

# Sob o signo do vampiro: nostorquato no brasil

Lizaine Weingärtner Machado<sup>1</sup>

*[...] o próprio poeta sendo o corpo da poesia, o poeta sendo o poema. Nosferatu de Murnau desce, via Ivan Cardoso, no Brasil empestado e se apossa tanto tanto de Torquato que vira sua logomarca definitiva, Nostorquatu. (Waly Salomão em **O suicídio enquanto paráfrase ou Torquato Neto esqueceu as aspas ou Torquato Marginália Neto**)*

*Sinistro Ivan: enquanto curte a película do seu terrir, entrega-nos à sanha do terror do tempo que nos tira a pele. (Décio Pignatari em **A Marca do Terrir**)*

Torquato Neto (1944-1972) inicia sua produção poética num momento importante da história brasileira, que perpassa a Ditadura Militar e a Tropicália<sup>2</sup>, no turbulento cenário dos anos 60. Assim, a obra acontece em meio ao subterrâneo ou *underground* (cuja filosofia era a do *drop out*) e o período ditatorial no país, isto é, em meio à escuridão da ditadura o texto de Torquato surge-nos, como aponta Gláucia Machado, em **Todas as horas do fim**, como “[...] uma bandeira contra a

<sup>1</sup> Doutoranda em Literatura pela UFSC (Universidade Federal de Santa Catarina); Bolsista da CAPES.

<sup>2</sup> Utilizo o termo Tropicália pautando-me pela consideração de Augusto de Campos em **Balanço da bossa e outras bossas**: “[...] prefiro falar em Tropicália, em vez de Tropicalismo, como sempre preferi falar em Poesia Concreta em lugar de Concretismo [...]. 'Ismo' é o sufixo preferentemente usado pelos adversários dos movimentos de renovação, para tentar historicizá-los e confiná-los.” (CAMPOS, 2008, p.261). Além disso, o sufixo “ismo” remete a algo uniforme, nada apropriado à Tropicália, movimento baseado na revisitação, na dispersão de movimentos, isto é, a um caráter heterogêneo, plural.

estagnação, pois diz várias vezes que o inimigo é o medo, e o risco deve ser corrido. Com olhar atento percorre todo o cenário da vida cultural de seu tempo e seu universo transpõe as fronteiras nacionais.” (MACHADO, 2005, p.18) caracterizando-se como um típico texto oriundo da Tropicália, que alvitrou uma síntese da cultura do país, pois conseguiu expor suas características e contradições num ato de libertadora identidade, de tal modo, deixou marcas estéticas, comportamentais e políticas na múltipla realidade nacional.

Em *A praia da Tropicália*, presente em **Armarinho de miudezas**, Waly Salomão considera que “[...] os tropicalistas funcionaram como sismógrafos, como antenas de gafanhotos captando abalo sísmico iminente. La terra trema, terra em transe. As sirenes apitando e a nota era um só: a fragilidade das instituições político-sociais brasileiras [...]” (SALOMÃO, 2005, p.41-2), pois o período pós-golpe militar no Brasil foi de intensas transformações, como aponta Roberto Schwarz, em *Cultura e Política, 1964-1969*, presente em **O pai de família e outros estudos**:

Em 1964 instalou-se no Brasil o regime militar, a fim de garantir o capital e o continente contra o socialismo. O governo populista de Goulart, apesar da vasta mobilização esquerdizante a que procedera, temia a luta de classes e recuou diante da possível guerra civil. Em consequência a vitória da direita pode tomar a costumeira forma de acerto entre generais. O povo, na ocasião, mobilizado mas sem armas e organização própria, assistiu passivamente à troca de governos. Em seguida sofreu as consequências: intervenção e terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral de salários, expurgo especialmente nos escalões baixos das Forças Armadas, inquérito militar na Universidade, invasão de igrejas, dissolução das organizações estudantis, censura, suspensão de habeas corpus, etc. – Entretanto, para surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. (SCHWARZ, 1992, p.61-2).

Portanto, apesar da ditadura, houve um período de efervescência e multiplicidade cultural de esquerda no país aproveitada, também, por poetas como Torquato, contemporâneos, segundo o conceito de Giorgio Agamben, ou seja, ao tecer um poema como **Cogito**, dos versos: “[...] eu sou como eu sou/ vidente/ e vivo tranquilamente/ todas as horas do fim.” (NETO, 2004, p.165), o poeta, segundo o filósofo, “não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade.” (AGAMBEN, 2009, p.63-4), ou seja, era preciso “ocupar espaço”, como uma estratégia de guerrilha no campo cultural, como ele evidenciava em suas colunas:

E agora: Eu não conheço uma resposta melhor do que esta: vamos continuar. E a primeira providência continua sendo a mesma de sempre: conquistar espaço, tomar espaço, ocupar espaço. Inventar os filmes, fornecer argumentos para os senhores historiadores que ainda vão pintar, mais tarde, depois que a vida não se extinga. Aqui como em toda parte: agora. (NETO, 1982, p.137).

Postulado que o tropicalista evidencia ainda mais na *Geleia Geral* de 30 de novembro de 1971:

O que eu chamo de 'ocupar espaço' está, de certa maneira, naquele *Teorema* de Pasolini. [...]  
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. [...]  
Ocupar espaço, criar situações. Ocupa-se um espaço vago como também se ocupa um lugar ocupado: *everywhere*. [...]  
Ocupar espaço: espantar a caretice: tomar o lugar: manter o arco: os pés no chão: um dia depois do outro. (NETO, 1982, p.180-1).

E assim se percebe que ocupar espaço era o projeto político cultural da obra torquatiana, forma pouco convencional, mas compreensível, pois, como aponta

Luiz Carlos Maciel em **Nova Consciência: jornalismo contracultural — 1970-72**, “se há uma intenção política na contracultura, ela se manifesta de maneira totalmente nova e não convencional.” (MACIEL, 1973, p.79-80). Onde, como o próprio Torquato sinaliza em *literato cantabile*: o “Primeiro passo é tomar conta do espaço. Tem espaço à beça e só você sabe o que pode fazer do seu. Antes, ocupe. Depois se vire.” (NETO, 2004, p.304). E, assim, conforme Silviano Santiago aponta em **Uma literatura nos trópicos**, “A poesia volta a estar nos fatos e nos acontecimentos, nas peripécias inusitadas de uma vida em perigo.” (SANTIAGO, 2000, p.198).

