

# Travessuras em superoito milímetros: o cinema em liberdade de Torquato Neto<sup>1</sup>

## *Pranks in super-8: Torquato Neto's cinema in freedom*

Edwar de Alencar Castelo Branco<sup>2</sup>

**Resumo:** Este trabalho analisa a atividade filmográfica de Torquato Neto, um dos ícones da Tropicália. Foram analisados dois filmes – *O terror da Vermelha* e *Adão e Eva do Paraíso ao consumo* – ambos rodados em 1972. O estudo dos filmes permitiu concluir que o “cinema em liberdade” perseguido por Torquato Neto representa o ápice do embate torquateano para “destruir a linguagem e explodir com ela”, recurso que utilizaria para escapar da captura social de sua subjetividade. Percebeu-se, também, grande convergência entre o “cinema livre” de Torquato Neto e a “antiarte” de Hélio Oiticica.

**Palavras-chave:** Tropicália, arte experimental, Torquato Neto.

**Abstract:** This work analyzes the cinematographic activity of Torquato Neto, a Tropicália icon. Two 1972 films have been analyzed – *O terror da Vermelha* and *Adão e Eva do Paraíso ao Consumo*. This study allows the conclusion that the “cinema in freedom” pursued by Torquato Neto represents the highest point in the torquatean struggle to “*destroy language and blow it up*”, which was an expedient to avoid the social capture of his subjectivity. In addition to that, a great convergence was found between Torquato Neto’s “free cinema” and Hélio Oiticica’s “anti-art”.

**Keywords:** Tropicália, Experimental Art, Torquato Neto.

## I – Bricolagem, pastiche e alegorias em super-8

Com a premissa de que os vestígios que descrevem as ações simbólicas do passado não são textos inocentes e/ou transparentes, este trabalho propõe estudar, do interior da oficina dos historiadores, dois filmes realizados por Torquato Neto no início da década de 1970. Tais filmes serão

---

<sup>1</sup> Este trabalho é um sub-produto da pesquisa “Além da boca do lixo: confrontos estéticos e políticos em filmes experimentais nordestinos” e foi desenvolvido com apoio financeiro do CNPq.

<sup>2</sup> Doutor em História, bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq, professor e atual vice-reitor da UFPI. E-mail: edwar2005@uol.com.br

vistos como um esforço histórico de constituição de uma linguagem fílmica capaz de problematizar as identidades, o tempo e o lugar de uma geração<sup>3</sup> de jovens piauienses que, sob a influência do controvertido poeta tropicalista, sustentaram uma guerrilha semântica com a qual procuravam escapar da captura de suas subjetividades pelas formas dominantes de pensamento.

A referência a uma *guerrilha semântica* diz respeito ao fato, já amplamente afirmado no âmbito da historiografia mais recente sobre as peripécias juvenis nas décadas de 1960 e 1970 no Brasil, de que movimentos tais como o Concretismo, a Poesia Marginal, o Poema Processo, a Antiarte Ambiental, a Arte Sensorial e mesmo o Cinema Novo e os filmes experimentais em estudo configurariam um esforço de ressignificação do mundo no momento em que estaria emergindo a Pós-Modernidade brasileira.<sup>4</sup>

Bastante útil, também, para a conformação daquilo que se pretende comunicar neste artigo, é anotar que todas as experiências fílmicas de Torquato Neto foram desenvolvidas a pretexto do que o mesmo chamou de *contralinguagem*, cujas margens seriam dadas, por um lado, pela ideia de que as palavras são “poliedros de faces infinitas” dos quais é preciso sempre desconfiar. Por outro lado, esta *contralinguagem* se constituiria através de um inglório esforço para superar as metáforas, desnudando a realidade de sua carga ideológica e revelando-a de forma nua e crua.<sup>5</sup> Esta ideia de que existiria um real referente em si mesmo, o qual seria possível atingir através dos filmes, que por sua vez permitiriam escapar à cilada das palavras, constitui o principal argumento do estudo.

