

# À luz do terror: uma análise dos filmes *O Bandido Da Luz Vermelha* (1968) e *Terror Da Vermelha* (1972)

*Carlos Lopes Barbosa*

Universidade Federal do Piauí

Teresina – Piauí – Brasil

carlosratm@hotmail.com

*Edwar de Alencar Castelo Branco*

Universidade Federal do Piauí

Teresina – Piauí – Brasil

edwar2005@uol.com.br

---

**Resumo:** O Cinema Marginal foi um movimento iniciado no Brasil a partir da década de 1960 e que no Piauí se estende até a década de 1980. Após um período de ascensão do Cinema Novo, cineastas radicais desistiram de mudar o mundo com filmes que mostravam os problemas sociais do país e partiram para o experimentalismo em produções com narrativas fragmentadas, falta de coerência nas tramas e sequências sem conexão, abraçando, portanto, a chamada “estética do lixo”, e direcionando suas câmeras para aqueles que foram colocados à margem do processo de modernização. Neste contexto histórico vários jovens produziram filmes em formato não comercial que se enquadram na ótica do cinema marginal. O presente trabalho teve como finalidade analisar as produções audiovisuais ligadas a esta estética marginal a partir dos filmes *O Bandido da Luz Vermelha* e *Terror da Vermelha* e identificar similaridades ou divergências nessas duas produções consideradas precursoras do movimento denominado Cinema Marginal.

**Palavras-chave:** História. Cinema Marginal. Vermelha.

---

## Introdução

Ao voltarmos nosso olhar para as décadas de 1960 e 1970 – anos em que foram produzidos os filmes aqui analisados –, a partir de sua produção cinematográfica, podemos notar que as transformações ocorridas neste período puderam influenciar de alguma forma os jovens daquela época. Dois filmes são exemplos destas mudanças ocorridas sob uma forma de governo ditatorial, já que, “como se sabe, vivíamos sob um regime político que, entre outras coisas, cerceava e procurava controlar a criatividade artística, através de estratégias prescritivas contra as quais insurgiam-se artistas experimentais” (CASTELO

BRANCO, 2009, p 2). Os filmes aqui analisados são *O Bandido da Luz Vermelha* realizado em 1968 por Rogério Sganzerla e *Terror da Vermelha*, de 1972, realizado por Torquato Neto. Ao colocarmos essas duas produções em um único contexto identificamos dois filmes e duas décadas em termos de situação cronológica, mas que fazem parte da mesma conjuntura, de um mesmo momento permeado pelas mudanças no país, uma vez que ao analisarmos essas duas produções, alinhadas com a mesma proposta estética (ou não) em algum momento, teremos a noção de que ambos fazem parte de um mesmo patamar sócio cultural.

Buscaremos ligações existentes desses dois representantes do cinema brasileiro no que diz respeito a produções realizadas à margem de circuitos exibidores e do âmbito governamental, colocando os dois filmes no mesmo status de registro de uma época sob um regime de censura militar. Podemos mensurar que o ano de 1968 é considerado marco inicial do aparecimento do Cinema Marginal, pois foi neste contexto que os cinemanovistas teriam tomado um rumo diferente em suas produções, unindo-se ao governo para produzirem seus filmes. Mas sabe-se que os dois segmentos cinematográficos

de diferentes maneiras, discrepam dos esquemas oficiais de produção no cinema nacional [...] considera-se que o cinema marginal se constitui como um substrato do cinema novo, [...] e assume a câmera tremida, a fotografia estourada e o diálogo improvisado como marcos de sua sintaxe fílmica. E os filmes produzidos nos anos 60/70 estão fortemente ligados a uma conjuntura marcada pela censura da arte e por outras ações do regime militar, no interior de um ambiente fechado e tenso, no qual se expressar artisticamente era assunto de polícia, era um desafio trabalhar na área da cultura (CASTELO BRANCO, 2009, p. 2).

Ou seja, o Cinema Marginal tem muito do Cinema Novo, e arriscamos em afirmar que os dois movimentos têm a mesma proposta, apenas podem ter ido por caminhos diferentes. Além do que, o “experimentalismo” já havia sido praticado por Glauber Rocha em seu primeiro filme *O Pátio* de 1959, em um tempo em que o experimentalismo era considerado vanguarda cinematográfica, termo esquecido e criticado com o tempo pelos cinemanovistas. Mas esse termo surge com bastante força nos anos setenta com o Cinema Marginal nos festivais de super-8<sup>1</sup> (MACHADO, 2009).