Ademais, sua estratégia cultural seria, posteriormente, evidenciada também no dito “PARA SER POETA/ TEM QUE SER MAIS QUE POETA” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p.52), proferido por Paulo Leminski em *Epístola a Régis*, carta 10 de **Envie meu dicionário**, afinal, como Torquato sentencia em *Pessoal intransferível*:

Escute, meu chapa: um poeta não se faz com versos. É o risco, é estar sempre a perigo sem medo, é inventar o perigo e estar sempre recriando dificuldades pelo menos maiores, é destruir a linguagem e explodir com ela. Nada no bolso e nas mãos. Sabendo: perigoso, divino, maravilhoso.

Poetar é simples, como dois e dois são quatro sei que a vida vale a pena etc. Difícil é não correr com os versos debaixo do braço. Difícil é não cortar o cabelo quando a barra pesa. Difícil, pra quem não é poeta, é não trair a sua poesia, que, pensando bem, não é nada, se você está sempre pronto a temer tudo; menos o ridículo de declamar versinhos sorridentes. E sair por aí, ainda por cima sorridente mestre de cerimônias, 'herdeiro' da poesia dos que levaram a coisa até o fim e continuam levando, graças a Deus. (NETO, 1982, p.62).

Neste contexto, Torquato aparece como um poeta de fato contemporâneo, na acepção de Agamben, pois para o filósofo, o poeta contemporâneo é aquele que mantém o olhar fixo em seu tempo, mas não como mera constatação do presente. O contemporâneo assim se mantém em seu tempo, segundo Agamben, “[...] para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles

experimentar contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente.” (AGAMBEN, 2009, p.62-3), pois como evidencia Laura de Almeida, em **Um poeta na medida do impossível**,

Numa época de poucas luzes, viver é estar em comunhão, é buscar solidariedade no outro para o desafio de cantar a palavra em meio às forças do mal – forças repressivas do regime militar. Nas ruas os corpos aproximam-se e mostram-se solidários na alegria e no perigo. Traçando os fios dos exercícios experimentais de liberdade, os jovens tecem a bandeira da resistência para enfrentar o vento forte de 68. (ALMEIDA, 2000, p.57).

Em *O autor como gesto*, presente em **Profanações**, Agamben sugere que o autor seria um gesto, ou seja, por meio desse aceno o indivíduo acaba por colocar a sua vida nos textos:

O autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada. Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso. O gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha, exatamente como, segundo os teóricos da comédia de arte, a trapaça de Arlequim incessantemente interrompe a história que se desenrola na cena, desfazendo obstinadamente a sua trama. No entanto, precisamente como, segundo os mesmos teóricos, a trapaça deve seu nome ao fato de que, como um laço, ele volta cada vez a reatar o fio que soltou e despertou, assim também o gesto do autor garante a vida da obra unicamente, através da presença irreduzível de uma borda inexpressiva. Assim como o mímico no seu mutismo, como Arlequim na sua trapaça, ele volta infatigavelmente a se fechar no aberto que ele mesmo criou. E assim como em certos livros velhos que reproduzem ao lado do frontispício o retrato ou a fotografia do autor, nós procuramos em vão decifrar, nos seus traços enigmáticos, os

motivos e o sentido da obra como o exergo intratável, que pretende ironicamente deter o seu inconfessável segredo. (AGAMBEN, 2012, p.61-2).

Assim sendo, não é possível ler a obra torquatiana de forma excessivamente biográfica, mas também não é possível empreender uma leitura que a contemple apenas como fragmentos literários, afinal, “O mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irreduzível necessidade.” (AGAMBEN, 2012, p.55). Além disso, “[...] o autor estabelece também o limite para além do qual nenhuma interpretação pode ir. Onde a leitura do poetado encontra, de qualquer modo, o lugar vazio do vivido, ela deve parar. Pois tão ilegítima quanto a tentativa de construir a personalidade do autor através da obra é a de tornar seu gesto a chave secreta da leitura.” (AGAMBEN, 2012, p.63), ou, como define Paulo Andrade, “A linha fronteira que separa a vida de Torquato Neto da sua obra poética define-se por uma permanente tensão entre o dentro e o fora do texto.” (ANDRADE, 2002, p.140).

Mas é preciso entender que, para Torquato Neto, a poesia não era apenas um tipo textual, uma arte escrita (ou cantada), era, também, arma de confronto social e, em certa medida, existencial, mas, principalmente, um efeito do seu tempo, afinal, Torquato alicerçou sua poesia calcado na realidade brasileira e, além disso, como aponta Romulo Valle Salvino, em *Torquato Neto: o homem no matadouro*,

[...] a poesia de Torquato (e sob esse nome incluo tudo o que ele produziu) é emblemática do que pior e melhor se fez nesse terreno no Brasil ao longo dos anos 1970. Contudo, há nela uma consciência dilacerada, uma percepção de que algo se estilhaçava, que, se a faz pesada, cheia de uma seriedade talvez excessiva (mesmo quando faz graça), dá-lhe também essa alta definição estética e ética que a faz sobressair diante do que produziu grande parte de seus contemporâneos. (SALVINO, 2002, p.107).

Sob a sombria década de 70, empestada pelo regime ditatorial, a figura do vampiro surgiria na obra do poeta por meio do cinema, enquanto metáfora para o obscuro da época, como uma forma de resistência, num período em que, como explicita Ivan Cardoso, “Esse signo do vampiro não existia no cinema brasileiro [...]” (CARDOSO, 2008, p.95), ou seja, dessa forma, Ivan não faz diluição, faz invenção e ao contrário do que ocorre em um filme como, por exemplo, *O poeta do castelo*, obra de Joaquim Pedro de Andrade, que retrata o cotidiano de Manuel Bandeira enquanto ele mesmo, Torquato apareceria no cinema por meio de um vampiro tropical em que o demonismo da figura vampírica não aparece, isto é, o filme de Cardoso, como aponta Lucio Agra, em **Monstrutivismo: reta e curva das vanguardas**, “[...] desfaz seu caráter europeu, sombrio, e imprime-lhe a marca antropofágica [...]”. (AGRA, 2010, p.97-8).

Assim, no super 8mm de Ivan, não reside apenas o poético, mas também o poeta, no caso, um dos nossos primeiros intersemióticos e um poeta bastante interessado em cinema, sobretudo, o brasileiro. Defendia, invariavelmente, a sétima arte em suas colunas jornalísticas, como na *Geleia Geral* de 28 de agosto de 1971, em que falava em *As travessuras de superoito* em defesa dessa bitola fílmica:

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 bocas e Ivan Cardoso, por exemplo, vai experimentando. Bom e barato. [...] 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. (NETO, 1982, p.36).