Como forma de, mais à frente, situar a arte pós-moderna de Torquato Neto, relembremos que historicamente há três formas referendadas de representação artística: para a concepção clássica existe uma identidade natural, um equilíbrio entre a forma e o conteúdo. Nesta concepção, “que dura do renascimento até fins do século XIX, a arte deveria

---

<sup>3</sup> Geração, aqui, é termo utilizado no sentido proposto por Sirinelli, isto é, não como um metrônomo para a contagem do tempo, mas como um recurso para, tendo em vista vivências coletivas, pensar o tempo em termos de sociabilidades. Para maiores detalhes, ver: SIRINELLI, J.F. A geração. In: FERREIRA, M.M.; AMADO, J. (orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996. p. 131-137.

<sup>4</sup> A esse respeito, ver: CASTELO BRANCO, Edwar de A. **Todos os dias de Paupéria**: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005; BEZERRA, Feliciano. **A escritura de Torquato Neto**. São Paulo: Publisher Brasil, 2004; FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: EDUSP, 1992.

<sup>5</sup> CASTELO BRANCO, **Todos os dias de Paupéria**, op.cit..

ser uma ilusão perfeita do real”,<sup>6</sup> isto é, nela há uma estética do equilíbrio onde os conceitos e as ideias entram com facilidade e com conforto na representação simbólica ou de forma; na modernidade esta representação realista é abalada e rapidamente colocada em xeque pela representação alegórica, a qual emerge do fracasso da arte simbólica em captar um mundo cada vez mais marcado por desencaixes e abstrações.<sup>7</sup>

Neste mundo crescentemente desencaixado e habitado por sujeitos cada vez mais descentrados, a representação artística se desestabiliza, perdendo-se o equilíbrio clássico entre forma e conteúdo. A arte então é afetada pela sensação de que só é possível representar uma parte da realidade. A representação alegórica reconhece, em primeiro lugar, que uma forma jamais dará conta da realidade inteira.<sup>8</sup>

A arte moderna, portanto, expressa a crise da representação realista, enquanto a alegoria – sua expressão – representa uma gama variada de motivações e estratégias de linguagem que desconfiam da forma e utilizam o grotesco, a deformação, a assimetria etc. para cavar um fosso entre arte e realidade, isto é, para tornar a arte autônoma em relação à representação das coisas.

A arte pós-moderna, por sua vez, seria marcada pelo pastiche. Para além do símbolo e da alegoria estaria o simulacro. Foi Jameson um dos primeiros a perceber que a modernidade ocupou todos os espaços possíveis de criação, deixando como único recurso aos seus sucessores o pastiche, isto é, a recriação artística a partir da ressignificação das obras existentes, o que coloca no centro da arte pós-moderna toda a tradição estética modernista. Se não há mais espaço para criar, posto que este foi completamente ocupado pelos estilos bastante singulares dos modernos, “só resta imitar os estilos mortos, falar através das máscaras e com as vozes dos estilos do museu imaginário”.<sup>9</sup>

É intenção deste trabalho refletir sobre a atividade filmográfica de Torquato Neto a partir deste molde. Em outra ocasião já mostrei como Torquato foi um mestre no recurso da colagem/bricolagem, o que poderia indicar o sentido da arte torquateana dentro do modelo exposto. Mas há ainda outras questões implicadas naquela arte, como, por exemplo, a

---

<sup>6</sup> SANTOS, José F. dos. **O que é pós-moderno**. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 32-33.

<sup>7</sup> Cf. GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: UNESP, 1991.

<sup>8</sup> Cf. HOLANDA, H. B. de. Cultura e Política. **Extensão**: cadernos de Ciências Sociais da PUC – MG, Belo Horizonte, v. 3, n. 2, ago. 1993. p. 45-62.