Esse período, como já mencionei, é considerado por historiadores e cineastas a data em que se consolida o Cinema Marginal, ou quando se inicia este movimento, com o filme *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla. Assim, apontaremos nosso olhar para as insatisfações juvenis da época, que fez surgir o movimento cinematográfico aqui

---

<sup>1</sup> O Super-8 é um formato cinematográfico desenvolvido nos anos 1960 e lançado no mercado em 1965 pela Kodak, como um aperfeiçoamento do antigo formato 8 mm. Foi idealizado para registros caseiros, mas pelo seu baixo custo acabou se popularizando para a realização de filmes amadores. Mais informações em MACHADO, 2009.

analisado: primeiramente as insatisfações com o Cinema Novo, que era um movimento em que a maioria dos cineastas Marginais estavam inseridos. Neste contexto ocorriam as revoluções e experimentações, não só no que diz respeito a ida às ruas, enfrentar a polícia, subir em carros de som e bradar contra a opressão do governo vigente; mas também no campo artístico: no cinema, na música, poesia e artes plásticas, dentre outras.

Com a pós-modernidade e o avanço tecnológico, o que se viu foi um grande surto de mudanças, que se expressou muito intensamente nas linguagens no meio artístico dos jovens da época (CASTELO BRANCO, 2005). Podemos analisar o quanto estavam sendo espelhadas como influências as maravilhas tecnológicas para a produção artística da juventude da época, pois segundo Edwar Castelo Branco (2005, p. 52-56) no

primeiro Long Play, “Louvação”, lançado em maio de 1967, Gilberto Gil inseriu Lunik 9, canção que faz referência ao veículo que pousou na lua e enviou para a terra as primeiras imagens do satélite. Na música, “num misto de orgulho e preocupação”, Gilberto Gil exprimia suas inquietações de artista frente à conquista do espaço [...] a intensificação da centralização política e o aumento da repressão à oposição, com a chegada do General Médici à presidência, [...] foi o período do auge da euforia desenvolvimentista, com um redirecionamento na economia e na política voltado para o desenvolvimento e a modernização [...] além da produção de Gil e Caetano, os Bólides e Parangolés de Hélio Oiticica, os filmes de Glauber Rocha, a coluna Geléia Geral e outros escritos de Torquato Neto, os livros de Wally Salomão, as revistas Presenças, Flor do Mal e Navilouca, a literatura de José Agrippino de Paula, e, enfim, tudo que foi produzido no final dos anos sessenta como reflexo das inquietações da juventude urbana do período e que testemunhou esta grande complexificação do sublunar, gerando uma crise no âmbito das linguagens prevaletentes e exigindo o desentranhamento de novas linguagens.

Essas experimentações, principalmente no cinema, tiveram obstáculos para se realizarem, como os baixos orçamentos por exemplo. Isso se tornaria uma característica marcante nas produções do Cinema marginal, pois, ao experimentarem, esses cineastas não se importavam com processos estéticos ou com evoluções técnicas nas produções cinematográficas, o que eles queriam era realizar seus filmes longe dos circuitos exibidores que exigiam “superproduções” com influências estrangeiras, o que por sua vez era abolido por cineastas marginais.

Quando se fala nos anos sessenta no Brasil lembramos que todos viviam sob uma forte repressão do governo, uma perseguição política e social a todos os direitos. No ano de 1968 a perseguição à arte ganhou ainda mais força com o AI-5, que em 13 de dezembro deste ano entrou em vigor durante o governo do presidente Artur da Costa e Silva. Foi a consolidação da chamada “linha dura” do regime militar, que dentre outras determinações podia suspender os direitos políticos de qualquer cidadão por 10 anos. Foi sob esse arcabouço de acontecimentos opressores que a juventude brasileira produziu cultura artística. Nesse período,

não só os governadores, que já eram indicados pelo próprio presidente, mas também os prefeitos das capitais e das áreas consideradas de segurança nacional foram nomeados, pois se pretendia colocar em prática um plano de desenvolvimento nacional integrado. Com esse intuito, foram indicados para assumir o comando administrativo do estado e da capital do Piauí os engenheiros Alberto Tavares Silva (1971-1975) e o Major Joel da Silva Ribeiro (1971-1975), respectivamente (MONTE, 2010, p. 97-98).

Todos esses acontecimentos em âmbito nacional serviram de combustível inspiratório, provocando mudanças de comportamento na juventude brasileira. Uma dessas manifestações artísticas surgiu na cidade de São Paulo, realizado em um reduto de produções experimentais. Trata-se do filme *O Bandido da Luz Vermelha*, rodado no ano de 1968 por um jovem cineasta chamado Rogério Sganzerla. Essas inspirações também chegaram ao Piauí, assim como nos demais Estados, e experimentações audiovisuais foram realizadas em Teresina no início da década de 1970, com o filme de Torquato Neto, *Terror da Vermelha*, realizado em 1972. Os jovens artistas do Piauí vivenciaram essas mudanças em relação a chegada da modernidade, o que fez com que uma parcela da juventude tivesse em mãos a bitola super-8. Torquato Neto, um jovem cheio de ideias que influenciaria sua geração, produziu dois filmes: *Terror da Vermelha*, já mencionado, e o filme *Adão e Eva do Paraíso ao Consumo*<sup>2</sup>.