Desse modo, a imagem vampírica que se tem de Torquato foi construída a partir de sua relação com o cinema, no entanto, além de sua marcante atuação no filme de Ivan Cardoso, Torquato tinha notória relação de afeição com o cinema, cinéfilo que era. Escrevia críticas de cinema em suas colunas, criava polêmicas em

função delas, como, por exemplo, o embate do cinema *underground* ou udigrudi “contra” o cinema novo. Ademais, atuou em alguns (poucos) filmes e atuou e dirigiu o filme *O terror da vermelha*, rodado em Teresina, sua cidade natal, em 1972, filme que não chegou a montar (a montagem foi realizada pelo amigo Carlos Galvão, amparado pelas orientações deixadas por Torquato), enfim, como vemos, o cinema foi, sem dúvidas, uma parte importantíssima em sua geleia geral.

Neste ponto, a imagem vampírica de Torquato se amplia através de seus escritos jornalísticos, pois o poeta cita os vampiros em sua coluna *Geleia Geral*, encartada no Jornal *Última Hora*, nos anos 71 e 72, assim, em *mais conversa fiada*, artigo de 2 de novembro de 1971, Torquato escreve: “[...] Eu me confesso e digo, antes e depois: pelo sinal da Santa Cruz, livrai-nos Deus, nosso senhor, dos nossos inimigos. E Vergara me responde: mas é preciso não fazer confusão. Ivan Cardoso me anima com seu filme de vampiro, logo a mim, vidrado em vampiros [...]” (NETO, 2004, p.287). O tema se repete em *literato cantabile*, artigo de 16 de novembro de 1971, onde Torquato declara: “[...] Eu, pessoalmente, acredito em vampiros. O beijo frio, os dentes quentes, um gosto de mel.” (NETO, 2004, p.306).

Além disso, há várias citações ao filme de Ivan Cardoso como em *por dentro e por fora*, artigo de 25 de setembro de 1971, em que o poeta avisa aos leitores: “[...] Ivan Cardoso estará concluindo, este fim de semana, as filmagens de *Nosferato no Brasil*, o superquente superoito incrementado na base do vampiro muito louco.” (NETO, 2004, p.241), e, também, pelo poema-homenagem *nosferatu: nós/torquato* de Haroldo de Campos<sup>3</sup>, referência que evidencia, sobretudo, “[...] la potencia creativa

---

<sup>3</sup> O poema escrito por Haroldo em 1974 e publicado na segunda edição de **Os últimos dias de paupéria**, “[...] traduz com maestria a fusão quase total de sujeito-objeto, reivindicada pelo poeta, na invenção do epíteto 'Nostorquato'.” (ANDRADE, 2002, p.110). A visualidade é um importante fator a ser observado no poema haroldiano:

nosferatu: nós/torquato

putresco  
putresco  
putresco

torquato: teus últimos dias de paupéria me

vermicegos enrolam a substância da treva

y el potencial destructivo.” (CÁMARA, 2011, p.18), presente no complexo Torquato.

Figura emblemática dos anos 70, Torquato protagonizou o filme *Nosferato no Brasil*<sup>4</sup> (1971) de Ivan Cardoso, fotógrafo e cineasta, como citado anteriormente, e assim, a imagem do vampiro Nosferato não mais se desvincilhou do poeta piauiense que, dizem, era visto circulando pelas praias cariocas com a capa preta de seu personagem. Por ser uma espécie de paródia cômica do filme *Nosferatu, uma sinfonia de horror* (1922) de Friedrich Wilhelm Murnau, o cineasta apropria-se do vampiro alemão deglutindo-o, antropofagicamente, com humor e elaborando um vampiro tropical, isto é, uma forma bem humorada de vampirismo, embora, a princípio, Ivan não tivesse a intenção de fazer rir, como ele mesmo declara: “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, 2008, p.103).

O filme é uma produção entre amigos, entre o cineasta e os ivamps, alcunhada por Waly Salomão ao grupo de atores, na maioria amadores, que participavam dos filmes de Cardoso, ou, como aponta Lucio Agra, em **Monstrutivismo: reta e curva das vanguardas**, *Nosferato no Brasil*,

---

vampiros cefalâmpados  
(disse)

mas agora put  
resco  
put  
(horresco  
referens)  
resco  
sco  
sc  
o

O poema, ao formar uma cruz, remete a uma possível crucificação e, também, ao objeto utilizado para imobilizar vampiros, segundo a lenda. A referência aos vampiros, no entanto, é ainda mais explícita pelo próprio título do poema, que aproxima Nosferatu de Torquato, associado à morte, “[...] temporalizado por el 'agora' y representado por el 'horresco referens' –horrible referente–.” (CÁMARA, 2011, p.39). Além disso, a cruz do poema é completada com os quatros versos finais, “resco/sco/sc/o”, que aludem, possivelmente, ao momento da asfixia torquatiana. Neste sentido, o poema de Haroldo de Campos, segundo Cámara, “[...] remite a lo abyecto y a un sentimiento trágico: un nacimiento pútrido, una expansión larval (vermi), ciega y vampírica y, al momento de la muerte, la transformación en un 'horrible referente’.” (CÁMARA, 2011, p.40).

<sup>4</sup> CARDOSO, Ivan. **Nosferato no Brasil**. Rio de Janeiro, 1971, 26’.

É um filme da patota, das Dunas da Gal/Dunas do Barato, é o filme de um grupo restrito que reclama seu direito de exposição em uma época que estigmatizava sistematicamente o grupo ‘hippie’. [...] É um grupo que certamente pertence à ‘cultura das bordas’, no sentido de que recusa os procedimentos culturais de então (contracultura) e se posiciona em zona nebulosa, misturando a estética de massas, o ‘primitivismo’ popular e referências ‘eruditas’. [...] A postura do grupo representava a única alternativa de protesto contra o regime militar além da luta armada [...]. (AGRA, 2010, p.98-9).

Ademais, a escolha por Nosferatu é uma incógnita até para o próprio Ivan, afinal, ele declara: “Realmente, não sei dizer por que escolhi trabalhar com o personagem do Nosferato. Nem me lembro por que cheguei à conclusão de que o Torquato seria o Nosferato. O Torquato era muito cabeludo e o Nosferatu, pelo menos o do Murnau, era um vampiro careca.” (CARDOSO, 2008, p.90). Isto é, o vampiro brasileiro em nada se parece com o vampiro alemão, imponente e expressionista, nem ao menos fisicamente. O fato é que a farta cabeleira de Torquato fazia parte de uma crítica política da época, como cita Ana Cristina Cesar, em *Literatura marginal e o comportamento desviante*,

Usando cabelos longos, roupas extravagantes, atitudes inesperadas, a crítica política dos jovens [...] passa a ter uma dimensão de recusa de padrões de bom comportamento, seja ela artística ou existencial. Esse dado é uma novidade importante em relação ao modo de fazer política da esquerda tradicional, em que a prática revolucionária deixa de lado os aspectos existenciais e de comportamento, fazendo-se grave, séria, sagrada, conceitual e deserotizada. (CESAR, 1999, p.214).

