



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO – PRPPG
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – CCHL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DO BRASIL – PPGHB

CARLOS LOPES BARBOSA

“UM GRUPO DE PESSOAS QUE NÃO SE AQUIETAVA”:
Geração Antônio Noronha Filho e a emergência de uma nova sintaxe urbana
em Teresina na década de 1970

TERESINA – PI
2018

CARLOS LOPES BARBOSA

“UM GRUPO DE PESSOAS QUE NÃO SE AQUIETAVA”:
Geração Antônio Noronha Filho e a emergência de uma nova sintaxe
urbana em Teresina na década de 1970

Dissertação apresentada por **Carlos Lopes Barbosa** ao Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, do Centro de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Piauí, como requisito à obtenção do grau de Mestre em História. Elaborada sob **Orientação do** Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco.

TERESINA – PI

2018

“UM GRUPO DE PESSOAS QUE NÃO SE AQUIETAVA”:
Geração Antônio Noronha Filho e a emergência de uma nova sintaxe urbana em
Teresina na década de 1970

CARLOS LOPES BARBOSA

Dissertação aprovada em ____ de _____ de 2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco – (Presidente)
Universidade Federal do Piauí – UFPI

Prof. Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito – (Examinador)
Universidade Federal do Piauí – UFPI

Prof. Dr. José Adilson Filho – (Examinador)
Universidade Estadual da Paraíba – UEPB

Prof^a. Dr^a Elizangela Barbosa Cardoso – (Suplente)
Universidade Federal do Piauí – UFPI

TERESINA – PI
2018

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a Deus, mesmo que o faça todos os dias, pois sem fé acredito que não teríamos onde buscar forças nos momentos mais difíceis de nossas vidas. Também se torna impossível, durante uma trajetória como é a de escrever uma dissertação em âmbito de mestrado, não conhecer e conviver com várias pessoas que compartilharam em parte esse ciclo. Assim devo gratidão a muitos deles aos quais gostaria de mencionar aqui, com o perdão daqueles que eu possa ter esquecido.

Agradeço àqueles que estão sempre muito próximos de mim. Primeiramente à minha esposa Sara Lemos que faz parte não só dessa parte da trajetória de minha vida, mas de muitos outros momentos felizes. Ressalto que sem ela, sem seu apoio e conselhos, certamente eu não teria conseguido. Claro sem esquecer da, minha verdadeira razão de viver, minha filha Arya Lemos. Hoje, sem as duas na minha vida eu estaria completamente perdido.

Às pessoas que, em certa medida, também participaram dessa pesquisa, à exemplos: Dona Eliete e Rairana, ambas secretárias do PPGHB, que prontamente nos dão todo o aparato de informações necessárias e com um atendimento de excelência. Da mesma forma àqueles anônimos, tanto no campus CCHL/UFPI como em outros lugares, a exemplos: arquivos e bibliotecas, acervos pessoais, etc., que também de algum modo contribuíram nessa trajetória: os porteiros, vigilantes, zeladores, atendentes, etc.

Impossível, também, não agradecer aos amigos e amigas, parceiros de turma, amizades construídas no decorrer das aulas do mestrado que espero serem duradouras, entre elas: Ronyere, Jéssica, Marcelo Gonçalves e Marcelo Cardoso, Deusdete, Francis, Lívia, Maristela, Naira, Samaircon, Lucimar, Pauliana, Priscila, Lidiêgida, e Paula Poliana Olímpio de Melo que apesar de não ser colega de turma me cedeu um acervo enorme de jornais alternativos, entre outros. Desculpem se esqueci de alguém.

Agradeço aos amigos e colegas, aqueles que também fizeram parte desta caminhada desde os tempos de graduação, como por exemplo: Gilson, Samila, Stefanne, Ana Clara, Venícius e Marcos dos Anjos, entre outros. Também, neste mesmo patamar aos professores da UESPI, a exemplo: Hermano, Rosângela, Mara Costa, Aldaíres, Gisvaldo, Marcos, Márcia Santana e Arimatea.

Meu imenso agradecimento aos professores do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil - UFPI: Francisco de Assis de Sousa Nascimento, por sua tranquilidade e solidariedade com que resolve as coisas; ao professor Johny Santana de

Araújo pela sua enorme capacidade de cativar as pessoas; ao grande professor Jaison Castro Silva por sua erudição inspiradora; ao Francisco Alcides e seu grandioso caráter acadêmico; e ao não só professor, mas também amigo Fábio Leonardo; entre outros. E um agradecimento especial ao professor Dr. Edwar Castelo Branco por sua orientação valiosa.

Por fim, agradeço a toda minha família. À minha mãe Maria Goreth, meus irmãos Claudio e João Filho. E especialmente a alguém que não está mais aqui entre nós e tenho certeza que ele está vendo tudo lá de cima, sou profundamente grato a meu pai João Barbosa de Sousa, por não só ter me ensinado a correr atrás dos meus sonhos, mas também das coisas mais importantes e simples da vida.

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas e Letras
Serviço de Processamento Técnico

B238g Barbosa, Carlos Lopes.
 “Um grupo de pessoas que não se aquietava”: Geração
 Antônio Noronha Filho e a emergência de uma nova sintaxe
 urbana em Teresina na década de 1970 / Carlos Lopes
 Barbosa. – 2018.
 142 f. : il.

 Dissertação (Mestrado em História do Brasil) –
 Universidade Federal do Piauí, 2018.
 Orientação: Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco.

 1. História (Teresina/PI). 2. Práticas Espacializantes. 3.
 Arte Experimental. 47. Geração Antônio Noronha Filho. II.
 Título.

CDD 981.22

Em homenagem
à memória de meu pai João Barbosa de Sousa.

Para Sara e Arya Lemos,
uma letra escrita ou palavra pronunciada,
um pequeno gesto apenas!

RESUMO

No início da década de 1970, em um contexto de ditadura, a cidade de Teresina, capital do Estado do Piauí, assistiu à emergência, em torno dos mais diversos espaços de sociabilidades da cidade, de um grupo de jovens realizadores empenhados na construção de novos códigos comunicacionais no âmbito da arte e desta emergência resultou no surgimento da geração Antônio Noronha Filho. O presente trabalho, tomando este contexto como principal argumento empírico, se propõe a narrar a história das relações entre práticas espacializantes dos citados sujeitos, a arte experimental destas práticas e as condições históricas de existir do interior das quais a geração de jovens em estudo efetivamente emergiu. À luz de teóricos tais como Michel de Certeau, Marc Augé e Richard Sennett, entre outros, o trabalho toma as práticas espacializantes encetadas pelo fragmento juvenil teresinense em estudo como principal pretexto para contar a história de Teresina a partir da análise dos movimentos de corpos juvenis como parte de um processo que resultou na constituição de uma nova sintaxe urbana na capital piauiense.

PALAVRAS-CHAVE: História, Teresina, Práticas espacializantes, Arte experimental, Geração Antônio Noronha Filho.

ABSTRACT

In the early 1970, in the context of a dictatorship, the city of Teresina, capital of the state of Piauí, witnessed the emergence of a group of young directors engaged in the construction of new communicational codes in the scope of art and of this emergency resulted in the emergence of the generation Antônio Noronha Filho. The present work, taking this context as the main empirical argument, proposes to narrate the history of the relations between spatializing practices of the mentioned subjects, the experimental art of these practices and the historical conditions of existence of the interior of which the generation of young people in study actually emerged . In the light of theoreticians such as Michel de Certeau, Marc Augé and Richard Sennett, among others, the work takes the spatializing practices initiated by the Teresian juvenile fragment under study as the main pretext for telling the story of Teresina from the analysis of the movements of bodies as part of a process that resulted in the constitution of a new urban syntax in the city.