<sup>9</sup> JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996. p. 31.

maneira como Torquato lidava com as ideias de real e de realidade, bem como a própria insistência torquateana em “destruir a linguagem e explodir com ela”.<sup>10</sup> *Adão e Eva do Paraíso ao consumo* – que ao lado de *O terror da Vermelha* tomo como signo do “cinema em liberdade” torquateano – é um filme sem palavras sem ser, necessariamente, um filme mudo. Ele sintetiza, segundo o meu ponto de vista, a contralinguagem de Torquato Neto. E contralinguagem é um termo que está sendo utilizado aqui para definir a relação do poeta tropicalista com a Língua Nacional, isto é, o seu esforço para capturá-la em um “devir menor”. Esforço que se expressou na palavra escrita, como já ficou demonstrado, mas também na breve incursão torquateana pela arte cinematográfica. É isto que este texto propõe analisar.

## II – As margens da “contralinguagem” torquateana

“Chega de metáforas. Queremos a imagem nua e crua que se vê na rua”. Com este manifesto, do final de 1971, Torquato Neto parecia ter concluído um longo processo de reflexão sobre a linguagem que foi constantemente marcado pela desconfiança e pela formulação de propostas de contralinguagens. O poeta demonstrava, com tal formulação, a percepção da transparência da linguagem como o lugar de mascaramento do caráter material do sentido das palavras e dos enunciados.<sup>11</sup> Esta “percepção da transparência da linguagem” vai aparecer explicitamente em vários escritos torquateanos e pode ser exemplificada com a sua insistência sobre serem as palavras “poliedros de faces infinitas”, que se permitiam ser utilizados no sentido da subversão de significados. Nisto reside o núcleo central da contralinguagem torquateana.

Para dialogar com esta contralinguagem, da qual o cinema experimental torquateano é a expressão máxima, é útil analisar como Torquato Neto se relacionava com as ideias de real e de realidade. Para ele o mundo estava cindido entre o “lado de dentro” e o “lado de fora”, exatamente no sentido de se estar *in* ou *out*. Mas dentro e fora em Torquato Neto não diziam respeito apenas à moda, campo ao qual as palavrinhas inglesas são automaticamente relacionadas. Dentro e fora eram entidades que demarcavam a fronteira do mundo ordenado, regulado. Poucos, da

---

<sup>10</sup> TORQUATO NETO. **Os últimos dias de Paupéria**. Org. Ana Maria Silva Duarte e Waly Salomão. Rio de Janeiro: Max Limonad, 1984. p. 62.

<sup>11</sup> GADET, Françoise; HAK, Tony. **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Trad. Bethânia Mariani et al. Campinas, SP: UNICAMP, 1993.

geração de Torquato Neto, demonstraram como ele uma consciência tão viva do papel político da palavra e da linguagem. Ao lado de reconhecer que *palavras são armas*, Torquato firmou a posição de escrever – ou falar – sempre para alguém, ainda que falasse para si mesmo, como quando escrevia no seu diário. Quando lemos seus textos percebemos que cada um deles encerra um manifesto. E a matéria de fundo é sempre a linguagem, o poder que carrega, a polissemia das palavras, as armadilhas que oferecem. *Uma palavra é mais do que uma palavra, além de uma cilada*, proclamaria de sua coluna “Geleia Geral”, no jornal *Última Hora* carioca, numa sexta-feira de outubro de 1971, e completaria: *as palavras inutilizadas são armas mortas e a linguagem de ontem impõe a ordem de hoje [...]. Cuidado, amigo. Cuidado contigo, comigo. Imprevisíveis significados.*<sup>12</sup> É interessante observar o giro que Torquato procura fazer sobre si mesmo, escapando das palavras que lhe dizem, que dizem o Brasil mas, ao mesmo tempo, reconhecendo que “palavras inutilizadas são armas mortas”. A encruzilhada estaria representada pelas palavras, que por um lado instituem uma realidade indesejável mas, por outro, são as únicas armas de que o sujeito Torquato dispõe para subverter os discursos que compõem sua realidade.

