entrar e sair, ainda que lhe fira de morte, é também o que lhe salva. A desordem que apresenta, então, seria um gesto para combater os três grandes estratos que nos amarram e nos sujeitam, nos fazendo ser como somos: o organismo, que nos faz sentir articulados a um mundo racional e organizado, a significância, que nos posiciona num universo de sujeitos, e a subjetivação, que nos sujeita e articula a um modelo de racionalidade¹⁶.

Entendida assim, a anarquia de “O terror da vermelha” adquire um significado lógico: seria um gesto no sentido da construção, para Torquato Neto, de um “corpo sem órgãos”¹⁷, isto é, uma estratégia para enfrentar os estratos citados, os quais operam nos obrigando a ser organizados, significantes e significados, intérpretes e interpretados, em suma, nos interpelando em sujeitos a partir de um universo cultural que nos antecede e nos molda.

“O terror da vermelha”, portanto – no mesmo sentido em que o poema *cogito*¹⁸ –, representa um lance do esforço torquateano para construir uma linguagem que lhe condicione fugir à *captura social da subjetividade*, isto é, o poeta investe numa contra-linguagem que lhe permita escapar dessa “captura que funciona nos obrigando a ler-nos e escrevermo-nos de uma maneira fixa, com um padrão estável”¹⁹. Por um lado detonando a noção teleológica de tempo – a qual submete os filmes à obrigação de se encaminharem para um fim objetivo – e por outro se oferecendo aos pedaços, descentrando e explodindo o sujeito Torquato, o poeta parece ter chegado, com “O terror da vermelha”, ao ponto culminante de sua busca para “furar a fogo e luz” o sistema que prevenia abalos nos significados que nomeavam o “lado de dentro” e demarcavam o “lado de fora”.

Inserido no amplo contexto da produção artística torquateana, o cinema experimental representa menos um ponto de chegada do que mais um lance da busca de Torquato Neto para escapar de si enquanto sujeito composto de palavras. O seu esforço mais constante é para, por um lado, entender como se constituiu – “não sei direito onde estou entre as massas”²⁰ – e, por outro, resistir às palavras que lhe constituem – “eu pensei

¹⁶ Para uma leitura sobre estes estratos ver: DELEUZE, Gilles. & GUATTARRI, Félix. 28 de novembro de 1947 – Como criar para si um Corpo sem Órgãos. In: _____. *Capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: editora 34, 1996.

¹⁷ DELEUZE, Gilles. & GUATTARRI, Félix. 28 de novembro de 1947 – Como criar para si um Corpo sem Órgãos. Op. Cit. p. 23

¹⁸ Trata-se de um dos mais emblemáticos poemas de Torquato Neto, sendo o texto (manuscrito) de abertura de Os Últimos Dias de Paupéria e também o poema mais referido nos trabalhos acadêmicos sobre o poeta.

¹⁹ LARROSA, Jorge. *Pedagogia Profana*. Danças, Piruetas e Mascaradas. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p.40

²⁰ Diário de Torquato Neto. 21.11.70

que podia driblar tudo e ir fazer cinema”²¹. O cinema torquateano, portanto, marca o último lance do roteiro que Torquato traçara para “ocupar” e “transar” o espaço. Exatamente nessa ordem e necessariamente com a articulação entre um e outro. Ocupar o espaço mas escapar da identificação, mantendo constantemente aberto um fluxo que “transe” indefinidamente o espaço e lhe permita escapar, ainda que provisoriamente, “à captura social da subjetividade”, a qual funciona “nos obrigando a ler-nos e escrevermos de uma maneira fixa, com um padrão estável”²². O cinema, para Torquato Neto, esteve sempre articulado à conjugação destes dois verbos – ocupar e transar.

Do ponto de vista histórico pode-se conjecturar que “O terror da vermelha” seria um dos lances finais da busca torquateana por novas formas de comunicação. O filme reafirma que é no nível da linguagem que o experimental das décadas de sessenta e setenta é executado, especialmente se pensados em articulação com experiências semelhantes, como o *Nitrobenzol & Black linoleum*, de Hélio Oiticica, que resultou, entre outras coisas, em experimentos de linguagem como *Agrippina é Roma-Manhattan*, que mostra a arquitetura de Manhattan como uma Roma neoclássica, onde “uma mulher de vermelho e personagens airosos tentam a sorte, entre o afã mundano e a transcendência mítica”²³.

Mais do que curioso é instigante pensar que muitos dos sujeitos que zarparam na Navilouca – os aqualoucos –, se não estão mortos têm algum déficit de vida. Lygia Clark, Hélio Oiticica e Torquato Neto se foram. Rogério Duarte, depois de ser considerado esquizofrênico e internado em hospícios nos anos 70, confessa viver com nada, sem dente nem roupa²⁴. José Agripino de Paula, igualmente esquizofrênico, já foi declarado incapaz pela justiça e vive recluso no interior de São Paulo. Historicamente, o que explicaria esta coincidência? Do ponto de vista deste trabalho exatamente o fato destes sujeitos, vivendo a vertigem comunicacional deflagrada pela pós-modernidade, terem colocado seus mundos sob suspeição acreditando existir um mundo real sob as aparências. A tentativa de quebrar a linguagem, de removê-la, de destruí-la, atitude que era impulsionada pela crença em que existe mundo fora da linguagem, resultou em abalo – quando não na destruição – de seus próprios mundos, pois quando colocamos a linguagem sob suspeição é de nosso próprio mundo que suspeitamos.

²¹ Diário de Torquato Neto. 09.12.70

²² LAROSA, Jorge. Op. cit. p. 40.

²³ HÉLIO OITICICA. *Agrippina é Roma-Manhattan*. Nova York, 1972.

²⁴ Cf. Pedro Alexandre Sanches. Folha de São Paulo, edição de 28 de abril de 2003. Caderno MAIS! p. 13.