KEY WORDS: History, Teresina, Spatialising practices, Experimental art, Generation Antônio Noronha Filho

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. TERESINA SOB O “MILAGRE” BRASILEIRO: Condições históricas de modernização da capital piauiense	28
1.1 Emergência Tecnicista em Teresina: Alberto Silva e a busca por mudança na imagem do Estado.....	34
1.2 Publicidade cinematográfica no governo piauiense: Uma análise do filme <i>Guru das Sete Cidades</i>	49
2. “AS CANÇÕES QUE VOCÊ FEZ PRA MIM”: Construção de representações, sociabilidades, consumo e resistências juvenis no jornalismo experimental	60
2.1 Do <i>Estado Interessante à Hora Fatal</i> : Imprensa alternativa e imagens cotidianas em Teresina.....	62
2.2 “Prata Lindástica Facada”: Resistência, bricolagem e mudanças de comportamento nas páginas do jornal mimeografado <i>Gamma</i>	76
3. “SEM O NORONHA NÃO ÉRAMOS NÓS”: A geração Antônio Noronha Filho	92
3.1 Geração Superoito: Cinema marginal piauiense e o “espectro Torquato Neto”.....	95
3.2 “Um vômito daquilo que nós comíamos”: Uma análise do filme <i>O Guru da Sexy Cidade</i>	108
3.3 “Doutor coragem”: Antônio Noronha Filho e o surgimento de uma nova geração.....	120
CONSIDERAÇÕES FINAIS	130
REFERÊNCIAS	135
LISTA DE IMAGENS	142

INTRODUÇÃO

Um grupo de pessoas que não se aquietava é a história de Teresina, da década de 1970, uma cidade com ares ainda de província que queria ser metrópole, potência econômica e turística, sob um governo que buscava a todo custo ordenar os espaços da cidade num processo de ordenação autoritária. Uma narrativa contada por meio das movimentações e experiências urbanas de corpos juvenis de um pequeno grupo de amigos.

A pesquisa se ocupa em analisar como esses meninos e meninas se moviam, o que viam e ouviam, seus hábitos e principalmente sobre suas produções artísticas. Neste quadro, através do estabelecimento de uma nova sintaxe urbana esse grupo de amigos, em plena condição de modernização da cidade de Teresina nesta década envolvendo o Governo de Alberto Silva e a linha de desejo político que orienta a ordenação dos espaços da cidade e as normas sociais dominantes, atravessavam a capital piauiense com práticas experimentais artísticas, tendo Antônio Noronha Filho na maioria das vezes como mecenas e pivô na formação e manutenção do grupo, tornando-se ao longo dos tempos o verdadeiro guru desta história.

Entre esses jovens, de forma específica, podemos citar:

Torquato Pereira de Araujo Neto, nasceu em 09 de novembro de 1944 em Teresina, suicidou-se no Rio de Janeiro no dia 09 de novembro de 1972. Foi poeta, jornalista, letrista e cineasta ligado a contracultura.



Imagem 01: fotograma do filme *Nosferato no Brasil* (1971) de Ivan Cardoso. Imagem que o consagrou como “Vampiro piauiense”.

Antônio Noronha Pessoa Filho, natural de Teresina, faleceu em julho de 2016 em sua casa vítima de câncer. Foi médico especialista em crianças e adolescentes, Mestre em pediatria e professor aposentado da Universidade Federal do Piauí, também foi secretário de Educação e de Cultura, também prefeito de Monsenhor Gil, cidade natal de seus pais. Dr. Noronha (como ficou conhecido) será a figura que argumenta a possibilidade da formação da geração de jovens aqui em estudo. Realizou o filme *Guru ds Sexy Cidade* em 1972.



Imagem 02: Manchete, na página do portal *cidadeverde.com*, noticiando a morte de Antonio Noronha no dia 22 de julho de 2016.

Durvalino Couto Filho, jornalista, natural de Teresina, estudou no Colégio Diocesano e formou-se em Comunicação Social na Universidade de Brasília – UNB. Atualmente mora em Teresina, trabalha nas agências de publicidade Arvore e Plug. Foi o realizador do filme *David Vai Guiar* em 1972.

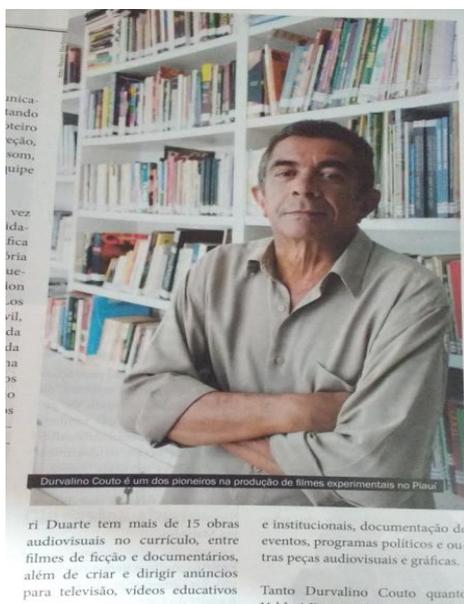


Imagem 03: Durvalino Couto foi destaque em reportagem na *Revista Cidade Verde* de 2013 sobre o cinema piauiense.

Edmar Oliveira é médico psiquiatra e escritor, natural do município de Palmeirais. Estudou no Colégio Batista de Teresina e no ano de 1976 ingressou na Universidade Federal do Piauí. Foi um jovem ativo na imprensa alternativa do período, sendo um dos principais colaboradores e mentores do Jornal *Gamma*. Atualmente mora no Rio de Janeiro, lançou em 2017 o livro “Sitiado”.



Imagem 4: Fotograma do filme *O Terror da Vermelha*. Edmar Oliveira em 1972 como o *serial killer* do filme de Torquato Neto.



Imagem 05: Edmar Oliveira no ano de 2015, em entrevista para o documentário: *ESTILHAÇOS, entre o Marginal e o experimental*.

Carlos Galvão, natural de Teresina, atualmente mora em Brasília. É jornalista, músico, poeta e participou da “Geração Mimeografo” e do movimento cinema marginal piauiense produzindo filmes experimentais como *Adão e Eva do paraíso ao consumo* (1972) junto com Torquato Neto.

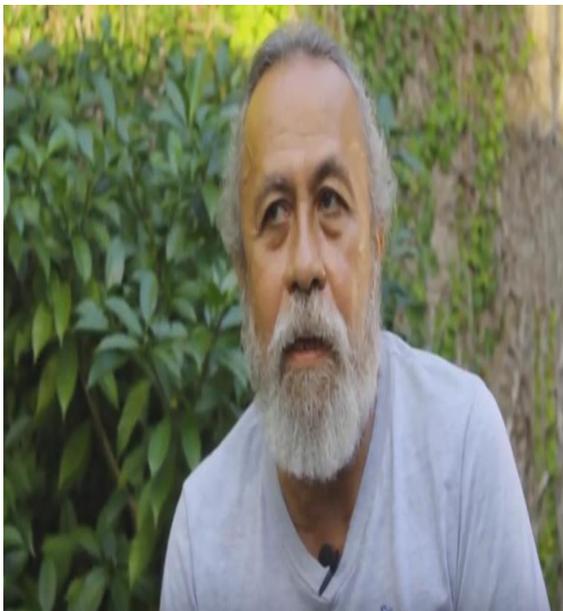


Imagem 06: Carlos Galvão em 2015 no documentário: *ESTILHAÇOS, entre o Marginal e o experimental*.

Claudete Maria Miranda Dias, natural de São Raimundo Nonato-Piauí a capital da Pré-História das Américas, nasceu dia 11 de janeiro de 1951, filha de Ester Miranda Dias e Raimundo Ribeiro Dias. É Historiadora, pesquisadora, professora e ambientalista, mora atualmente em Barra Grande município no litoral do Piauí. Participou dos filmes: *Adão e Eva do Paraíso ao Consumo* e *O Terror da Vermelha*, ambos realizados em 1972 por Torquato Neto.



Imagem 07: Fotograma do filme *O Terror da Vermelha* (1972). Claudete Dias como uma das vítimas no filme.

Paulo José Cunha, é poeta, jornalista, professor e documentarista. Nasceu no Piauí, morou no Rio de Janeiro e atualmente vive em Brasília. Possui ampla experiência no mercado televisivo, é autor de diversas obras de poesia e também professor de Faculdade de Comunicação em Brasília.

Paulo José Cunha não crê no fim do jornal impresso e diz que web é aliada



Imprimir



Imagem 08: Matéria no portal *cidadeverde.com* Paulo José Cunha em 2015.