Assim, a obra de Ivan é tanto uma continuidade das vanguardas como um exemplo de ruptura, dada a natureza do cinema experimental, seus desdobramentos do experimentalismo, ou seja, Ivan faz um cinema de invenção baseado noonstrutivismo, “[...] estética da montagem (cubista/construtiva) e da junção

caótica (dadaísta, tropicalista, marginal), onde os subprodutos do corte são o produto final.” (AGRA, 2010, p.97), apontada por Lucio Agra, e o filme acontece, como define Haroldo,

Na mandíbula devoradora de sua ‘bricolagem’ (para usar o termo com que Lévi-Strauss define as operações da ‘lógica concreta’ própria do ‘pensamento selvagem’, produtora de artefatos de artefatos), entra a mais incrível parafernália: desde o brutalismo ‘pastelão’ até a morbidez expressionista, do lirismo pastoral ao erotismo à escandinava, do metafilme sofisticado à lanterna mágica de aniversário em família, tudo mastigado em molho chacrinesco de televisão colorida: Godard e Zé do Caixão rebobinando uma película de Murnau. (CAMPOS, 1990, p.38).

O filme que surge na tela com o título manchado em tinta vermelha, representação do sangue, apresenta uma característica peculiar em que “A montagem e a colagem não tem coerência: o fragmento expõe-se como corte/ferida aberta/chaga sem solução.” (AGRA, 2010, p.89), como define Agra, e apresenta-nos o Nosferato brasileiro, ou, como aponta Haroldo, Nostorquato, com o poeta “[...] atacando de vampiro, um vampiro ensolarado, malandro e desinibido, tropicalizado em cores berrantes, para inveja de seus cinzentos colegas dos castelos dos Cárpatos.” (CAMPOS, 1990, p.37).

Afinal, o filme é um representante do terror, termo cunhado pelo próprio Haroldo, que designa esse gênero híbrido em que por meio de colagens mescla-se terror e humor, isto é, os filmes dessa vertente apresentam elementos do terror (clássicos da literatura e do cinema mundial), erotismo, cafonice *kitsch*, situações cômicas, ar lúdico, estética grotesca e tropicalista e são inspirados, sobretudo, em José Mojica Marins, cujo personagem Zé do Caixão ou Coffin Joe, é uma referência do cinema marginal/*underground* ou “udigrudi”, corruptela do *underground* cunhada por Glauber Rocha, e, assim, como aponta Pignatari, “O terror é a máscara do terror que assombra a visão de Ivan Cardoso. Carnavaliza a própria paixão terrorífica, que diz terroriso, mais do que terror.” (PIGNATARI, 2008, p.15).

Filmado em super 8 mm, o que caracteriza baixo custo de produção e maior experimentalismo, o filme era também uma forma artística liberta de amarras, pois, como considera Cardoso, “[...] o Super 8 era um veículo de libertação. Não teria nem conhecimento, nem grana, para fazer cinema de outra forma.” (CARDOSO, 2008, p.74-5). Assim, a obra foi filmada com uma câmera Yashica doméstica ao longo de 10 dias em outubro de 1971, o que resultou em planos curtos e de clichês de filmes de vampiro, filmados em diferentes ângulos e com uma linguagem similar a empregada no cinema mudo convencional, isto é, assim como o *Nosferatu* de Murnau, era também um filme mudo, misto de terror e comédia, que por ter sido filmado à luz do dia, por limitações técnicas e financeiras, trazia a advertência: “onde se vê dia, veja-se noite”, que Ivan extraiu de um poema de Affonso Ávila, que dizia “onde se vê isso, veja-se aquilo”, o que demonstra sua ligação referencial com a Poesia Concreta, e é oriundo da série que Ivan começou a produzir a partir dos anos 70, as “Quotidianas Kodaks”, título de um conjunto de crônicas que o poeta simbolista Pedro Kilkerry, redescoberto por Augusto de Campos em **ReVisão de Kilkerry**, escrevia em jornais da Bahia.

Em *Bárbaro, Nosso*, Ana Cristina Cesar aponta que Humberto Mauro, cineasta mineiro, “[...] não é um intelectual, é um contador de histórias, que brinca com objetos, inventa sua eficácia cinematográfica e mexe com literatura como quem conta histórias, encena personagens.” (CESAR, 1999, p.30). De certa maneira, podemos associar essas mesmas características citadas por Ana Cristina a Ivan Cardoso, pois, como declara o próprio cineasta, a teoria cinematográfica nunca lhe atraiu: “Nunca quis frequentar nenhuma escola de arte. Era contra aprender cinema em escola. Achava que você aprendia na prática.” (CARDOSO, 2008, p.64). Neste ponto, o filme de Ivan, aproxima-se do que diz Antonin Artaud, ao referir-se ao *A concha e o clérigo*<sup>5</sup> (1928), filme com roteiro seu e direção de Germaine Dulac, quando considera que “*A concha e o clérigo*, antes de ser um filme, é um esforço ou uma

---

<sup>5</sup> *A concha e o clérigo* foi o único roteiro de Artaud que virou filme. Entretanto, o resultado final, proposto por Dulac, cineasta de vanguarda, não agradou Artaud, que considerou que a diretora teria desfigurado seu roteiro.

ideia.” (ARTAUD, 2004, p.179), pois, de certa forma, sua consideração pode ser aplicada a *Nosferato no Brasil* porque como considera Ivan,

Venho de uma outra escola. Após ter sido assistente de Rogério Sganzerla, em *Sem Essa, Aranha*, e trabalhado em alguns filmes de Julinho Bressane, aprendi a fazer Cinema em Super-8, que é uma espécie de ‘aprenda sem mestre’. Por essas coincidências, por esses acasos, venho do Cinema Mudo (apesar de ter começado nos anos 70, Super-8 era mudo, ou melhor, o Super-8 falado era tão complicado quanto o 16 ou 35mm)... De maneira que sou o último cineasta oriundo do Cinema Mudo, com ‘uma ideia na cabeça e uma câmera na mão’, vindo de uma experiência extremamente lúdica e doméstica, que foi a série Quotidianas Kodaks, quando fizemos *Nosferato no Brasil*, *Sentença de Deus*, *A Múmia Volta a Atacar* e *Chuva de Brotos*, criando o grupo Ivamps, onde a estrela era minha mulher, Helena Lustosa; os galãs, Ricardo Horta e Zé Português, meus melhores amigos; a Cristiny Nazareth sempre foi uma paixão da minha vida, e a Ciça Afonso Penna, que é meio minha prima. A Scarlet Moon, Daniel Más e o Torquato Neto foram os atores convidados, sendo que a participação deste último transformou *Nosferato no Brasil* num *cult-movie*. (CARDOSO, 1990, p.19-20).