### ***O Bandido da Luz Vermelha*, precursor do cinema marginal no Brasil**

Na primeira sequência crianças com armas imaginárias nas mãos, no que parece ser um lixão, brincam de “mocinho e bandido”. Na cena seguinte um arrombamento, o ladrão começa a pegar coisas na sala. De repente, surpreendido pela moradora, o ladrão recebe a moça a tiros com a maior tranquilidade do mundo. Em outra cena, uma perseguição com tiroteios pelas ruas, uma narração debochada em *off* descreve o filme sem necessidade aparente. Em outra sequência uma mulher é jogada da janela de um prédio enrolada em um lençol, violência gratuita que a narrativa ficcional do filme apresenta com um ar de normalidade ao espectador.

Com um ritmo alucinante, cortes e movimentos de câmera que demonstram o domínio das técnicas do cinema, as primeiras cenas de *O Bandido da Luz Vermelha*, rodado em 1968 por Rogério Sganzerla, é considerado por muitos pesquisadores como o primeiro

---

<sup>2</sup> Filme também realizado em 1972 por Torquato Neto, Durvalino Couto e Claudete Dias, que segundo informações se perdeu, não deixando nenhuma cópia.

filme do movimento intitulado Cinema Marginal, ou “[...] como o ponto de partida para o que mais tarde seria o Cinema Marginal” (RAMOS, 1987, p. 78-79) e também considerado ícone *Cult* do cinema nacional. Quando o assisti pela primeira vez, há muito tempo atrás, pensei se tratar de um filme nacional como qualquer outro da época. Hoje sei que o filme foi dirigido e produzido por um jovem “marginal” de 22 anos, que influenciaria em vários aspectos muitas outras produções, e com certeza faz parte das influências dos jovens cineastas teresinenses.

Apelidado pela imprensa de "Bandido da Luz Vermelha" Jorge é um assaltante de residências luxuosas em São Paulo que usa métodos diferentes em suas ações e sempre está usando uma lanterna vermelha; ele estupra suas vítimas, conversa longamente com elas e até pede para prepararem comida para ele. O Bandido gastava o dinheiro dos roubos em bebedeiras e com prostitutas. Logo inicia um relacionamento com Janete Jane, além de manter parceria com outros assaltantes e com um político corrupto. Jorge é traído, a polícia o persegue e o encurrala. Sem saída ele acaba se suicidando de uma forma, para não dizer diferente, bastante extravagante: enrola-se em fios eletrificados.

Inspirado na vida de um assassino de verdade que foi preso no Paraná em 1967, condenado a 351 anos de prisão, o filme tem no elenco Paulo Villaça como Jorge, o bandido da luz vermelha; Helena Ignez como Janete Jane, uma prostituta esperta que se dá mal ao trair o “Luz Vermelha”; Sérgio Hingst representando um milionário cafajeste e corrupto; Luiz Linhares como o delegado “Cabeção”, caçador incansável de Jorge; Sônia Braga que faz uma das vítimas do luz vermelha; Hélio Aguiar e Mara Durval que não aparecem nas cenas e sim apenas suas vozes em uma narração radialística, que deixa o filme ainda mais alucinante e às vezes confuso. Essa narração por inúmeras vezes pronuncia as palavras “boca do lixo”, caracterizando o filme em um dos grandes redutos de produções independentes, uma zona urbana de São Paulo, localizada no bairro da Luz, hoje local denominado de “cracolândia”. Lá se localizavam os circuitos alternativos de exibições dos filmes experimentais, o que pode ser “encarado como resposta à repressão política imposta pelo regime militar [...] e que [...] foram alijados das ‘respeitáveis’ salas de exibição pela censura Federal” (RAMOS, 2009, p. 44). Isso nos remete a pensar que pode ser um dos pontos principais para a titulação de Cinema Marginal para os filmes exibidos no local.

Um desconforto, dúvidas sobre o que estava assistindo – não sabia se era uma ficção ou uma realidade escrachada realizado a partir de experimentações –, ou será um *Western* urbano em plena São Paulo de 1968? Com cenas como: o Bandido coloca uma bomba no porta-malas do carro e o corte é feito para fogos de artifícios sinalizando que os ocupantes do veículo foram explodidos, demonstrando com isso o domínio cinematográfico ou o

improvisado na falta de recursos para filmarem uma explosão. Isso nos faz pensar sobre os conceitos cinematográficos da época e suas genialidades. A conclusão é que o filme não é só para assistir, mas também para refletirmos sobre a estética do cinema e sobre os anseios de um diretor, assim como os anseios de uma juventude que buscava produzir a todo custo. Foi assim que me senti após assistir pela segunda vez o hoje considerado ponto inicial do Cinema Marginal no Brasil.