Na década de 1970, dentre os mais variados espaços de sociabilidades na capital piauiense um improvável espaço comercial se tornaria um dos centros para onde convergiria a deambulação dessa trepidante parcela da juventude teresinense: o bar Gelatti. Este local, transformando-se numa espécie de espaço marginal, um misto de bar e sorveteria, localizado na Avenida Frei Serafim, uma das artérias mais importantes da cidade desde aquele tempo, seria ressignificado e se tornaria um lugar identitário, relacional e histórico.

O bar Gelatti neste quadro, não sendo o único, representava os mais variados locais de sociabilidades que esses jovens frequentavam, a exemplo: a Praça da Liberdade, Praça Pedro II, as coroas dos rios Parnaíba e Poty e muitos outros. Esses

espaços se tornariam, dentro de um quadro de uma Teresina em pleno processo de modernização autoritária na década de 1970, espécies de *bunker's* dessa nova geração em estudo que já é reconhecida historiograficamente como “geração Torquato Neto”¹,

¹ Para informações detalhadas sobre a “geração TN”, ver: BRITO, Fabio L. C. B. Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis, experimentalismo e guerrilha semântica em Teresina. Dissertação (Programa de pós-graduação em História do Brasil). UFPI, CCHL – 2013.

Como exemplos das transas artísticas do fragmento juvenil que será aqui analisado, podemos citar a produção de jornais mimeografados somados ao cinema do “espectro Torquato Neto”² – conjunto de filmes cuja importância para a memória imagética da década de 1970 já foi também atestada em inúmeros trabalhos acadêmicos. Esta atividade urbana através da arte experimental é o centro do argumento empírico desse estudo, de forma que a sua existência, bem como a sua condição de sociabilidade que articulou os sujeitos sociais em estudo, funcionará como pré-texto deste trabalho.

O que nos interessou foi compreender criticamente atitudes inventivas e comportamentais e as produções artísticas alternativas desses sujeitos históricos, sob um cotidiano urbano de um governo ordenador. Uma juventude que atravessa Teresina com práticas de experimentalismos artísticos, frequentadores dos mais variados espaços de sociabilidades da cidade.

A proposta deste estudo, portanto, é compreender mediante a articulação e análise de fontes tais como filmes em super-8 e jornais mimeografados somados à memória desses sujeitos e suas ações artísticas. Assim, entender a partir de várias movimentações experimentais artísticas, no caleidoscópio urbano que era a capital piauiense naquele período, as verdadeiras condições históricas de existir dessa fração de jovens e como ela se definiu e é definida a partir do momento histórico que tornaram possível a emergência dessa geração e sua interação com o consumo, com os espaços da cidade e as suas produções artísticas experimentais.

As reflexões sobre esse tema surgiram, a partir do interesse pessoal, quando ingressei no curso de Licenciatura em História na Universidade Estadual do Piauí no ano de 2010. Foi quando entrei em contato com os estudos sobre esse punhado de jovens teresinenses que produziram arte experimental nos anos da década de 1970 e neste momento defini meu tema e o objeto de pesquisa, em nível de TCC. Durante uma das leituras um dos trechos me ensinou que minha pesquisa pode ter sido iniciada muito antes do meu ingresso na Universidade. Ao ler a dissertação de José Ernani Brandão Júnior pude perceber que a ideia de minha pesquisa pode ter surgido, mesmo que inconscientemente, durante uma ou outra seção de cinema, ou em uma de minhas conversas com o cineasta teresinense Monteiro Junior durante uma oficina de cinema

² A expressão foi cunhada pelo pesquisador Edwar Castelo Branco para reunir os filmes feitos por ou sob a influência de Torquato Neto. Ver, a esse respeito: CASTELO BRANCO, Edwar. Táticas caminhanteres: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade, Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 27, n 53. p 177-194, 2007.

realizada na Casa da Cultura de Teresina em 2012 e porque não dizer, a ideia pode apenas ter se confirmado ou ganhado forma durante as aulas na graduação em História.

Portanto, este trabalho possui, em partes, resquícios de continuidades de minha vida anterior a minha carreira acadêmica e minha primeira experiência em pesquisa histórica, pois, como já mencionei durante a graduação algo me fez refletir e concluir que esta pesquisa começou há muito tempo atrás, se considerarmos o conjunto de saberes empíricos, somados às minhas aventuras diante dos desafios na trajetória da graduação. Tudo iniciou antes mesmo do tema e o objeto serem definidos e posso assim afirmar que todas as minhas anotações, rabiscos de textos ou até meus pensamentos a respeito das práticas artísticas aqui em estudo fazem parte do mesmo, pois, acredito que quando se busca algo e daquilo se toma nota, ou guarda para si em seus pensamentos, tudo deve de alguma forma compor o seu texto.

Ao longo deste trabalho, buscamos tecer possíveis respostas para as seguintes questões: a partir de uma nova sintaxe urbana em Teresina nos anos da década de 1970, de que forma podemos perceber essas identidades móveis, fluidas e em constantes mutações? De que forma as práticas juvenis desse grupo de amigos, em determinadas dimensões de suas vidas, desconstrói a costumeira colocação de que esses jovens não eram *outsiders*? Como essa fração juvenil teresinense se define e é definida neste período a partir de suas articulações com o consumo e sua produção artística experimental? Como ou em qual momento Dr. Noronha passou a aglutinar em torno de si o grupo de jovens em estudo? Quem foi, na verdade, Antônio Noronha Filho para esse grupo de jovens? Ou, quem foi Antônio Noronha Filho para a cultura artística piauiense? É possível a partir de agora denominar uma nova geração, a geração Antônio Noronha Filho?

Com o intuito de responder às questões propostas, estabelecemos um conjunto de fontes composto por memórias e fontes orais, filmes em super-8, documentário, jornais mimeografados e revistas. Para o uso da memória nos apropriamos de alguns depoimentos como, por exemplo: uma entrevista cedida por Antônio de Noronha Pessoa Filho à pesquisadora Paula Poliana Olimpio de Melo Sousa em 2011, assim como outro depoimento prestado por ele, poucos meses antes de sua morte, à *Revista Revestrés* em fevereiro de 2016; um depoimento concedido, também à Paula Poliana, pela pesquisadora Claudete Maria Miranda Dias, também em 2011; uma entrevista de Durvalino Couto concedida a mim no ano de 2014 e uma reportagem sobre ele na *Revista Cidade Verde*, edição de 2013; também contamos com uma entrevista da

Professora Maria Lídia Medeiros de Noronha Pessoa (Irmã do Dr. Noronha), concedida à Paula Poliana em 2015. Utilizamos o conjunto de filmes que compõem o “espectro Torquato Neto”, entre eles podemos citar *O Terror da Vermelha*³; *David vai Guiar*⁴; *Coração Materno*⁵; *Miss Dora*⁶ e *O Guru da Sexy Cidade*⁷; *Porenquanto*⁸ e *Tupi-Niquim*⁹. E uma grande quantidade de jornais mimeografados, dentre os quais citamos: *Gamma*; *O Estado Interessante*; *A Hora fatal* e *Sol*. Além de um documentário produzido por estudantes de comunicação social da Universidade Estadual do Piauí, postado em ambiente virtual, com o título: *Estilhaços: entre o Marginal e o experimental*, de 2015.

Salientamos que não foi objetivo nosso a história de vida desses jovens e nem destacar de alguma forma a totalidade de acontecimentos de suas vidas. Da mesma forma que Ortiz (2012) ao analisar o CPC em *Da cultura desalienada à cultura popular: o CPC da UNE*¹⁰, também não objetivamos reatualizar o conceito de juventude. Mais modesto, o nosso objetivo foi focar a trajetória na qual esses sujeitos em uma nova construção subjetiva urbana ao experienciar os mais variados espaços da cidade, também experienciam a Universidade, a Avenida Frei Serafim, a Praça da Liberdade e a Praça Pedro II, as coroas dos dois rios Poty e Parnaíba que cortam a mesopotâmia piauiense, também estuda e se forma, produz jornal alternativo e filmes em super-8.

Nesse sentido, mesmo esbarrando na questão, imposta por Paul Veyne (1998), “se tão vasto problema não interessa o historiador, o que lhe interessa?”¹¹, entendemos que, mesmo sendo inevitavelmente subjetivo responder a essa questão e que é necessário delimitar e colocar de lado outras séries de questões, há uma necessidade de escolhas diante do impossível ato de historicizar a totalidade dos fatos. Em outra consonância com esse dilema, para Veyne tudo isso se consolida como problema ao ofício historiográfico, partindo do pressuposto de que tudo seria subjetivo e que a história é

³ O Terror da vermelha. Torquato Neto, Teresina, 1972. 28 minutos. Cor/Sem som direto.