Neste sentido, com esse filme, como cita Hélio Oiticica, “[...] acabou a época da criação de tipos fixos definidos no cinema/NOSFERATO é cinema sem drama anarrativo.” (OITICICA, 1990, p.39). Afinal, para o artista,

[...] NARRAÇÃO seria o q já foi  
e já não é mais há tempos:  
tudo o q de esteticamente retrógrado existe  
tende a reaver representação narrativa  
(como pintores q querem ‘salvar a pintura’  
ou cineastas q pensam q cinema é ficção  
narrativo-literária)  
NÃONARRAÇÃO é NÃO DISCURSO  
NÃO FOTOGRAFIA ‘ARTÍSTICA’.  
NÃO ‘AUDIOVISUAL’: trilha de som  
é continuidade pontuada de

interferência acidental improvisada  
na estrutura gravada do rádio q é  
juntada à sequência projetada de slides  
de modo acidental e não como sublinhamento da  
mesma  
– é play-invenção.  
(OITICICA *apud* FAVARETTO, 2000, p.212).

Assim, a “nãonarração” de Oiticica rejeita qualquer indício de efeito naturalista na montagem cinematográfica. Além disso, a “nãonarração” pode ser aplicada ao filme de Ivan, pois, segundo Favaretto, para Oiticica, esse marco do cinema de invenção é um exemplo de

[...] ‘cinema sem drama, *anarrativo*’, pois os personagens não fixam tipos, as sequências não determinam significados fechados, o resultado não se subordina a uma história contada. Comparando o efeito do filme com o dos *Parangolés*, Oiticica considera-os ‘protótipos’ de linguagem destinada a deslocar o espectador de cinema. Assim como a capa não é um objeto, mas um núcleo participativo, o filme (as *nãonarrações* em geral) não é uma ‘obra’ a ser ‘assistida’. Produzindo efeitos de desconexão de imagens, diálogos e sons, o filme de Ivan Cardoso opera simultaneidades, deslocando a sequência narrativa e, assim, a continuidade da percepção-entendimento. Para Oiticica, a relação espectador-cinema sofre uma mudança básica: como na televisão, ele ‘absorve por mosaicos’; é participante no preencher lacunas estruturais’ e nas interferências acidentais. (FAVARETTO, 2000, p.213).

Ademais, em *Nosferato*, presente no livro de Ivan e também na revista *Navilouca*, Oiticica faz comparações entre *Nosferato* e seus parangolés: “[...] relação entre NOSFERATO e meu PARANGOLÉ: os personagens não são personagens à procura de um ator /como as capas não são objetos d’arte: são /simultaneidade-protótipos q anulam o conceito de estilo.” (OITICICA, 1990, p.39). Desse modo, em função de sua “anarratividade”, como diz Hélio, o filme é bastante poético, um poético-político, embora nem um pouco panfletário, em que sua potência

experimental resiste a uma possível dependência cultural e/ou referencial ou, ainda, como aponta Ivan, “[...] os meus filmes Super 8, embora sejam totalmente *udigrudi*, são contemporâneos à época que foram feitos. São filmes da época e não filmes de época.” (CARDOSO, 2008, p.38).

*Nosferato no Brasil* é dividido em duas partes: a primeira parte do filme retrata a “Budapeste” do século XIX em preto e branco imprimindo um tom clássico oriundo dos filmes de vampiros. A segunda, em película colorida, retrata o Rio de Janeiro dos anos 70, lugar escolhido pela personagem à procura de moçoilas para atacar, em que “O cineasta, por sua vez, câmera-cúmplice do vampiro, câmera-vampiro, coleta as cenas em espiral que não finaliza (o ‘fim’ é abrupto)”. (AGRA, 2010, p.98), isto é, uma narrativa fílmica um tanto cômica e *nonsense*, mas justificada, como cita Agra, pois “A clausura temporal é rompida sob tácita consideração de que o vampiro tem vida eterna e, portanto, pode transpor-se à atualidade de então (1971) no Brasil.” (AGRA, 2010, p.97).

Desse modo, o filme é composto de micronarrativas em que Torquato na pele de Nosferato ataca suas vítimas pela cidade, inclusive na praia, com sunga e capa preta, após a degustação de água de coco, ou seja, Ivan faz a natureza aparecer em seu filme de outro modo, e não como Murnau, que, como explicita Lotte H. Eisner, em **A tela demoníaca**,

A natureza participa do drama: por uma montagem sensível, o ímpeto das ondas faz prever a aproximação do vampiro, a iminência da desgraça que fulminará a cidade. Sobre todas as paisagens – colinas sombrias, florestas espessas, céus de nuvens recortadas anunciando tempestade – paira, como indica Balazs, a grande sombra do sobrenatural. (EISNER, 2002, p.74).

Ademais, o filme não se divide assim como seu principal referencial (o filme de Murnau é composto em cinco atos), Ivan aposta na série de micronarrativas fílmicas que compõem o todo da obra em que, como cita Haroldo,

Numa ‘féerie’ de suco-de-tomate, o vampiro – um ‘vampírico’ (vampiro-empírico) – vai levando a dente carótidas e outros vasos, num aprendizado por contato direto, vampirizando a torto e a direito, onde e como pode, operando com os meios da circunstância, e logo cercado por um séquito badalante de recém-conversos vampiros de barba e vampiretes de biquíni: os e as *ivamps*. (CAMPOS, 1990, p.37).

O filme também pode ser subdividido em dois níveis: um primeiro que contemple o cartaz do filme e abertura plástica feita por Ivan e em outro nível o filme propriamente. O cartaz do filme foi feito por Óscar Ramos e Luciano Figueiredo e figura além do filme na revista *Navilouca: almanaque dos aqualoucos*, que foi editada por Torquato e por Waly Salomão em um único número. A publicação reuniu uma gama de artistas, entre eles, o próprio Ivan, que contribuiu com a maior parte das fotos contidas no almanaque. O fotograma plástico de Ivan figura como contracapa na revista *Navilouca*. Como aponta Câmara, em **Corpos Pagãos**,

O primeiro plano é ocupado por um círculo negro, embora um fragmento da sua circunferência seja branco. Trata-se de uma peça que poderia ter sido feita por Lygia Clark; de fato, o círculo de Cardoso é igual aos da série *Ovos* (1958), que Clark efetivamente produzira na sua fase concreta. [...] O círculo, como a retícula, está atravessado por uma anomalia: é cortado com uma gilete, e do seu centro brota o sangue. (CÂMARA, 2014, p.140).