Rogério Sganzerla, antes de dirigir o filme que se tornaria um clássico do cinema nacional, produziu um curta-metragem<sup>3</sup> com o nome “*Documentário*” para depois saltar definitivamente para o mundo dos longas-metragens<sup>4</sup>. Antes ele exerceu a função de jornalista que escrevia sobre cinema e era apaixonado por gibis. Usa como elemento principal de suas narrativas o subdesenvolvimento, personagens problemáticos, em filmes que, como uma das principais características do Cinema Marginal, “procurava o confronto com o pretensso bom gosto do público”, fazendo parte de uma juventude que produziram um cinema que buscava “demarcarem-se como contracultura [...] uma estética do lixo, mas que no fundo eram acompanhados de algum tipo de engajamento político. Eram, a um só tempo, agressivos e desbundados” (RAMOS, 2009, p. 43-44). Ou seja, eles não tinham somente engajamento político, representavam uma classe politicamente e ideologicamente excluída.

O artigo de Alcides Freire Ramos (2009), intitulado *Apontamentos em torno do “Cinema Marginal” e do “Cinema Novo”*, pode nos ajudar em nossas análises sobre o filme de Sganzerla. Alcides Ramos analisa os dois movimentos cinematográfico, o Cinema Novo e o Marginal, a fim de perceber as semelhanças e diferenças entre os dois movimentos do cinema nacional. Em sua análise sobre o Cinema Marginal, que, aliás, ele não o coloca como um movimento muito distante e diferente do cinemanovista, o eixo central é o filme *O Bandido da luz Vermelha*. Em seu texto usa o professor titular do Departamento de Cinema do Instituto de Artes da UNICAMP, Fernão Ramos, para conceituar os “marginais”, afirmando que para ele este movimento cinematográfico, incluso no panorama do cinema brasileiro, sempre estará numa conotação pejorativa do nome inerente ao fato de que “está à margem de”.

Fernão Ramos observou que estes filmes, reconhecidos sob o rótulo de “marginais”, continuaram a discutir momentos da realidade brasileira, mas sob “outra” ótica, isto é, intelectual e o homem de esquerda (portador da consciência e dos elementos necessários para a elaboração da crítica à situação sócio-política vivenciada) saem de cena. Em seu lugar surgem os “marginais”, ou melhor aqueles que se encontram à margem do desenvolvimento econômico e social, os que ocupam os “espaços urbanos” decadentes. (RAMOS, 2009, p. 44).

<sup>3</sup> É o nome que se dá a um filme de pequena duração.

<sup>4</sup> Uma produção de cinema que tem duração de no mínimo setenta minutos.

Observamos a “marginalidade” em que está inserida essa parcela da juventude, um mundo em que as expressões artísticas tomam outro rumo, saem do tradicional e não seguem padrões. Portanto, essa marginalidade toma outra denotação: os marginais são aqueles que produzem arte fora do eixo comercial, fora das rédeas da censura imposta por um governo excludente. Essa juventude “marginal”, neste contexto, busca uma caminhada diferenciada e como disse Fernão Ramos (2009): o portador de consciência crítica capaz de se manifestar contra o regime imposto no contexto da época “saem de cena, em seu lugar surgem os ‘marginais’”. Portanto, *O Bandido da Luz Vermelha* é um dos ícones iniciadores do Cinema Marginal, pois não é só a estética cinematográfica do filme que o coloca nessa ótica, mas sim, o ideal de seu realizador e o fato de o filme ser produzido por um “marginal” já o legitima como tal. O filme *O Bandido da Luz Vermelha* se insere neste contexto, além de ser um dos precursores deste movimento cinematográfico no Brasil, mas vale ressaltar que muitas outras produções com essa mesma estética, não necessariamente com os mesmos objetivos, já haviam sido realizadas antes do filme de Sganzerla, a exemplo o filme *O Pátio* de Glauber Rocha.

Portanto, a produção de “O Bandido” que ocorreu no final do ano de 1968 é um filme que podemos conjecturar estar ligado a outro de 1972, este realizado em Teresina. O filme *Terror da Vermelha*, por se enquadrar nessa ótica cinematográfica e ser uma produção que tem como autoria outro jovem cineasta “marginal”, Torquato Neto, que também buscava mudanças, experimentações e objetivava “pegar as linguagens e explodir com ela”. Torquato chegava a Teresina com experiências de ter estrelado outro ícone do cinema nacional Marginal, o filme *Nosferatu no Brasil*, de Ivan Cardoso, rodado no Rio de Janeiro em 1971.