Furar o bloqueio, transitar por dentro e por fora ou habitar a “subterrânea debaixo da pele do uniforme de colégio que me vestem”,<sup>13</sup> era, então, o projeto que mobilizava o maior esforço torquateano. Em larga medida através da palavra escrita, oferecida especialmente na coluna “Geleia Geral” até o momento em que concluiu que as palavras eram insuficientes e precárias para expressarem suas mensagens. Em outubro de 1971, poucos meses antes de romper com o *Última Hora*, chegava à seguinte conclusão:

Quando eu recito ou quando eu escrevo uma palavra, um mundo poluído explode comigo e logo os estilhaços desse corpo arreventado, 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

---

<sup>12</sup> TORQUATO NETO. *Os últimos dias de Paupéria*, op.cit., p. 70.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 98.

tenebroso da semântica. [...] Escrevo, leio, rasgo, toco fogo e vou ao cinema<sup>14</sup>.

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 *Nosferatu no Brasil* e *A múmia volta 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 superoito. 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 “Geleia 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 *approach* 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 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.<sup>15</sup>

*Adão e Eva do Paraíso ao consumo* e *O terror da Vermelha* são filmes que levam ao extremo esta receita. Rodados em Teresina, em 1972, estes filmes representam um dos lances finais da conturbada trajetória artística de Torquato Neto.

---

<sup>14</sup> TORQUATO NETO. *Os últimos dias de Paupéria*, op.cit. p. 98.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 25.

### III – *O terror da Vermelha*: “matéria de memória de uma só pessoa em equipe”

Em 1972, quando voltou a Teresina depois de todo o barulho resultante do furacão *Tropicália*, Torquato Neto reuniu um grupo de amigos e rodou dois filmes: *O terror da Vermelha*, definido por ele como “matéria de memória de uma só pessoa em equipe”,<sup>16</sup> e *Adão e Eva do Paraíso ao consumo*, um filme sobre “areia, palmeiras de babaçu e céu e água e muito longe, depois, um caso de amor...”.<sup>17</sup>

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 vivencial.<sup>18</sup> Ao final dos anos 1960, conforme indica Ismail Xavier, os cineastas brasileiros estão

[...] empenhados numa intervenção que tem dois planos decisivos. De um lado, há a questão do diagnóstico referido à sociedade: nele, o subdesenvolvimento ganha relevância enquanto noção diferencial que pressupõe uma condição de incompletude, de falta, que separa a experiência observada de uma experiência matriz mais plena situada “em outro lugar”; de outro, há a questão do diálogo obra-público, palco de uma dialética específica: naquele momento, é acirrado o debate sobre a linguagem (adaptá-la ou não aos parâmetros do mercado?), e os cineastas sabem ser imperativa uma resposta face à ausência de comunicação com o grande público.<sup>19</sup>

O roteiro de *O terror da Vermelha* propõe um impacto conceitual sobre a arte cinematográfica em molde diferente daquele percebido por Xavier: o filme, além de não demonstrar qualquer preocupação com o

---

<sup>16</sup> TORQUATO NETO. *Os últimos dias de Paupéria*, op.cit., p. 339.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 362.

<sup>18</sup> 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.

<sup>19</sup> XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 10.

engajamento político – como a questão do subdesenvolvimento – ou com uma forma ideal de linguagem para o cinema, carrega – pela maneira de conduzir a escrita – a intenção de intervir na forma como aquela proposta de arte possa vir a ser verbalizada. Isto é, assim como o experimentalismo de Hélio Oiticica, a arte que Torquato Neto propõe tem duas séries: a da *produção* artística e a do *discurso*, o que parece ser o ponto de convergência da maioria das propostas de antiarte: impactar conceitualmente a arte e, ao mesmo tempo, formular um discurso que diga aquele impacto e impeça de ele ser dito de outra forma.

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 1960, período em que “as narrativas aparentemente se desorganizam, provocando reações de desagrado porque inconclusivas”.<sup>20</sup>

De fato, *O terror da Vermelha*, diferentemente de *Adão e Eva do Paraíso ao consumo*, 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, o filme ponteia por dentro e por fora, isto é, 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 à doença em contraste com “a saúde de Luiz Otávio”), “monstro”, “hospital” e “morte”.<sup>21</sup>

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 têm, necessariamente, que comunicar

---

<sup>20</sup> XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. p. 12.