⁴ David Vai Guiar. Durvalino Couto, Teresina, 1972. 19 minutos. Cor/Sem som direto.

⁵ Coração Materno. Haroldo Barradas, Teresina, 1974.14 minutos. Cor/Sem som direto.

⁶ Miss Dora. Edmar de Oliveira, Teresina, 1974. 13 minutos. Cor/Sem som direto.

⁷ O Guru da Sexy Cidade. Antônio Noronha Filho, 1972. 10 minutos. Cor/Sem som direto.

⁸ Porenquanto. Carlos Galvão, Rio de Janeiro, 1973. 26 minutos. Cor/Sem som direto.

⁹ Tupi-Niquim. Xico Pereira, Rio de Janeiro, 1974. 17 minutos. Cor/Sem som direto.

¹⁰ Para melhor compreensão sobre a análise da Renato Ortiz sobre o CPC V.: ORTIZ, Renato. Cultura e identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 2002, p. 69.

¹¹ VEYNE, Paul. *Como se escreve a história/ Foucault revoluciona a história*. 4ª. ed. rad. Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: UnB, 1998, p 36.

“uma ideia limite”, é antes de tudo respostas as perguntas do pesquisador que por sua vez não pode fazer, muito menos responder, todas as perguntas ¹².

Não possuímos a concepção de documento/fonte como prova, mas, sim apenas materiais trabalhados e não hierarquizados funcionando e alocados de acordo com os objetivos da pesquisa. Desta maneira, também não foi objetivo nosso questionar a veracidade das informações a partir de fragmentos de memória prestados pelos sujeitos em estudo. A busca e organização das fontes se deram com o intuito de responder as questões da pesquisa com base nas imagens que eram às vezes projetadas em super-8, impressas nas páginas mimeografadas, ou perceptíveis em lembranças que refletem suas movimentações pela cidade, onde os jovens em questão expressaram sua arte.

Essa articulação com as referidas fontes visa criar a condição necessária para a urdidura reflexiva sobre um cenário no qual os sujeitos em estudo, sob um período ordenador, desafiaram as imposições da sociedade e do poder, resolvendo serem os sujeitos que desejavam ser. Desta forma, é oportuno dizer que

o que permite a emergência de objetos e sujeitos históricos são as relações estabelecidas entre instituições, processos econômicos e sociais, formas de comportamento, sistemas de normas, técnicas, tipos de classificação, modos de caracterização, ou seja, uma dispersão de práticas e enunciados coexistentes, laterais, como fios soltos de diferentes cores que vão se encontrando em determinados pontos e vão dando origem a um desenho sem que para isso seja necessária a convergência de todos para o mesmo ponto; que todos estejam interligados¹³.

A partir deste conjunto de fontes, estabelecemos a possibilidade de esboçar o cenário das condições históricas que oportunizou a emergência desse fragmento juvenil teresinense neste recorte espacial/cronológico, Teresina dos anos da década de 1970, que por sua vez justifica-se devido a múltiplos fatores, como por exemplo, ter sido no início desta década a produção da maioria dos exemplares artísticos aqui analisados. E dentre esses fatores está o acontecimento trágico da morte de Torquato Neto e posterior a isso a possível escolha ou delimitação de um novo e importantíssimo personagem dessa história, que levaria a incumbência de iniciar e manter o grupo de amigos em atividade artística, Antônio Noronha Filho, assunto abordado no último capítulo deste trabalho.

¹² VEYNE, 1998.

¹³ ALBUQUERQUE JR, 1999, p. 32 *Apud*. CARDOSO, 2012, p. 38

Alguns autores nessa reflexão nos ajudaram a tecer e sustentar teoricamente a pesquisa, a partir de vários conceitos utilizados. Dentre eles, Michel de Certeau nos auxilia a entender que as “práticas espacializantes” podem ser definidas por um ato de transformação ou construção de espaços arrancados dos lugares comuns através de práticas diferenciadas nos diversos lugares de sociabilidades na cidade. Lugares que, em nossa pesquisa, para a maioria dos teresinenses eram apenas lugares comuns de “uma mobilidade opaca e cega”¹⁴, que, no entanto, eram transformados, catapultados para posição de espaços ressignificados. Podemos melhor entender essas “práticas espacializantes” a qual Certeau menciona a partir do seguinte excerto:

Existe uma estranheza no cotidiano que não vem à superfície, ou cuja superfície é somente um limite avançado, um limite que se destaca sobre o visível. Neste conjunto, eu gostaria de detectar práticas estranhas ao espaço “geométrico” ou “geográfico” das construções visuais, panópticas ou teóricas. Essas práticas do espaço remetem a uma forma específica de “operações” (“maneiras de fazer”), a “uma outra espacialidade” (uma experiência “antropológica”, poética e mítica do espaço) e a uma mobilidade *opaca e cega* da cidade habitada. Uma cidade *transumante*, ou metafórica, insinua-se assim no texto claro da cidade planejada e visível¹⁵.

Nesse sentido, para Certeau (2014) essas práticas cotidianas, realizadas nos espaços vividos e familiarizados com a cidade, desses jovens configuram procedimentos “multiformes, resistentes, astuciosos e teimosos”¹⁶. No entanto, aprendemos ao longo dos tempos a duvidar das identidades ou não reconhecê-las dentro de um quadro de transformações aceleradas num mundo contemporâneo, nisso os espaços tornam-se um “não-lugar”¹⁷, ou seja, um lugar apenas de passagem, numa transumância de pessoas comuns.

Marc Augé (1994), ao discutir as inúmeras possibilidades de análises dos lugares frequentados nas cidades, enfatiza que as inúmeras e enormes transformações que ocorrem na vida cotidiana de cada um de nós e que resultam do processo de globalização ou com o advento da pós-modernidade de alguma forma refletem-se, em grande medida, intimamente na nossa relação com os espaços da cidade.

¹⁴ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. 22. Ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, p. 162.

¹⁵ CERTEAU, 2014, p. 159.

¹⁶ Ibidem, p.163.

¹⁷ AUGÉ, Marc. *Não-lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

Para compreendermos essa cidade resultado da pós-modernidade e a movimentação dos corpos, as reflexões de Richard Sennett nos ajuda a entender esses paradigmas em tempos no qual “a massa de corpos que antes aglomerava-se nos centros urbanos hoje está dispersa, reunindo-se em pólos comerciais, mais preocupada em consumir do que com qualquer outro propósito”¹⁸. De uma forma bem mais didática Sennett para explicar o “corpo político” como condição da ordem social estabelecida, em nosso caso Teresina dos anos 1970, sobre os corpos jovens desta cidade cita o filósofo João de Salisbury ao declarar em 1159 que “o Estado (*res publica*) é um corpo”, neste sentido ele quis dizer que:

Um governante funciona como um cérebro humano; seus conselheiros, como o coração; os comerciantes são o estômago da sociedade; os soldados, suas mãos; camponeses e trabalhadores manuais, seus pés. Trata-se de uma imagem hierarquizada, segundo a qual a ordem social parte do cérebro, órgão do governante¹⁹.

Neste cotidiano de ordenações partindo dos órgãos do governo, dentre outros autores, Maria Izilda Santos de Matos (2002) afirma que para falar de cotidiano, temos que ter a noção que ele tornou-se objeto de estudos “no quadro das transformações que vem passando a história nos últimos tempos [...], emergiram da crise dos paradigmas tradicionais da escrita da história”²⁰. Essa visibilidade à vida cotidiana nas pesquisas históricas ganham bastante força a partir dos anos 1960 e neste quadro é entendido como um esforço na historiografia de dar voz aos sem História e aos excluídos. Pois

A história do cotidiano não é um terreno relegado apenas aos hábitos e rotinas obscuras. As abordagens que incorporam a análise do cotidiano têm revelado todo um universo de tensões e movimentações com uma potencialidade de confrontos, deixando entrever um mundo onde se multiplicam formas peculiares de resistência/luta, integração, permanência/transformação, onde a mudança não está excluída mas sim vivenciada de diferentes formas²¹.