Ivan era um jovem que circulava entre as várias figuras do experimentalismo e trabalhou com Rogério Sganzerla, que com certeza era uma de suas inspirações, pois Sganzerla o chamou para ser assistente de direção no filme *Sem essa Aranha* (1970) o que Cardoso considerou um grande salto (ROCHA, 2011)<sup>5</sup>. Isso de certa forma também liga o filme de Sganzerla ao de Torquato. Mas a relação de Torquato com o cinema vem mesmo antes de atuações ou direções. Em sua coluna *Geléia Geral*, no jornal Última Hora, no qual esboçava defesas sobre o Cinema Marginal em relação ao Cinema Novo de Glauber Rocha, fruto de uma juventude inquieta que queria produzir e experimentar, fazer diferente a arte, seja no cinema, na música, em jornais alternativos, produzir uma arte diferenciada. Os dois filmes entram neste patamar, de arte cinematográfica diferenciada: dois filmes com diversas

---

<sup>5</sup> RUA (Revista universitária do audiovisual). Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/site/?p=5078>>. Acessado em 25 de maio de 2016.

experimentações técnicas, ligados por um ideário estético, sob uma forma excludente social, que buscaram formas alternativas de se expressarem.

### ***Terror da Vermelha*, um precursor do cinema marginal em Teresina**

Iniciaremos com a fuga de padrões que Torquato Neto colocava em prática: o “contra roteiro” do filme *Terror da Vermelha*, escrito em forma de poema, converge com a linha poética de Hélio Oiticica. Com enorme vigor a arte no sentido de coexistência entre construção e desconstrução, na qual nota-se a atitude à metáfora da cidade-luz (CASTELO BRANCO, 2005). Totalmente fora dos conceitos cinematográficos, o roteiro do filme de Torquato parece seguir uma lógica quando se assiste ao filme. Mas o que Torquato Neto fez foi literalmente “destruir a linguagem e explodir com ela”, no caso, a linguagem do cinema.

#### VIR VER OU VIR.

A coroa do rio poty em Teresina lá no Piauí.  
 areia palmeiras de babaçu e céu e água e muito longe, um caso de amor um casou  
 uns e outros.  
 procuro para todos os lados – localizo e reconheço, meu chicote na mão e os  
 outros:  
 a hora da novela e o terror da vermelha  
 o problema sem solução a quadratura de minha terra é a minha vida;  
 o faroesteiro da cidade verde  
 estás doido então?  
 ela me vê e corre, praça jaó ferreira.  
 esfaqueada num jardim  
 estudante encontrado morto  
 ando pelas ruas 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 show  
 na estação da estrada de ferro teresina-são luis um dia de amanhã  
 alí  
 onde etim é sagrado

#### TRISTERESINA

um porta aberta semi-berta 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/LINGUAGEM/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 ria Parnaíba.

## BOIJARDIM DA NOITE

este jardim é guardado pelo barão. Um comercial de pitu, homage,  
 à saúde de Luiz Otávio.

o médico e o monstro. Hospital Getúlio Vargas. Morte no jardim.  
 paulo josé, meu primo, estudante de comunicação em Brasília, morre  
 Segurando bravamente seu Rolling Stone da semana  
 sol a pino e conceição

## VIR

correndo sol a pino pela avenida

## TERESINA

zona tórrida musa advir  
 uma ponta de filme –calças amarelas  
 quarto número seis sete cidades (TORQUATO NETO, 1982 *apud* CASTELO  
 BRANCO, 2006, p. 206).

Um olhar perturbado aparece em primeiro plano, uma música de fundo dá o suspense à cena. O homem sai a caminhar em meio a um matagal; o leito de um rio (de acordo com o poema/roteiro é o Poty), ele avista algo, esconde-se. Um sujeito, alto, magro, cabelos longos, usa um calção, camisa listrada e touca na cabeça, carrega algo nas mãos, parece estar bastante preocupado. O corte é feito para a imagem de uma televisão ligada, não é possível precisar as imagens da TV, mas como sugere o trecho do roteiro/poema “a hora da novela o terror da vermelha” as imagens são de uma novela televisiva e o final da frase é a deixa para o surgimento do nome do filme. A música continua, só que mais rápida, tornando o momento angustiante para o espectador, de repente o nome do filme surge, feito a mão em papel, *Terror da Vermelha*, o desenho das letras indica do que se trata o filme, um derramamento de sangue.

Essas são a descrição dos primeiros cinco minutos do filme de Torquato Neto realizado em 1972, que conta a história de um *serial killer* que sai matando pessoas pelas ruas de Teresina sem nenhum motivo aparente,

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 é o protagonista do filme, [...] 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 (CASTELO BRANCO, 2006, p. 7).