Em *Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60*, Flora Süssekind aponta que os anos 60 e 70 tiveram formas de “vampirização”. Segundo ela,

Deglutição, devoração, perspectiva antropofágica que, no entanto, seriam redefinidas também. E revisitadas por formas diversas de ‘vampirização’. ‘Eu senti que o vampiro em mim tinha morrido e que comigo morria ali toda uma dinastia de vampiros’, comentaria José Celso, sobre o seu desânimo

depois da proibição de *Gracias, Señor*, em junho de 1972. Renato Borghi, ator do Oficina, chegaria a planejar, a certa altura, a montagem de uma peça que se chamaria *Os vampiros*, e na qual contaria com a colaboração de Hélio Oiticica. (SÜSSEKIND, 2007, p.51).

Pura alegoria, que para Benjamin, “[...] não é uma retórica ilustrativa através da imagem, mas expressão, como a linguagem, e também a escrita.” (BENJAMIN, 2013, p.173). Desse modo, Ivan, como forma de expressão, recorre à alegoria, que, etimologicamente, deriva de *allos*, outro e *agoreuein*, falar na ágora, isto é, “Falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra.” (ROUANET *apud* BENJAMIN, 1984, p.37), ou seja, a figura do vampiro significa outra coisa, remetendo o espectador para outro nível de significação, assim, ao contrário do símbolo, que evidencia uma visão de totalidade, a alegoria consiste na representação de um outro e nunca de um todo. Em função disso, como salienta Süsseskind,

Tais vampirizações-em-série sublinhariam tanto uma perda da dimensão coletiva, ritual, da devoração, no novo contexto político, quanto uma redefinição de status do artista (não mais antropófago, mas uma espécie ávida de morto-vivo) e de sua atividade (cujo caráter é agora secreto, noturno) no Brasil dos anos 70. ‘Enterremo-nos vivos – desapareçamos – sejamos o não do não’, conclamaria Oiticica em 1969. Uma refiguração enquanto mortos-vivos que envolveria a conscientização do próprio isolamento, do policiamento institucional e das restrições e diluições impostas ao trabalho artístico então no país. ‘Não se esqueça de que você está cercado, olhe em volta e dê um role. Cuidado com as imitações’, avisa Torquato Neto na coluna ‘Geleia geral’ do jornal *Última Hora* em novembro de 1971; [...]. (SÜSSEKIND, 2007, p.54).

O fim dos anos 60 e início de 70 são anos vampirescos no Brasil, pois esses seres míticos ilustraram as condições políticas da época, sobretudo, a fase mais

repressiva desde 1964, ou seja, num período de intensa repressão, a figura do vampiro tornara-se extremamente sintomática, pois, essencialmente, o vampiro é um morto-vivo. Nem morto e nem vivo (em plenitude). Entretanto, o alimentar-se do vampiro gera novos vampiros e lhes garante a imortalidade, afinal, com ela (a impossibilidade de morte efetiva) ocorre transformação e recriação. Neste contexto, a mítica vampírica é bem mais que uma metáfora do medo, embora, como salienta Câmara, “Não cabem dúvidas de que de um ponto de vista teratológico, o vampiro é um *monstro* e, como tal, representa o *outro*, o mal encarnado, como a *mandrágora*, o *homem lobo* ou os *povos malditos*. A monstruosidade costuma possuir, além de uma dimensão simbólica, uma encarnação física.” (CÂMARA, 2014, p.124). Mas o vampiro representa, também, de certa forma, uma forma de resistência já que essa figura assombrosa caracteriza-se como uma vontade, um desejo de existir e resistir mesmo frente a uma subvida, ao submundo existente em um período ditatorial, ou seja, o vampiro-poeta é, de certa forma, atormentado pela aura do entorno, mas insiste na vida-morte *underground*.

A figura vampírica é antiga nas artes, pode-se mencionar o clássico **Drácula** (1897) de Bram Stoker na literatura e também as suas conseqüentes adaptações fílmicas, como a de *Nosferatu, uma sinfonia de horror* (1922) de Murnau, que adaptou livremente a obra de Stoker por não possuir os direitos de **Drácula**. Neste contexto, as representações maléficas figuravam como uma forma de enfrentar e afrontar as sociedades puritanas do século XIX e XX e enfocar uma busca, despudorada e amoral, pelo prazer. Com base nisso, Câmara enfoca o texto *subterrânia* de Hélio Oiticica, onde o artista diz “sejamos o não do não”, como pode ser visto neste fragmento em que Hélio relata preferir o termo subterrânia ao invés da palavra inglesa *underground*:

[...] não quero usar “underground” (é difícil demais pro brasileiro) mas subterrânia é a glorificação do sub – atividade – homem – mundo – manifestação: não como detrimento ou glori-condição → sim: como consciência para vencer a super – paranóia – repressão – impotência – negligência do viver:

marcha fúnebre → enterro e grito consciência – crítica –  
criativa – ativa → necessidade – do disfarce – do surrealismo-  
farsa – do sub-sub – da redundância → longe dos olhos →  
perto do coração: ou da cor da ação: debaixo da terra como  
rato de si mesmo: RATO é o que somos símbolo flama  
enterremo-nos vivos desapareçamos sejamos o não do não o  
nó omitido a não-omissão → creomissão → missa  
missão eu sou o astronauta o Brasil é a lua cuja poeira  
mostrar-se-á ao mundo sublixo. (OITICICA, 1969).

E, assim, “[...] la juventud de los sesenta pareció apostar a un 'seamos el mal del mal', lo cual nos devuelve, en principio, a la adopción de lo monstruoso como ética y estética de la existencia.” (CÁMARA, 2011, p.18).

No Brasil, Jorge Mautner havia composto a canção *Vampiro* (1958), que apareceria pela primeira vez no filme de sua direção *O demiurgo* (1970), filmado em Londres durante o exílio, e, posteriormente, gravada por Caetano Veloso no disco *Cinema Transcendental* (1979) e pelo próprio autor em *Árvore da vida* (1988). A canção de Mautner que declara: “Eu uso óculos escuros/ para minhas lágrimas esconder/ e quando você vem para o meu lado/ ai, as lágrimas começam a correr”, de certa forma, se aproxima da figura vampírica de Torquato que “escondia-se” por trás da capa preta e dos óculos escuros no verão carioca e, assim, incorporou, segundo André Bueno, “[...] *humor à persona* de vampiro tropical, passeando à beira-mar no Rio de Janeiro, muito longe da gelada Transilvânia. Humor e escracho.” (BUENO, 2005, p.63). Assim, ao transitar pelas ruas movimentadas do Rio Janeiro, Torquato se assemelharia a um *flâneur* vagando entre a multidão, pois “[...] o *flâneur* é acima de tudo alguém que não se sente seguro em sua própria sociedade. Por isso busca a multidão; e não é preciso ir muito longe para achar a razão por que se esconde nela.” (BENJAMIN, 2000, p.45).