Desta forma, entendemos que o cotidiano deve ser abordado de forma analítico e não apenas descritivo, temos que ter a preocupação de relacioná-lo às transformações

¹⁸ SENNETT, Richard. *Carne e Pedra: O corpo e a cidade na civilização ocidental*. 4ª edição – Rio de Janeiro: BestBolso, 2016, p. 19.

¹⁹ SENNETT, 2016, p. 22.

²⁰ Maria Izilda Santos de. *Cotidiano e Cultura: História, Cidade e Trabalho*. Bauru, SP. Edusc, 2002, p. 21-24.

²¹ MATOS, Maria Izilda Santos de. *Cotidiano e Cultura: História, Cidade e Trabalho*. Bauru, SP. Edusc, 2002, p. 26.

sociais, econômicas e políticas. Nesse sentido, quando pensamos na situação econômica e política, ressaltamos que a capital piauiense neste quadro, assemelha-se às cidades “ideais”. Portanto, para Angel Rama (2015), as cidades passaram “a ser regidas por uma razão ordenadora, revelada por sua vez em uma ordem social hierárquica transportada para uma ordem distributiva geométrica [...], a palavra chave é ordem”²². Neste caso, entendemos que as instituições que ditavam a “ordem”, trazendo para o contexto aqui analisado, seriam: a sociedade que também possui um cunho religioso; a força policial e o governo, especificamente a exercida em Teresina por Alberto Silva e Joel Ribeiro na década de 1970.

Regianny Lima (2010) lembra que “é a partir da segunda metade do século XX que as cidades passam por mudanças estruturais, com a introdução do modelo de modernização brasileira”²³. Desta forma, num quadro marcado por utopias desenvolvimentistas e significados expressos em discursos e práticas que tinham os mesmos objetivos, o de intervir nos espaços urbanos, a tentativa era a de disciplinar o seu uso, e o comportamento principalmente sobre os jovens que buscavam identificarem-se em grupos.

Ao pensar os jovens aqui em estudo participantes de um determinado grupo, isso me remete a refletir sobre as várias “tribos” urbanas existentes em nossa contemporaneidade e em determinada medida perceber a existência de um paralelo entre os mesmos. Nesse sentido José Machado Pais (2004) buscou compreender a sintaxe da etiqueta dada a determinadas identidades juvenis, ele faz as seguintes indagações: “Devem as ciências sociais fazer orelha mouca dessas vozes que apregoam etiquetas em tudo o que é realidade? [...] Que jovens são esses que levam a etiqueta de *tribo*? Identificam-se eles com a etiqueta? Que propósito e efeitos se associam ao processo de etiquetagem? [...]”²⁴. Desta forma, continua ele

Questões desse tipo podem ajudar-nos a resistir a um efeito de contaminação conceptual que, no caso de algumas culturas juvenis, nos levaria a desenvolver uma sociologia acrítica de bando, gangs ou tribo, confundindo conceitos com preconceitos. [...] Os jovens são o

²² RAMA, Ángel. *A cidade das Letras*. Tradução Emir Sader. – 1. Ed.- São Paulo: Boitempo, 2015, p. 23.

²³ 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, p. 33.

²⁴ PAIS, José Machado, (Org.); BLASS, Laila Maria da Silva, (Org.). *Tribos urbanas: Produção artística e identidades*. – São Paulo: Annablume, 2004, p. 10.

que são, mas também são (sem que o sejam) o que deles se pensa, os mitos que sobre eles se criam²⁵.

O conceito de “tribo” trabalhado por José Machado, em grande medida nos ajuda a entender que os jovens, aqui em estudo, fizeram parte da história baseada nos mecanismos de objetivação e subjetivação e que efetivamente fazem parte dos processos de construção e consolidação dos sujeitos, num quadro de disputas de poder. Podemos, desta forma, também nos aproximar do homem, o sujeito a qual Foucault nos apresentou, o homem fruto de uma construção, mas não como o centro, base ou ponto de partida, mas, sim um homem construído dentro de uma conjunção de embates de poder, que aqui guia nosso recorte conceitual e nos ajuda a balizar os sujeitos em estudo.

Desta forma, o conceito de “tribo”, operacionalizado por José Machado, mesmo que de certa forma não se aplique as experiências de jovens teresinenses dos anos 1970 e que os próprios não se vislumbassem assim, optamos por usá-lo em alguns momentos de nosso trabalho na medida em que também nos permite no caso de seu uso aplicado a eles, refletir sobre as várias aglutinações juvenis ao longo dos tempos. Assim, temos a consciência de que o uso deste conceito talvez não possa se alojar em nosso arcabouço teórico, mas ao fazê-lo podemos, em determinado momento, trazê-los a nossa realidade e de certa forma entende-los como jovens que são um composto histórico, que podem ser “loucos, normais, gordos, revolucionários, sujeito deste ou daquele discurso que será reclamado pela medicina, pela psicologia, pelas ciências sociais [...] apenas uma figura do saber contemporâneo”²⁶, que em determinados contextos deixam suas marcas.

Para o uso de documentos/fontes, como os jornais mimeografados, entendemos que os documentos e sua produção nunca são neutros, “nenhum registro foi pensado para ser uma fonte histórica; o que o transforma em tal é o trabalho que o historiador exerce sobre ele, submetendo-o a um processo de investigação”²⁷. Além disso, dentro desse processo exercido pelo historiador, entendemos, também, que a partir do rompimento completo com a historiografia tradicional, que limitava a pesquisa histórica a uma História acontecimental e a inauguração de uma nova concepção sobre as fontes, que hoje levam os historiadores ao uso de novos objetos, métodos e abordagens, os

²⁵ PAIS, 2004, p. 10-11.

²⁶ PEZ, Tiaraju Dal Pozzo. *Pequena análise sobre o sujeito em Foucault: A construção de uma ética possível*. (2010). > disponível em: www.uel.br/eventos/sepech/arqtxt/resumos-anais/TiarajuDPpez.pdf. Acesso em 11:10: 2016.

²⁷ SILVA, 2008, *Apud* NASCIMENTO, 1977, p. 98.

filmes em super-8, aqui também em estudo, localizam-se sob o grande guarda-chuva que é o Cinema, que a bem pouco tempo tornou-se fonte histórica riquíssima.

Apesar de que o cinema – assim como também as fontes orais – até bem pouco tempo ainda não fazia parte do universo do historiador e não era útil para as “missões” dos historiadores tradicionais preocupados apenas com o poder político²⁸, sentimos a necessidade de ressaltamos que os filmes aqui analisados não são enquadrados como cinema no amplo entendimento do termo, mas sim (além de se posicionarem sob o grande guarda chuva do cinema, mencionado acima) como filmes experimentais piauienses – desta forma serão mencionados aqui – realizados subterraneamente à margem de qualquer circuito exibidor em um formato não comercial por jovens obstinados em construir novos códigos comunicacionais artísticos em Teresina daquela época, tendo em vista a costumeira associação errônea de associá-los (os filmes experimentais o qual trata esse trabalho) ou enquadrá-los como cinema.

Durval Muniz Albuquerque Júnior (2007) levanta a seguinte questão, que nos ajudou a entender ainda melhor a importância das fontes orais: “Por que seria, justamente, a História a disciplina destinada a fazer ressuscitar as vozes caladas, as falas obliteradas, se ela surgiu nas sociedades antigas do Ocidente a partir da emergência da prosa, da narrativa escrita?”²⁹.

Talvez a resposta à pergunta supracitada estaria no fato, a qual o próprio autor cita, de que a primeira narrativa escrita aparece a partir de um grandioso processo ligado a um método de captura de oralidades, de escutas e registros dos mesmos realizadas “por um representante da polis grega preocupado com o possível desaparecimento dos feitos maravilhosos e extraordinários realizados por gregos e persas durante as Guerras Médicas”³⁰. Desta forma, a partir do uso de depoimentos e memórias, a história estaria redescobrendo as vozes do passado em que o mito da voz do popular, dos marginalizados e despossuídos, “servem de tropo narrativo” que legitima o discurso. Onde este campo historiográfico, conquistando cada vez mais posições importantes de poder na academia, tem em sua indefinição entre técnica e método seu charme e encanto.