<sup>21</sup> Em razão das condições de espaço, não está sendo transcrito aqui o roteiro integral do filme, mas ele pode ser consultado em TORQUATO NETO. **Os últimos dias de Paupéria**, op.cit., p. 345-346.



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, relembra 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 o fira de morte, é também o que o salva. A desordem que apresenta, então, é um gesto para combater os três grandes estratos que nos amarram e nos sujeitam, nos fazendo ser como somos: o organismo, a significância e a subjetivação.<sup>22</sup>

Tomada assim, a anarquia de *O terror da Vermelha* pode adquirir um significado lógico: seria um gesto no sentido da construção, para Torquato Neto, de um “corpo sem órgãos”,<sup>23</sup> 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.

Na verdade não estou sozinho quando encontro na linguagem cinematográfica torquateana um esforço de desconstrução de sentidos. Anteriormente, ao analisar o poema *Cogito (... Sou como sou: Pronome pessoal intransferível do homem que iniciei na medida do impossível...)*, um dos ícones da poesia de Torquato Neto, Fonseca já percebeu que o poeta, por sua escrita, se esforçou para detonar a representação do sujeito moderno:

Definindo-se como um pedaço de si – um sujeito dilacerado –, o poeta desfaz a ilusão do sujeito absoluto

---

<sup>22</sup> Para uma leitura sobre estes estratos ver: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 28 de novembro de 1947 – Como criar para si um Corpo sem Órgãos. In: \_\_\_\_\_. **Capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. p.8-27.

<sup>23</sup> Para a noção de “corpo sem órgãos”, ver: DELEUZE; GUATARI, **Capitalismo e esquizofrenia**, op.cit.

construído pelo mundo moderno. Desvelando a subjetividade na ânsia de apontar-se como um indivíduo “desferrolhado”, Torquato repensa a história do sujeito, as representações da subjetividade e o próprio humanismo<sup>24</sup>.

Portanto, *O terror da Vermelha* – assim como o poema *Cogito* – parecem ser lances do esforço torquateano para construir uma linguagem que lhe condicione fugir à *captura social da subjetividade*, isto é, o poeta investe numa contralinguagem que lhe permita escapar dessa “captura que funciona nos obrigando a ler-nos e escrevermo-nos de uma maneira fixa, com um padrão estável”.<sup>25</sup>

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”.

#### **IV. *Adão e Eva do Paraíso ao consumo: “areia, palmeiras de babaçu e céu e água e muito longe, depois, um caso de amor...”***

*Adão e Eva do Paraíso ao consumo* foi um filme bastante oportuno porque não apenas casou com a experiência de Torquato de mostrar a linguagem do cinema, como lhe permitiu experimentar uma linguagem sem palavras. *Adão e Eva* não é um filme mudo, mesmo sendo um filme sem palavras.

A afirmação acima foi feita por Claudete Dias, a adolescente que interpretou a Eva no filme *Adão e Eva do paraíso ao consumo*, rodado por Torquato Neto em Teresina durante o mês de junho de 1972. Hoje professora aposentada da Universidade Federal do Piauí, Claudete lembra

---

<sup>24</sup> ALMEIDA, Laura Beatriz Fonseca de. **Um poeta na medida do impossível**. São Paulo, 1993. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Universidade de São Paulo/ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. p.73.

<sup>25</sup> LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p.40.

dos mínimos detalhes do processo de feitura do filme, desde o momento em que foi apresentada a Torquato Neto até as audições de “The dark side of the moon”, música da banda *Pink Floyd* que substituía a sonoplastia do filme nas sessões privadas em que foi exibido.