Neste contexto, outro exemplo brasileiro da presença do mito vampírico em nossas artes é o da canção *Doce Vampiro* (1979) de Rita Lee, que sugere: “Venha me beijar, meu doce vampiro/ Na luz do luar/ Venha sugar o calor/ de dentro do meu sangue, vermelho/ Tão vivo tão eterno, veneno/ Que mata a sua sede/ Que me

bebe quente/ como um licor/ Brindando a morte e fazendo amor” e o da produção literária do curitibano recluso Dalton Trevisan, que publicou **O vampiro de Curitiba**, obra de 1965, que enfatiza o protótipo de vampiro já que, segundo o autor, “[...] No fundo de cada filho de família dorme um vampiro.” (TREVISAN, 1998, p.11).

Em função disso, é possível aproximar as canções de Mautner e de Rita Lee com a obra de Trevisan, pois ambos aludem ao vampiro de pulsão sexual acentuada, como pode ser dimensionado em “[...] ó curvas, ó delícias – concedeme a mulherinha que aí vai. Em troca da última fêmea pulo no braseiro – os pés em carne viva. Ai, vontade de morrer até. A boquinha dela pedindo beijo – beijo de virgem é mordida de bicho-cabeludo. Você grita vinte e quatro horas e desmaia feliz.” (TREVISAN, 1998, p.14), ou seja, tanto o vampiro de Mautner que suspira na canção: “[...] eu fico embriagado de você/ eu fico embriagado de paixão/ no meu corpo o sangue não corre, não, corre fogo e lava de vulcão”, quanto o doce vampiro de Rita Lee e a personagem Nelsinho dos contos de Trevisan enfocam o erotismo, de “[...] una voluntad de contagio.” (CÁMARA, 2011, p.48), como define Cámara, e acabam por entremear pulsões de vida (Eros) e de morte (Thanatos), assim como a personagem vampiresca de Torquato.

Haroldo de Campos define o filme de Cardoso no ensaio *Ivampirismo: o cinema em pânico*, publicado no Jornal *Correio da Manhã*, como “[...] Uma festa antropofágica de linguagem. Que deixa a marca: o dente do vampiro (de matéria plástica) na jugular esclerosada do cinema sério.” (CAMPOS, 1990, p.38) e Mario Cámara define a personagem Nosferato, de *Nosferato no Brasil*, como um

[...] *vampiro tropical*, que pasea su erotismo por las playas de Copacabana y que no inspira terror em la platea, sino que construye en ella nuevos enlaces comunitarios y afectivos. Desde esa nueva platea, marginal e inoperante, se pueden leer, como lo hace Haroldo, las sobredeterminaciones culturales que carga sobre sí la figura del vampiro, que dada su multiplicidad escapa a cualquier alegoría. (CÁMARA, 2011, p.29).

Além disso, a logomarca torquatiana, de Nosferatu vampirizado, segundo Décio Pignatari, é condição refletida na sua composição musicada por Caetano Veloso, *Ai de mim, Copacabana*: “Você olha nos meus olhos e não vê nada/ é assim mesmo/ que eu quero ser olhado”. Em função disso, o poeta apropria-se da figura vampiresca, pois além de uma imagem transgressora e impactante, o vampiro detém a capacidade de resistir mesmo que forçosamente nas sombras, isto é, em meio ao período ditatorial vivido, a obra torquatiana se faz enquanto tal por meio da ruína (caráter não só poético como essencialmente político) e, assim, apropria-se da ideia de resistir e “sugar” a energia vital do outro (dos leitores!) para que, juntos, atravessassem as intempéries do período, afinal, para além do apreço do poeta pela imagem vampiresca, bastante difundida na literatura e no cinema, teria o poeta se utilizado dessa imagem se os tempos fossem outros; mais leves e menos repressivos? Assim, podemos pensar, como observa Maria Lucia de Barros Camargo,

[...] em espelhos que não refletem a imagem de seu criador, mas apenas as múltiplas imagens do (s) outro(s): outras falas, outros criadores. Afinal, diz a lenda que os vampiros não podem ver seu reflexo. Não conseguem jamais ter a própria imagem num espelho. Como construir sua identidade, se no espelho só aparece o outro? Como olhar para si mesmo, se não pela mediação do outro? Constrói-se o triângulo: o eu, o outro, a obra. (CAMARGO, 2003, p.150).

Ademais, para além de sua atuação vampiresca, morte e vida dialogavam incessantemente no imaginário torquatiano, por isso a mítica vampiresca com seus mortos-vivos constituía certa ambiguidade em relação a Torquato, que tinha, também, a imagem do escorpião atrelada a si<sup>6</sup>. A prática poética também, de certa

---

<sup>6</sup> *Todo dia é dia D*, letra muito associada ao poeta piauiense, apresenta a metáfora do escorpião em seus versos: “Um escorpião encravado/ Na sua própria ferida/ Não escapa, só escapo/ Pela porta da saída/ Todo dia é o mesmo dia/ De amar-te, amorte, morrer/ Todo dia menos dia/ Mais dia é dia D” e, desse modo, salienta a imagem de que, segundo a lenda, o escorpião mata e também se suicida com

forma, é vampiresca; lançando mão intensamente da prática intertextual; num texto que acredita no palimpsesto, oriunda de Jorge Luis Borges, ou como aponta Camargo, referindo-se especificamente ao caso de Ana Cristina Cesar, há nesses autores uma “constatação da impossibilidade do ‘novo’, da inexistência da originalidade absoluta. Novo será o modo de desentranhar a própria palavra tecida na palavra alheia. Novo será o modo de ler.” (CAMARGO, 2003, p.144), que possibilita uma “ladroagem” de versos e temas, as vampiragens, que diferem da “antropofagia”, pois “[...] os modelos (vítimas?) não precisam ser destruídos na paródia. Não há necessidade de deglutição total, de devoração.” (CAMARGO, 2003, p.150).