É importante ressaltar que, atualmente, a concepção mais acentuada na historiografia é de que a memória não é algo palpável e sim de fácil diluição nos vários

²⁸ FERRO, Marc. *Cinema e História*. Tradução Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

²⁹ ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *História: a arte de inventar o passado*. Ensaios de teoria de história. Bauru (SP): Edusc, 2007, p. 229.

³⁰ ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007, p. 229.

contextos a qual ela é solicitada. Partindo do nascedouro que foi a disputa pelo uso da memória desde Heródoto, esta retomada na historiografia ocidental é de suma importância para ampliação do nosso olhar acerca do processo de rememoração no campo da História, pois as discussões historiográficas tendem a apontar os limites e possibilidades da construção do conhecimento histórico de forma a complexificar nosso olhar sobre as fontes e seus dispositivos narrativos.

As reflexões de Jeane Marie Gagnebin (1998) nos ajudam a compreender que, desde os historiadores da antiguidade, a partir de Heródoto ocorreu uma nova forma de contar a história, minimizaram-se as questões divinas para explicações dos acontecimentos e inicia-se um processo narrativo ancorado em testemunhas que teriam vivenciado os acontecimentos, os quais são registrados a partir de relatos orais. Heródoto demonstra grande preocupação de que não se perca a memória dos acontecimentos e que essa “história” (sem a concepção de hoje) não se apague com o tempo. Portanto, a oralidade para Heródoto é de grande importância para a construção de sua narrativa³¹. Segundo Seixas (2002), nesse sentido, a despeito dos esforços de Heródoto, Tucídides e Aristóteles em torno da relação entre memória e história, notamos que a historiografia, pelo menos até meados do século XX, tem-na deixado em segundo plano; ao contrário da filosofia e da sociologia que tem se ocupado com mais propriedade dos limites epistemológicos da narrativa memorial como forma de acesso ao passado, pois

Bergson, Nietzsche e Bachelard são filósofos que colocaram a memória e o tempo no cerne de seu pensamento; Marcel Proust elegeu-os como personagens literários. Suas reflexões, tensas e muitas vezes antagônicas, e, num primeiro olhar, distantes da história, tecem, no entanto, relações instigantes e atuais para o historiador preocupado com a memória histórica³².

Para Gagnebin (1998), quando se usa a memória como fonte, “o historiador atual se vê confrontado com uma tarefa também essencial, mas sem glória: ele precisa transmitir o inenarrável, manter viva a memória dos sem nome, ser fiel aos mortos que não puderam ser enterrados”³³. No entanto, para Roger Chartier (2006) o trabalho com história oral, que para ele é trabalho de um “historiador modernista” que usa de métodos

³¹ GAGNEBIN, Jeane Marie. *Verdade e memória do passado*. Prog. História, São Paulo, (17), Nov. 1998.

³² SEIXAS, Jacy A. *Os campos (in) elásticos da memória: reflexões sobre a memória histórica*. In.: Seixas, Jacy Alves; Maria Stella Bresciani e Marion Brepohl (Org.) *Razão e paixão na Política*. – Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002, p. 62.

³³ GAGNEBIN, 1998, p. 221.

da história do tempo presente, “não é uma busca desesperada de almas mortas”, mas, sim “um encontro com seres de carne e osso que são contemporâneos daqueles que lhes narra as vidas”³⁴ e em determinados momentos da sua história fazem parte, enquadram-se, identificam-se ou pertencem a uma geração.

Durval Muniz (2007), a partir do grande número de trabalhos que se utilizam de memórias como fonte, nos adverte sobre os cuidados ao uso da articulação da memória com a oralidade. Para ele

O historiador quase sempre está manipulando memórias. Sejam escritas (autobiográficas, cartas, etc.) ou orais, as memórias individuais ou coletivas têm se transformado numa das fontes cada vez de maior importância para o trabalho de gestão da História [...]

³⁵.

Neste sentido, ao se utilizar desse tipo de fonte, é preciso evitar o uso de depoimentos como prova, pois de maneira nenhuma não é intenção neste trabalho justificar verdades ou inverdades a partir das lembranças como já comentado acima, ou reproduzido na íntegra na forma de argumento da pesquisa que dá voz “aos vencidos”. Também, entendemos que a memória, no caso da história oral, não é resultado de uma unidade e nem de totalidades homogêneas, mas sim uma grande multiplicidade de coisas sujeitas a deslocamentos constantes. Portanto, para Durval Muniz “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, este ponto de vista muda conforme o lugar que ocupa, e que mesmo este lugar muda segundo as relações que se mantém com os outros meios”³⁶.

Segundo Durval Muniz (2007) devemos ter cuidado ao manipular memória com história oral, pois um historiador desatento tende a cair na armadilha de que a memória contém em si um caráter de “verdade” onde o perigo está nas palavras ditas, ao esquecermos que o sujeito não é uno, mas, sim o encontro de falas de outras memórias que em grande medida são pertencentes a uma determinada geração. Portanto, ao tratarmos a memória a percebemos, em nossa reflexão, como instrumento de trabalho usado em conformação a não ser lançado sobre nossas fontes, de certa forma, a ideia de veracidade, mas sim, em grande medida, uma carga de intencionalidade.

³⁴ CHARTIER, Roger. A visão do historiador modernista. In. *Usos e abusos da história oral*. (Org.) AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes. – 8. Ed. – Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 215.

³⁵ ALBUQUERQUE, 2007, p. 199.

³⁶ HALBWACHS, 2004, p. 51, *Apud*. ALBUQUERQUE, 2007, p. 200.

Da mesma forma, esse “equivoco” é apontado por Alberti (2008) ao falar da crença na “História oral militante”, que consiste em considerar o relato como a própria História levando dessa forma a ilusão de se chegar de alguma forma à “verdade do povo graças ao levantamento de testemunho oral”³⁷. Portanto, e com um pensamento otimista de que esse erro grosseiro não é mais recorrente nos dias atuais, entendemos, a partir das reflexões pontadas por Alberti, que o uso desse tipo de fonte ligado a certo conhecimento sobre o tema nos permite perceber as “dissonâncias” encontradas no caminho de análises de fontes orais em determinados momentos ou gerações na história.

As reflexões de Jean-François Sirinelli (2017) a respeito do conceito de “Geração” nos ajudam a compreender que, em relação ao conceito de geração dado aos jovens em estudo aqui, pode ser entendido tanto como “uma peça essencial da engrenagem do tempo, cuja importância pode variar conforme os setores estudados e os períodos abordados”³⁸. Ou seja, a “geração” pode ser entendida “como um elemento essencial no entendimento da elasticidade nas relações sociais, [...] uma unidade [...], um afeto”³⁹ que nos vincula em determinados momentos de nossas vidas.

Dessa forma, a “geração” em estudo, é definida não com relação à temporalidade ou um feixe de luz que marca um lugar no tempo, mas sim em termos de relações de contemporaneidades, ou um “conjunto de pessoas sujeitas em seus anos de maleabilidade máxima às influências históricas comuns (intelectuais, sociais e políticas)”⁴⁰. Trata-se de um grupo de jovens teresinenses que partilharam as mesmas experiências, nas palavras de Dilthey o mesmo “tempo qualitativo”, ou tempo afetivo.

Portanto, em *Um grupo de pessoas que não se aquietava* buscamos mostrar, de início, a condição histórica de uma cidade sob a governabilidade do tecnicista Alberto Silva. Neste contexto, Teresina dos anos da década de 1970, modificava-se de forma ordenadora favorecido pelo “milagre brasileiro” e Silva objetivava mudar a imagem do Piauí, que desde as décadas passadas era motivo de chacota publicado na imprensa local

³⁷ ALBERTI, Verena. Histórias dentro da História. PINSKY, Carla Bassanesi (Org.). *Fontes Históricas*. – 2.ed. São Paulo: Contexto. 2008. p. 158.

³⁸ SIRINELLI, Jean-François. A geração. In. *Usos e abusos da história oral*. (Org.) AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes. – 8. Ed. – Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 135-137.

³⁹ BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco; CASTELO BRANCO Edwar de Alencar. *Estilhaços, Diáspora e Desterritorialização: Vivências juvenis nos superoitos Porenquanto (1973) e Tupi Niquim (1974)*. Mnemosine – Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFCG, Volume 8, n. 1, Jan/Mar 2017, p. 115.