De fato, a síntese mais adequada para o filme é aquela que afirma ser *Adão e Eva do Paraíso ao consumo* um filme sem palavras sem ser um filme mudo. Nesta experiência, embora Torquato adote uma narrativa teleológica – naquilo que diverge com a postura adotada em *O terror da Vermelha* –, ele faz da ausência de palavras um instrumento para colocá-las em evidência. No seu percurso para “destruir a linguagem e explodir com ela”,<sup>26</sup> Torquato parece ter chegado a um ponto culminante: a história é teleológica, com começo, meio e fim e com este último orientando toda a narrativa. Mas as palavras não lhe dizem. Os significados são buscados lá onde a língua já marcou o lugar de significação. Neste filme, onde as palavras raramente aparecem e quando aparecem não são ditas, é possível encontrar uma crítica razoavelmente universal, que consegue criticar, ao mesmo tempo, a sociedade de consumo, a bíblia, o conceito de Paraíso e – ainda que pelas brechas – a ditadura militar.

Um curta-metragem, com cerca de oito minutos de duração, o filme se inicia com uma tomada geral de uma das coroas<sup>27</sup> do rio Poty, apresentada como o Paraíso. Ali, Adão (Torquato Neto) passeia observando os animais em grupo. A percepção que tem de que os animais estão em pares lhe dá a dimensão de sua solidão. Angustiado, arranca uma de suas costelas e a atira ao rio, de onde, depois de alguns minutos, sai a Eva, como presente das águas para ser sua companheira.

A partir do surgimento de Eva (Claudete Dias) o filme se dramatiza. O centro do argumento passa a ser a sedução, representada por um longo beijo que ambos se dão, rolando na areia. Assim como na versão bíblica, Eva esforça-se para tirar Adão do Paraíso convencendo-o de que, para além da monotonia daquela margem de rio, há um mundo esperando para ser desfrutado.

A câmera, então, que até aquele momento focalizara apenas a coroa, se desvia para o viaduto que passa sobre o rio Poty ligando o centro da

---

<sup>26</sup> TORQUATO NETO. *Os últimos dias de Paupéria*, op.cit., p. 63.

<sup>27</sup> Os habitantes de Teresina chamam de “coroa” às ilhas que se formam no leito dos rios Parnaíba e Poty durante o período de estiagem. Até a década de 1980 elas eram um espaço para onde iam as famílias aos domingos em busca de diversão. Com a multiplicação dos clubes sociais e dos shopping centers, as coroas entraram em declínio.

cidade à Zona Leste, desde aquela época habitada por setores da classe média alta e por ricos. Enfatiza-se então o percurso de Adão e Eva para sair do Paraíso, escalando o aterro que conduz ao viaduto, e especialmente o intenso trânsito sobre o mesmo, em contraste com a calmaria da coroa. A câmera fecha no parabrisa traseiro de um fusca – um dos veículos que passam sobre a ponte naquele momento – e enfatiza um adesivo com os dizeres “Brasil: ame-o ou deixe-o”.

No quadro seguinte o cenário é o centro da cidade. O filme mostra trechos do calçadão da rua Simplício Mendes, ponto de intenso comércio informal em Teresina ainda hoje. Adão e Eva passeiam entre os camelôs quando Eva convida Adão a entrar numa loja. A câmera fecha no nome da boutique: “serpente”. Até então vestidos à moda hippie, os dois saem da loja com um visual radicalmente novo em comparação com os tempos de Paraíso, o que os confunde com qualquer casal de classe média do Brasil da época.

No quadro final, Adão e Eva estão vivendo o cotidiano de um casal brasileiro de classe média. Adão chega cansado e entediado do trabalho, enquanto Eva o espera, grávida, igualmente cansada e entediada com as tarefas domésticas. Os dois discutem com gestos ríspidos e já não lembram, em absolutamente nada, o casal saudável e feliz que saiu do Paraíso.

Na sequência, o argumento se torna escatológico, com a câmera desviando do casal – aquele mesmo que outrora vivera feliz no Paraíso – e fechando nos dizeres que marcam a última cena do filme: “toda sociedade tem o fim que merece...”. É o fim.