Considerado o primeiro, pois “entre o final da década de sessenta e 1975, num circuito semiprofissional, foram produzidos no Brasil 681 filmes [...] em vinte e uma

idades” (CASTELO BRANCO, 2005, p. 187). Entre todas essas cidades está Teresina e o filme de Torquato Neto, filme marco que influenciou os demais realizados na capital do Piauí. Ao analisar o filme de Torquato *Terror da Vermelha*, uma viagem é certa ao ano de 1972, época de mudanças em Teresina e de manifestações culturais no Piauí, que podem ser ligadas a 1968 com o filme *O Bandido da Luz Vermelha*, época de surgimento ou de reconhecimento do Cinema Marginal.

As cenas iniciais vêm logo após a exibição, por inteiro, do poema, que como se sabe é o roteiro do filme, e nos demonstra o desprendimento aos padrões tradicionais. O fato de Torquato ter escrito o roteiro em forma de poema já nos indica sua fuga, sua vontade de realizar algo diferente no cinema. Esse desprendimento de regras já há muito tempo era demonstrado, pois ele não gostava de seguir regras gramaticais, como podemos constatar no poema/roteiro acima; se possível ele inventava a sua própria regra. Torquato prefere não lembrar os parágrafos, segue em várias direções na escrita, mas o grande diferencial é que ele não usa letras maiúsculas, com exceções em textos onde há essas necessidades de norma gramaticais, como por exemplo, os textos escritos sob normas dos jornais onde trabalhou (CASTELO BRANCO, 2005).

O filme de Torquato nos remete ao pensamento de que em Teresina, início dos anos setenta, uma classe da juventude passava seus dias em plena atividade cultural e várias atividades relacionadas à diversão, tudo sob uma enxurrada de influências novas. Pois, “com toda essa nova carga de modernização da cidade, veio também novos hábitos, veio também novas músicas. [...] A tal da pílula anticoncepcional trouxe um processo de abertura imenso, mas, principalmente pra liberdade sexual das mulheres”<sup>6</sup> (DURVALINO, 2014). Os jovens da cidade vivenciavam tempos diferentes, mesmo sob um regime opressor, com influências das novidades advindas do sul do país, trazidas também por jovens que saíam para estudar fora e estavam voltando nos anos iniciais da década de setenta, como foi o caso de Durvalino Couto e Torquato Neto.

O que queremos analisar aqui é outra vertente, algo que liga um mundo juvenil em torno de produções alternativas fora dos circuitos comerciais da época; um cinema que busca uma transgressão da linguagem cinematográfica, e no caso de Torquato isso foi levado ao extremo. Em um determinado dia em Teresina na década de 1970 Torquato Neto foi chamado para ser destaque na segunda edição do jornal alternativo “O Gramma”. Ele e os realizadores do jornal tornaram-se amigos neste período e Torquato os apresentou à

---

<sup>6</sup> FILHO, Durvalino Couto. Informação extraída do depoimento do cineasta Durvalino Couto que realizou em 1972 o filme David Vai Guiar. Depoimento cedido a Carlos Lopes em 2014.

câmera super-8 que culminaria na gravação do filme *Adão e Eva - do Paraíso ao Consumo*. Era uma época de repressão militar e

a censura, a perseguição política e a repressão do período ditatorial militar levaram especialmente os jovens a lutar por seus ideais e criar maneiras alternativas de livre expressão. Assim, embasando-se no pensamento contracultural, intensifica-se a produção de periódicos alternativos, o que por sua vez, contribui para a disseminação e a consolidação de uma cultura marginal. [...] Nesse contexto, no Piauí, um grupo de jovens interessados em discutir e expor suas visões sobre as produções culturais mais livremente, criam o Gramma. Inspirados em outras produções alternativas, como Flor do Mal, O Pasquim e Opinião. O jornal nanico feito no mimeógrafo, que surgia como um instrumento de inquietação desses jovens chegou a repercutir fora do estado, sendo considerado referência para o estilo jornalístico marginal. Este, que teve apenas duas edições, possui publicado em um de seus números o roteiro-poema do filme "Terror da Vermelha", de Torquato Neto, um dos símbolos no movimento no estado (SILVA et al., 2013, p 1-2).

Assim, essa juventude destaca-se por suas atitudes perante uma sociedade conservadora, uma sociedade que vivia em plena conformação social. Como podemos perceber, Torquato Neto foi uma grande influência nesta época, pois seu roteiro-poema foi publicado neste periódico alternativo, jornal esse que os levou a prestarem esclarecimentos a Polícia Federal do Piauí da época devido à semelhança com o nome de outro jornal, esse de Cuba, o jornal "Gramma" (DURVALINO, 2014); (FILHO, 2014).