⁴⁰ FEIXA, Carles; LECCARDI, Carmem. O conceito de geração nas teorias sobre juventude. *Sociedade e Estado*, v. 25, n. 2, p. 185-204, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922010000200003> Acessado em 03/04/2017.

e nacional. Dentro deste quadro na busca por uma melhor imagem do Estado, o governo Alberto Silva produziu um longa-metragem, o filme *Guru das Sete Cidades* (1972), o que pode ter sido o motivo a qual Dr. Noronha e seus amigos produzissem uma paródia fílmica, o filme *O Guru da Sexy Cidade* (1972).

Em seguida focalizamos o jornalismo experimental, como parte do estabelecimento de novos códigos comunicacionais, uma nova forma de se fazer jornalismo no Piauí e a possibilidade de união e formação do grupo de jovens em estudo na capital piauiense. Sujeitos que desafiaram as normatizações do poder, a partir de suas produções. Como parte desse quadro esses jovens buscam refletir nas páginas, na maioria das vezes mimeografadas, de seus jornais os anseios de uma época adido a movimentações artísticas que atravessam a cidade em práticas espacializantes, transformando os lugares comuns em lugares ressignificados. Transformam e são transformados, experienciam a cidade, entre outros lugares espaços como o bar Gelatti, a Praça da Liberdade e a Universidade Federal do Piauí, etc.

Na última parte deste trabalho buscamos entender, além da importância de peças fílmicas em super-8 tais como: *O guru da Sexy Cidade* (1972); *O Terror da Vermelha* (1972); *David Vai Guiar* (1972) e *Miss Dora* (1974); para a história cultural piauiense, o processo a qual Antônio Noronha filho, o Dr. Noronha, tornou-se o “sujeito signo” de um grupo de jovens teresinenses que em determinado momento torna-se indispensável para a manutenção das atividades artísticas e experimentações desses jovens, desta forma transformando-se ao mesmo tempo inspiração e iniciador de uma nova geração, a geração Antônio Noronha Filho.

1. TERESINA SOB O “MILAGRE” BRASILEIRO: Condições históricas de modernização da capital piauiense

Tão Teresina que dói

Era um tempo sem colheita/ mas havia a crença: / viver não doía tanto. Bem que poderia ter sido assim; não foi. Numa manhã de cristal, dessas que só acontecem em Teresina, fui literalmente despejado na Praça Saraiva. Era maio de 65. Nos bolsos, dezoito cruzeiros, uma carta de recomendação, que se revelaria inútil, e o endereço de um quase-parente que jamais procurei. Nos olhos, a poeira da estrada e o espanto diante do novo. No corpo inteiro, o medo latejante.

De cara, três surpresas. A primeira, preocupante: a quantidade de carros trafegando nas ruas. Carecia tomar tento para não voltar a aldeia convertido em notícia ruim. A segunda, estimulante: a abundância (taí a palavra adequada!) de mulheres por toda parte. De onde eu vinha só se via algo parecido no dia da procissão do padroeiro. A terceira, elucidativa: o Parnaíba. O risco inexpressivo dos manuais de geografia, na verdade, era uma veia aberta, generosa, encharcando de vida a terra, os bichos e a gente do Piauí.

Depois de zanzar por pensões ordinárias, atraquei na UPES (hoje, CCEP) onde já se amontoavam outros naufragos. A casa poderia acomodar, com desconforto, dez pessoas. Éramos oitenta! Normalmente, faltava água e não havia um único banheiro, o que na verdade não fazia tanta falta, já que também não havia o que comer. “Deus só dá o frio conforme o cobertor”.

Desbravar a cidade, um desafio. Na Pê 2, As mulheres, como animais em exposição, circulavam graciosamente. Os homens, mãos nos bolsos para disfarçar, conferiam, aferiam, faziam comentários impublicáveis. No coreto, a bandinha da PM atacava de dobrados e marchinhas, “programa de velho”. Na parte alta, recrutas bolinavam curicas. Na Paissandu, a noite nunca envelhecia. *Estrela, Amambay, Fascinação*: boleros, varizes, cerveja e gonorréia. Ê, Leiteiro!

No Clube dos Diários, a fina flor da burguesia embalava-se ao som do Barbosa Show Bossa em “tertúlias”, onde havia um pouco de tudo: namoros, conchavos, negócios, jogatina. Como um cão de guarda, Marcelino conferia o *pedigree* de cada novo sócio e escorraçava os indesejáveis. E eu comendo com a testa!

No *Carnaúba*, homens e ratos disputavam o mesmo espaço, com ligeira vantagem para estes que, na condição de provadores, beliscavam tudo sem pagar nada. No Flutuante, meninos entanguidos e piabas elétricas disputavam migalhas, sob o olhar complacente das lavadeiras seminuas.

Nos programas de calouros, Ruy – o primeiro cabeludo da cidade – fazia paródias geniais: “Garota de Timon nunca teve vez/Nem que seja bonitinha/Nem que fale inglês/Lá é duro tinindo/E quem governa é o padre Delfino”. Valdenir, com voz chorosa, cantava “Maria Helena”, sempre a “pedido”. Nos saraus familiares, Silizinho e Assis Davys cantavam “Perfídia” com sotaque caribenho.

Nos embalos jovens, *Brasinhas*, *Metralhas*, *Sambrasa* arrepiavam. Luz e cor: calça boca de sino, bota *calhambeque*, rum com Coca-Cola, minissaia de napa, *Milkshake*. Nas mãos afoitas e nervosas, passeavam inocentes baseados. “Me segura que eu vou dar um troço!”.

Nas emissoras de rádio, “o mundo em ondas sonoras”. A. Tito Filho vertia cultura pelos poros; Ary Sherlok esbanjava *glamour*, Figueiredo fustigava os desafetos (todo mundo) com seu *Almanaquinho* do Ar, Roque Moreira comandava o *Seu gosto na Berlinda*; Mariquinha e Maricota estilavam veneno; Al Lebre enchia o saco de meio mundo com seu chocalho madrugador; Deoclécio Dantas e Carlos Augusto vergastavam políticos e delinquentes, e Dom Avelar, com sua autoridade de pastor, apascentava o rebanho com a “Oração por um dia feliz”. Tudo tão Teresina!

No *Theatro 4 de Setembro*, rolava tudo: Maciste, Tarzan, índio, caubóis, tapas e beijos. No carnaval, realizavam-se os concorridos bailes promovidos pela Prefeitura, com direito a tombos no piso inclinado. Na semana Santa, a exibição da indefectível “Tragédia do Gólgota”, encenada por Santana e Silva. Nas páginas de O Dia, Fabrício Arêa Leão escrevia crônicas laudatórias em aramaico, enquanto Dona Elvira atiçava a “fogueira das vaidades” dos novos-ricos. Ê, cidade amada!

No Lindolfo Monteiro, Gringo, Vilmar, Evandro e Sima agitavam a galera, enquanto Carlos Said desancava os “energúmenos” em linguagem tão pomposa, que muitos se sentiam lisonjeados. Mas o melhor mesmo era ofender a mãe do juiz, sabendo que ele estava ouvindo tudo. Te segura, Braz!

E tão envolvido eu estava, que nem me dei conta de que a cidade crescia, inchava, cercada de favelas, prenhe de cursinhos, panificadoras, motéis, templos evangélicos, casa lotéricas, carros importados, mendigos, telefones celulares e o escambau... E aqui

estou eu, bestamente, amando essa pobre *cidade transitória*, como se fosse a mais importante do mundo. E é!

Agosto de 1996

Em *Tão Teresina que dói*⁴¹, Cineas Santos⁴² fala de Teresina numa linha do tempo imaginária que percorre desde os anos da década de 1960 até a contemporaneidade. “Na Pê 2, As mulheres, como animais em exposição, circulavam graciosamente. Os homens, mãos nos bolsos para disfarçar, conferiam, aferiam, faziam comentários impublicáveis”⁴³, trata-se da capital piauiense dos anos da década de 60, em que os jovens peregrinavam até o ponto de encontro, Praça Pedro II, local onde a juventude teresinense ia para paquerar, exatamente da forma descrita por Cineas no trecho acima.