Assim, amalgamando essas imagens, o poeta torna-se um vampiro resistente na luta entre morte/vida, mas que, ao final, sucumbe como o escorpião, presa de si mesmo, afinal, como aponta Camargo,

[...] o vampiro suga o sangue de sua vítima para manter-se em sua ambígua forma de ser: morto-vivo. Nem morto, nem vivo. Ou ambos, e simultaneamente. Por sua vez, o erótico e primitivo ato de sugar (o sangue, o leite) produz duas consequências: ao mesmo tempo em que nutre o vampiro, transforma o ‘vampirado’ em outro ser dúbio, outro morto-vivo, um símile. Em última instância, garante aos dois a imortalidade: não há morte; há transformação, há recriação. Ao sugar gêneros, frases e palavras para nutrir-se, dá-lhes outra vida. Dá-lhes o seu próprio modo de ser. Identificam-se apesar das diferenças. (CAMARGO, 2003, p.150).

Em suma, a imagem vampírica, que perfaz o sentido do humor visto no filme, por meio de uma paródia sem qualquer exigência narrativa, pois, como aponta

---

seu próprio veneno, se estiver sem saída, num círculo de fogo, por exemplo. Assim, nascimento e morte (suicídio) sob o signo de escorpião tornaram a metáfora desse aracnídeo amalgamada à imagem do poeta e, além disso, a letra também “[...] mostra o círculo se fechando, *Thanatos* vencendo *Eros*, a imaginação derrotada pela morte instalada no poder. A viagem de ida encontrando a viagem de volta, o fim no começo, o começo no fim, a imagem do escorpião cercado pelo fogo da História mordendo a própria ferida impondo-se, soberana.” (BUENO, 2005, p.173), como explicita André Bueno, em **Pássaro de fogo no terceiro mundo: o poeta Torquato Neto e sua época**.

Tânia Pellegrini, em *Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações*, “A imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o seu leitor.” (PELLEGRINI, 2003, p.16), é extremamente brasileira, típica dos anos 70, e nela lança-se mão da cine-escrita como forma de catarse, pois como aponta Jacques Aumont, em **As teorias dos cineastas**,

Escrever em imagens, o velho sonho recorrente de todo o século XX, começando pelas suas vanguardas ‘históricas’, deve adquirir, assim, sempre, formas complexas, a partir do momento em que se pretende igualar e até imitar a escrita em suas possibilidades de linguagem – racionais, lógicas, conceituais –, mas a equivalência jamais é realizada até o fim: na ‘cine-escrita’, sempre entra uma grande parcela de metáfora. Por isso, a relação entre linguagem e imagem que se mexe pareceu mais imediata – e talvez tenha sido buscada mais imediatamente e mais cedo – no campo não lógico, mas poético. Ali onde a própria linguagem se faz imagem, a imagem deveria ter mais possibilidades de tornar-se o equivalente da linguagem – imitando-a ou não. (AUMONT, 2004, p.90).

Afinal, era preciso fazer isso num período histórico conturbado e sombrio e mesmo assim falar do país nem que fosse por meio de um filme mudo e marginal registrado pelo cine-olho de Ivan Cardoso<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Em homenagem ao poeta, Ivan fez o documentário *Torquato Neto: o anjo torto da tropicália*, exibido pela TV Manchete em 1985. Atualmente, outro documentário sobre o poeta é aguardado. Previsto para ser lançado em 2015, *Torquato Neto – Anjo Torto*, de Eduardo Ades e Marcus Fernando, com apoio do Canal Brasil, promete apresentar material inédito sobre Torquato oriundo de seu acervo hoje depositado em Teresina, sua cidade natal, aos cuidados do primo George Mendes.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2012.

AGRA, Lucio. **Monstrutivismo: reta e curva das vanguardas**. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2010.

ALMEIDA, Laura Beatriz Fonseca de. **Um poeta na medida do impossível: trajetória de Torquato Neto**. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2000.

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

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas, SP: Papirus, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

\_\_\_\_\_. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BUENO, André. **Pássaro de fogo no terceiro mundo: o poeta Torquato Neto**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

CÂMARA, Mario. **Corpos Pagãos: usos e figurações na cultura brasileira (1960-1980)**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

\_\_\_\_\_. **El caso Torquato Neto: diversos modos de ser vampiro en Brasil en los años setenta**. São Paulo: Lumme Editor, 2011.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. **Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar**. Chapecó, SC: Argos, 2003.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CAMPOS, Haroldo de. **Ivampirismo: o cinema em pânico**. In: CARDOSO, Ivan; LUCCHETTI, R., F. **Ivampirismo: o cinema em pânico**. Rio de Janeiro: Editora Brasil-América, 1990.

CARDOSO, Ivan; LUCCHETTI, R., F. **Ivampirismo: o cinema em pânico**. Rio de Janeiro: Editora Brasil-América, 1990.

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

\_\_\_\_\_. **O cinema ainda é a maior diversão**. In: CARDOSO, Ivan; LUCCHETTI, R., F. **Ivampirismo: o cinema em pânico**. Rio de Janeiro: Editora Brasil-América, 1990.

CESAR, Ana Cristina. **Crítica e Tradução**. São Paulo: Ática, 1999.

EISNER, Lotte H. **A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do Expressionismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 2000.

LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis. **Envie meu dicionário: Cartas e Alguma Crítica**. São Paulo: Editora 34, 1999.

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

MACIEL, Luiz Carlos. **Nova Consciência: jornalismo contracultural — 1970-72**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

**NAVILOUCA: almanaque dos aqualoucos**. Rio de Janeiro: Gernasa Edições, 1974.

NETO, Torquato. **Os últimos dias de paupéria**. Rio de Janeiro; Eldorado, 1973.

\_\_\_\_\_. **Os últimos dias de paupéria**. São Paulo: Max Limonad, 1982.

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

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

OITICICA, Hélio. Nosferato. In: CARDOSO, Ivan; LUCCHETTI, R., F. **Ivampirismo: o cinema em pânico**. Rio de Janeiro: Editora Brasil-América, 1990.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo/ Instituto Itaú Cultural, 2003.

PIGNATARI, Décio. A Marca do Terrir. In: CARDOSO, Ivan; REMIER. **Ivan Cardoso: o mestre do terror**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

SALOMÃO, Waly. **Armarinho de miudezas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

SALVINO, Romulo Valle. Torquato Neto: o homem no matadouro. In: **SIBILA: Revista de Poesia e Cultura**. n.2. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002, p.89.

SCHWARZ, Roberto. **O Pai de Família e Outros Estudos**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SÜSSEKIND, Flora. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In: BASUALDO, Carlos (Org.). **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

TREVISAN, Dalton. **O vampiro de Curitiba**. Rio de Janeiro: Record, 1998.