Deste filme, além de Claudete Dias, participaram diretamente Antonio Noronha, que financiou o projeto, Arnaldo Albuquerque, Edmar e Galvão, responsáveis pela parte técnica. Tudo o que resta dele são as lembranças destes personagens e o conjunto de fotografias que resultou do filme, as quais estão em poder de Claudete Dias. Ainda em 1972, a pretexto de levar a fita a Londres para providenciar uma sonoplastia adequada, uma amiga de Torquato extraviou a única cópia existente. Dentre as muitas versões para o sumiço do filme está a de que ele teria desaparecido junto com as malas da dita amiga de Torquato numa das conexões de vôo entre o Rio de Janeiro e Londres. O extravio do filme serviu para adicionar mistério e paixão a uma produção que já é naturalmente polêmica.

De qualquer maneira o filme permanecerá como um dos ícones da arte torquateana. Para este trabalho, cujo interesse está voltado para a identificação das margens daquilo que estou chamando de *contralinguagem*,

o filme interessa como contraponto a *O terror da Vermelha*. O argumento, como dito, é não apenas lógico como teleológico: está todo organizado em torno de um convencional começo, meio e fim. Mas em torno desta narrativa linear se desenrola uma subnarrativa que apresenta Adão como um sujeito autofágico; a Eva não se desdobra do corpo de Adão, como na versão bíblica. No filme Adão abdica de parte de seu corpo – uma costela, intencionalmente representada por um talo de coco – e a faz retornar à natureza – o rio. A alquimia resultante do corpo de Adão entranhado na natureza faz nascer Eva. Diferentemente da versão bíblica, não há a intervenção divina. Tudo se passa entre o homem – Adão – e a natureza – o rio.

É óbvio que nesta época – início dos anos 1970 – as questões ecológicas e as relações de gênero não estavam em evidência como hoje e, portanto, não seria confiável formular a hipótese de que Torquato teria tido estas motivações para escrever o roteiro de *Adão e Eva...*, pois

[...] na época não se falava em ecologia. O rio Poty foi escolhido por ser um lugar muito bonito, onde tinha muito verde e uma coroa. A gente usava essa coroa como um paraíso, mas não tinha essa coisa de ecologia, defesa do meio ambiente, não tinha essa consciência.<sup>28</sup>

A motivação de Torquato Neto, portanto, não parecia estar, em essência, no campo da política ou das relações sociais, propriamente. Ele queria ressignificar valores secularmente afirmados – como os preceitos cristãos, por exemplo – e ao mesmo tempo se inserir numa discussão que era moda no período: como, ao artista, é possível conviver com o mercado sem ser tragado por ele? Relembre-se que a arte pop, na qual está enquadrada a maioria das manifestações artísticas do final dos anos 1960, é em larga medida uma crítica à separação entre obra de arte e objeto de consumo. A autofagia de *Adão e Eva...* é, então, o mergulho que Torquato Neto faz nesta discussão: num ambiente em que não apenas as obras de arte viram mercadoria, mas também os próprios artistas, Torquato repudia o social, colocando-o na longa duração para apropriá-lo no sentido do fim. Não se caminha, progressivamente, para a emancipação humana em relação à natureza, antes progride-se em direção ao fim. O valor positivo do progresso é invertido e negado.

---

<sup>28</sup> Dias, Claudete. *Jornal Diário do Povo*, Teresina, 5/6 dez.1992. p.12.

E há ainda a questão das palavras não ditas. Embora na época os recursos técnicos e materiais oferecidos pelos superoito estimulassem, nestas experiências de cinema doméstico, um retorno ao cinema mudo, são muitos os testemunhos de que a ausência de palavras em *Adão e Eva...* foi deliberadamente intencional.<sup>29</sup> Assim como a escolha da música que serviria de fundo para as exibições: “The dark side of the moon”, ou seja, “o lado escuro da lua”.