O filme *Terror da Vermelha*, um precursor do Cinema Marginal em Teresina, identifica-se no âmbito da estética marginal ligado a produção de Sganzerla de 1968? Surgidos em décadas diferentes, não podemos deixar de mencionar que os anos aqui são usados apenas como referências temporais, mas que ambos fazem parte de um período de mudanças e transformações que influenciariam Torquato e Sganzerla, além de uma parcela da juventude teresinense, que culminaria na realização de vários outros filmes na capital do Piauí.

### Considerações finais

Conclui-se ao contextualizar esses dois momentos que podem parecer diferentes, mas fazem parte de um mesmo contexto, a partir dos dois filmes realizados por esses dois jovens cineastas que representam o início de um momento de experimentações cinematográficas a nível nacional e local, buscando as relações existentes entre eles para situar essas duas vanguardas culturais neste contexto histórico, ou seja, situar Teresina e a cidade de São Paulo, além desses jovens, no movimento que estava acontecendo no país a partir de seus filmes. Sganzerla e Torquato canalizaram toda essa vontade de produzir

desconstruindo as linguagens do cinema (se é que podemos afirmar tratar-se de desconstrução), seja em jornais alternativos, nas artes plásticas e principalmente em experimentações cinematográficas, pois “são peças que problematizam profundamente a questão dos signos do cinema, [e] sintetizam o esforço para ‘explodir a linguagem” (CASTELO BRANCO, 2005).

O filme *Terror da Vermelha* se insere definitivamente no rol dos filmes “marginais” ligado ao filme considerado iniciador desse movimento em Teresina, *O Bandido da Luz Vermelha*. Os dois filmes, neste contexto, estão ligados a um conceito, um movimento que surge em meio a mudanças e experimentações nas artes em geral: ambos foram exibidos longe de salas tradicionais de cinema. Dois filmes que se inserem na história do cinema brasileiro como filmes experimentais, revolucionários, filmes que expressam toda a subjetividade de uma juventude inquieta, disposta a experimentar as linguagens do cinema como forma de expressar suas angústias e anseios de uma época. Dois filmes intimamente ligados a uma mesma história.

Portanto, com essa gama de mudanças e produções experimentais, por todo o período de produções brasileiras desde as “*chanchadas*”<sup>7</sup>, os cineastas brasileiros sempre impoariam suas marcas, a partir de toda essa necessidade de mudanças e ressignificações. Alguns tiveram que produzir algo diferente, algo à margem ideológica tradicional, pois esses jovens se colocavam como desviantes da produção artística da época, ou seja, buscavam produzir cinema fora dos padrões cinematográficos de influências estrangeiras, algo possível de se identificar nas produções de Rogério Sganzerla e os filmes *O Bandido da Luz Vermelha* de 1968, *A Mulher de Todos* de 1969; Júlio Bressane com *Matou a Família e Foi ao Cinema* de 1969, *O Anjo Nasceu* também de 1969 e Geraldo Veloso com o drama *Perdidos e Malditos* de 1970, entre outros. No Piauí, além de outros filmes experimentais, Torquato Neto inicia o cinema piauiense com *Terror da Vermelha* rodado em 1972. Todos esses filmes representam a essência do movimento que propunha uma radicalização do cinema com filmes na maioria em preto-e-branco, com baixos orçamentos possibilitando a experimentação e o improviso.

Produzidos e dirigidos por dois “marginais”, esses filmes tinham como natureza estética a marca do movimento marginal; não possuíam narrativa teleológica; eram debochados, filmes curtidão com narrativas soltas e sem apego técnico. Totalmente fora dos

---

<sup>7</sup> Um segmento cinematográfico que surgiu antes do Cinema Novo (que o criticava por terem influencias Norte Americanas), que apesar de terem inspirações estrangeiras colocavam muitas coisas relacionadas ao carnaval carioca e o samba.

circuitos exibidores, esses filmes foram realizados para muitos propósitos juvenis ou, como o próprio Durvalino Couto definiu: “fazíamos esses filmes apenas para nos divertimos”.

Então, duas realidades que se unem por uma mesma estética cinematográfica, o Cinema Marginal, com propósitos e ideais de seus realizadores que legitimam o movimento, ou apenas como conceitos dados a eles posteriormente. Os filmes *O Bandido Da Luz Vermelha* e *Terror da Vermelha* são consolidadores do movimento no Brasil? Com este questionamento final, ressaltamos a não intencionalidade de fechar ou apontar qualificações sobre os dois filmes aqui analisados, pois o objetivo é provocar ou até mesmo prolongar as discussões sobre o cinema brasileiro, principalmente piauiense, no que diz respeito às produções no período aqui proposto.

---

#### UNDER THE LIGHT OF TERROR: AN ANALYSIS OF THE FILMS *O BANDIDO DA LUZ VERMELHA* (1968) AND *TERROR DA VERMELHA* (1972)

**Abstract:** The Marginal Cinema was a movement started in Brazil in the 1960s and in Piauí extends to the 1980. After a period of the rise of the New Cinema radical filmmakers gave up to change the world with films showing the social problems of the country and left for experimentalism in productions with fragmented narratives, lack of consistency in the plots and sequences without connection, so embraced the call "trash aesthetics", directing their cameras to those who were placed outside the modernization process. In this historical context several young produce films in non-commercial format that fit within the scope of marginal film. This study aimed to analyze the audiovisual productions related to this marginal aesthetic from the film *O Bandido Da Luz Vermelha* and the *Terror Da Vermelha* and identify similarities and differences in these two productions considered the precursor called Marginal Cinema movement.

**Keywords:** History. Cinema. Red.

---

#### Referências

ARAÚJO, Lucélia Nárjera de. Um Doloroso Batismo de Jovens Dominicanos: Entre a Utopia e a Tortura. In: BURITI, Iranilson e AGUIAR, José Otávio. (Org.). Identidades e Sensibilidades: O Cinema como Espaço de Leituras. São Paulo: Laços, 2014.

BRANDÃO JUNIOR, Ernani José. Um formigueiro sobre a grama: a produção histórica da subjetividade underground em Teresina-PI na década de 1970. Dissertação (Programa de pós-graduação em História do Brasil). UFPI, CCHL – 2011.

BERNARDET, Claude Jean. Qual é a História. In: NOVAIS, Adauto. (Org.). Anos 70: Ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano. Ed Senac Rio, 2005.

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

\_\_\_\_\_. Táticas caminhanças: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade, *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 27, n 53, p. 177-194, 2007.

\_\_\_\_\_. (Org.). *História, cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009.

COUTO, Durvalino. Entrevista concedida sobre seu filme *David Vai Guiar*. Teresina, 25 fev. 2014.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Tradução Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

MONTE, Regianny Lima. *A cidade esquecida: sentimentos e representações dos pobres em Teresina na década de 1970*. Dissertação (Programa de pós-graduação em História do Brasil). UFPI, CCHL – 2010.

MONTEIRO, Arlinda. *Luz, Câmera, Ação*. *Revista Cidade Verde*. Teresina, ano 3, n. 66, setembro 2013, p 74-78.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: NAPOLITANO, M.; CAPELATO, M. H.; SALIBA, E. T. (Org.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007, p. 39-64.

MERTEM, Luiz Carlos. *Cinema: entre a realidade e o artifício*. 2º Ed. Porto Alegre, RS: Artes e Ofícios, 2007.

MACHADO, Jr, Rubens. O Pátio e o cinema experimental no Brasil: apontamentos para uma História das vanguardas cinematográficas. In: CASTELO BRANCO, Edward de Alencar. (Org.). *História Cinema e outras linguagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi. (Org.). *Fontes Históricas*. 2ª ed., São Paulo: Contexto, 2010, p. 235-280.

\_\_\_\_\_. *Como usar cinema em sala de aula*. 5. Ed. – São Paulo: Contexto, 2011.

POLLACK, Michael. *Memória e Identidade Social*. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol.05, n. 10, 1992. p. 1-15.

\_\_\_\_\_. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n 3, 1989. p. 3 - 15.

RAMOS, Alcides F. Apontamentos em torno do “Cinema Marginal” e do “Cinema Novo”. In: CASTELO BRANCO, Edward de Alencar. (Org.). *História Cinema e outras linguagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009.

\_\_\_\_\_. *Terra em Transe* (1967, Glauber Rocha): Estética da recepção e novas perspectivas de interpretação. *Fênix Revista de História e Estudos Sociais*. Uberlândia, Vol. 3, ano III, nº 2, 2006.

RAMOS, Fernão. *Cinema marginal (1968/1973): a representação em seu limite*. São Paulo:

Brasiliense, 1987.

LIMA, Frederico Osanan Amorim. Curtos-circuitos na sociedade disciplinar: Super-8 e contestação juvenil em Teresina (1972-1985). Dissertação (Programa de pós-graduação em História do Brasil). UFPI, CCHL – 2006.

SILVA, Isadora M. G. et al. O cinema pela ótica do jornal Gramma. GT de História da Mídia Alternativa, integrante do 9º encontro nacional de História da Mídia, 2013.

---

#### SOBRE OS AUTORES

**Carlos Lopes Barbosa** é mestrando em História do Brasil pela Universidade Federal do Piauí (UFPI).

**Edwar de Alencar Castelo Branco** é doutor em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE); docente da Universidade Federal do Piauí (UFPI), Campus Ministro Petrônio Portela; bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq, nível 2, área História.

---

Recebido em 30/05/2016

Aceito em 21/06/2016