É fácil relacionar esta música, da banda de rock *Pink Floyd*, com o cinema vampiresco de Torquato Neto: a lua, que à nossa percepção é luz, não pode ser vista em seu lado escuro, exceto por “olhos livres”, ou por quem olha do “lado de fora” em relação ao “lado de dentro”, o qual só permite ver na luz. E aqui encontramos, mais uma vez, o esforço de Torquato para furar o bloqueio da realidade discursiva e ir além de si mesmo. E não importa que suas referências sejam convencionais na forma e no conteúdo – valores cristãos ordenados dentro de uma visão teleológica –, pois a apropriação destas referências se dá no sentido de mostrar o seu “lado escuro”. Aonde iria dar esta trajetória? Esta é uma questão que a morte prematura do poeta, ao completar 28 anos, em 1972, deixou definitivamente em suspenso.

## Conclusão

Inserido no amplo contexto da produção artística torquateana, o “cinema em liberdade” 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”<sup>30</sup> – e, por outro, resistir às palavras que lhe constituem – “eu pensei que podia driblar tudo e ir fazer cinema”.<sup>31</sup>

Sua morte, como dito, deixou em suspenso a resposta sobre aonde iria dar sua trajetória, algo assim como aquilo que foi percebido em relação a Hélio Oiticica.<sup>32</sup> Este, assim como Torquato, no final da vida, entre 1975 e 1980, estava envolvido em uma experiência-cinema que chamou de

---

<sup>29</sup> Jornal *Diário do Povo*, op.cit.

<sup>30</sup> TORQUATO NETO. *Os últimos dias de Paupéria*, op.cit.,p. 368.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 367.

<sup>32</sup> “As últimas experiências de Oiticica não se pode prever para onde se encaminhavam; talvez sejam ensaios de processos incorporados como linguagem: tática para vãos futuros”. Cf. FAVARETTO, op.cit. p. 226

*Nitrobenzol & Black linoleum*, a qual carregava o claro objetivo de “criar uma linguagem, não importa por que meios ou como”.<sup>33</sup>

A ideia de explodir a linguagem – ou explodir com ela –, assim como a percepção da identidade que, neste particular, existe entre Hélio Oiticica e Torquato Neto, oferecem um caminho interessante para o estudo das expressões culturais do Brasil nos anos 1960: justamente aquele que indica a pertinência de operar com uma teoria que, a partir de conceitos como *tecnologias do eu*, sugere a possibilidade de fazer estudos históricos que desloquem a reflexão do historiador dos lugares-comuns que são “a sociedade”, “a cultura” etc., para as técnicas de sujeição e de subjetivação, isto é, para os mecanismos de fabricação de subjetividade.<sup>34</sup>

No caso do cinema torquateano, não há dúvida: ele marca o último lance do roteiro que Torquato traçara para “ocupar” e “transar” o espaço. “Ocupar espaço” – Torquato disse certa vez – “num limite de tradução, quer dizer tomar o lugar”. E concluiu:

Ocupa-se um espaço vago como também se ocupa um lugar ocupado: *everywhere*. E aguentar as pontas, segurar, manter. Ou, como em *Teorema* (de Pasolini), 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 encruzilhada 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.<sup>35</sup>

*Artigo enviado em abril de 2011; aprovado em outubro de 2011.*

---

<sup>33</sup> Cf. OITICICA, Hélio. *Nitrobenzol & Black Linoleum*. Reproduzido em: **Arte em Revista**, Rio de Janeiro, n. 7, 1983, p. 43.

<sup>34</sup> Para uma leitura sobre a produção de sujeitos, ver: LARROSA, Jorge. *Tecnologias do eu e Educação*. In: SILVA, Tomaz T. (org) **O sujeito da educação: estudos foucaultianos**. Petrópolis: Vozes, 1999; PAIVA, Antonio C. S. **Sujeito e laço social: a produção de subjetividade na arqueogenealogia de M. Foucault**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

<sup>35</sup> Coluna Geleia Geral. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 30 nov. 1971.