Outros pontos são citados, Clube dos Diários; bar Carnaúba; o Flutuante ao som dos grupos musicais da época, os anos agora eram da década seguinte, anos 70. Nos anos 80 o ritmo era ouvido e ditado pelo programa mais famoso desse tempo “Seu gosto na Berlinda”. Até finalizar com a explosão da modernidade a partir dos anos 90, com o inchaço da cidade e o surgimento gigantesco das favelas (fenômeno que ocorre desde os anos 40), somado a proliferação de “panificadoras, motéis, templos evangélicos, casa lotéricas, carros importados, mendigos, telefones celulares”⁴⁴.

Em meio às ausências como as tertúlias, o bar Carnaúba e o flerte inocente na Praça Pedro II, o autor subliminarmente também fala sobre a passagem do tempo, de forma a não percebermos as mudanças, a modernidade que assola e modifica a vida das pessoas e a cidade antiga dar lugar a outra moderna. Desta forma, entendemos que a cidade antiga é aquela que queremos rememorar. Nas palavras de Italo Calvino a “cidade que não se elimina da cabeça é como uma armadura ou um retículo em cujos espaços cada um pode colocar as coisas que deseja recordar”⁴⁵, este é o primeiro aspecto que devemos observar no texto de Cineas.

Levando em consideração a rememoração de Cineas, visualizamos uma Teresina, em momentos diferentes, que começa como uma típica cidade pacata, na qual a vida

⁴¹ SANTOS, Cineas. *Cacos de mim*. Teresina: Halley, 2012, p. 117-120.

⁴² Poeta, cronista, intelectual, professor, agente cultural, advogado, editor e livreiro. Integra o Conselho Estadual de Cultura no Piauí.

⁴³ SANTOS, 2012, p. 118.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 120.

⁴⁵ CALVINO, Italo. As cidades e a memória. In. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 19.

segue de forma lenta e monótona com características bucólicas, ao final a cidade se transforma numa metrópole moderna, como se existisse cidades diferentes numa só, as cidades invisíveis, assim como as de Calvino (1990). É essa a cidade que desejamos recortar, Teresina, uma cidade e várias em uma, viva e em processos de transformações constantes.

Para entender a cidade que Cineas admira com tanto entusiasmo imaginemo-nos em Teresina da década de 1970, passeando pelos pontos de sociabilidades que ele elenca em seu texto: pela Praça Pedro II, que se localiza no centro da cidade, numa noite de paqueras; no mesmo quarteirão da praça existe o Clube dos Diários que se realizava as tradicionais “tertúlias”, depois uma bebida no bar Carnaúba que ficava colado ao Theatro 4 de Setembro, mencionadas por Cineas. Hoje, não há mais “tertúlias” e o bar Carnaúba foi demolido durante uma das reformas no Theatro 4 de Setembro. Desta forma, as ausências também marcam o texto. Numa Teresina permeada por mudanças ao longo dos tempos e na década de 1970 torna-se um cenário que ganha mais força em relação às transformações após a chegada ao poder dos engenheiros Alberto Silva e Joel Ribeiro, no governo do Estado e prefeitura de Teresina, (respectivamente).

Neste quadro, entendemos que as mudanças, reflexos da era moderna⁴⁶, não eram tão romantizadas por todos, pois “A pacata Teresina da década de 1950, época de seu primeiro centenário, parece povoar o imaginário de nossos poetas, que vêm as mudanças ocorridas na cidade durante a década de 1970 com certo desconforto e ressentimento”⁴⁷. Arimatéia Tito Filho⁴⁸ definiria esse novo contexto, da seguinte forma:

Chegaria, porém, o chamado progresso físico, o asfalto, os aviões a jato, o comércio de prestações, os restaurantes sofisticados, o carro financiado, a casa do BNH, a televisão, o jornal moderno, a civilização da lancheira, o supermercado onde as matronas compram frango depenado. [...] Os bons cabarés da Paisandu desaparecem, substituídos por motéis e gramas de praças. [...] Hoje, vejo-a urbanizada de pombais, ou casinholas habitadas do êxodo interiorano; [...] vejo-a despudorada, meninas ricas sem roupa, por deboche, meninas pobres do mesmo jeito por miséria. [...] De trinta anos pra cá a cidade mudou muito. Desespiritualizou-se.⁴⁹

⁴⁶ Salientamos que o uso dos termos *modernidade* e *pós-modernidade* não se aplicam ao mesmo sentido ou tempo contextual. Para nós a pós-modernidade está mais no campo da cultura e das ideias no qual também significa superação da modernidade.

⁴⁷ MONTE, 2010, p. 32.

⁴⁸ TITO FILHO, Arimatéia. *Teresina meu amor*. Teresina: Companhia Editora do Piauí, 1973. p. 77

⁴⁹ TITO FILHO, 1973, p. 77 *Apud*. MONTE, 2010, p. 32.

É neste cenário que se aloja nossa discussão, num tempo em que o abismo que separava as classes sociais era crescente e a perda de referências, resultante da introdução de uma nova fase capitalista brasileira, também resultaria nestas circunstâncias e a população experimentava a era do consumo numa verdadeira “obsolescência programada”⁵⁰ e os produtos tecnológicos possuem o tempo de vida curto e as futilidades da vida modernas surgem. Além de que, é neste período que as formas de conservadorismo social surgem de modo a se estabelecer em Teresina – algo não ocorrido apenas nesta década – desde os tempos nascedouros da cidade.

Neste modelo de modernização autoritária estabelecida nas cidades brasileiras em, tempos de Ditadura é importante percebermos como parte desses processos que englobam inúmeros instrumentos e dispositivos próprios do conservadorismo autoritário aquilo que Michel Foucault chamou de “governamentalidade”⁵¹. Portanto, para nós o conservadorismo autoritário na cidade se dissolve a partir de vários instrumentos, partindo do conceito inventado por Foucault, que se inserem no governo moral, político, econômico, de si e dos demais, tendo as instituições o povo como alvo principal e os dispositivos de segurança como instrumentos técnicos como parte da conformação histórica nos modelos autoritários estabelecidos ao longo dos tempos⁵².

Será esta Teresina dos anos 1970, cidade dos contrastes, das mudanças de comportamentos, das poesias romantizadas e às vezes ásperas, das ordenações estratégicas e táticas sutis onde havia, retomando o pensamento de Foucault, um certo tipo de circularidade entre os “governos moral, econômico e político”, o qual o primeiro estava ligado ao governo de si mesmo, o segundo à família e o terceiro ao Estado, onde todos dialogam, se chocam e se interligam, resultando em várias modalidades de governo dentro do âmbito social, que não é diretamente controlado do alto do controle político de um país. É neste universo da cidade de Teresina que a seguir exploraremos sua história. A começar pela objetividade governamental piauiense para mudar a imagem de um Estado noticiado na imprensa num primeiro momento como pobre e inóspito, depois retratada como uma cidade promissora economicamente e turisticamente atraente.

⁵⁰ Termo é usado pela banda de Rock brasileira na música *3º Do Plural*, lançada em 2002 a canção faz uma crítica direta à publicidade e ao consumo impulsionado pelo capitalismo moderno.

⁵¹ CANDIOTTO, Cesar. *A governamentalidade política no pensamento de Foucault*. Filosofia Unisinos, 33-43, jan/abr 2010.

⁵² CANDIOTTO, 2010.

1.1 Emergência Tecnicista em Teresina: Alberto Silva e a busca por mudanças na imagem do Estado

Década de 1970 em Teresina: governo tecnicista e controle social; modernidade e ditadura militar; intervenções governamentais e transformações artísticas; liberdade do corpo e novas atitudes juvenis em espaços praticados e transformados. Esse era o universo teresinense no qual surgiu a geração Antônio Noronha Filho em estudo. Tempo o qual esse grupo de amigos reuniu-se e buscaram realizar novos códigos comunicacionais produzindo arte experimental.

Para entendermos esse universo múltiplo que era a capital piauiense, naquele período, temos que recuar um pouco, tempo em que os projetos com objetivos, em determinada medida, modernizadores ganham força no Brasil e as cidades passam a objetivar uma mudança profunda na sociedade e nos comportamentos. Teresina se insere neste novo contexto a partir da metade do século XIX com a chegada à cidade de inúmeros aparatos tecnológicos e de uma mudança na mentalidade da sociedade. Vale ressaltar que a própria escolha da “chapada do Corisco” como a nova capital do Piauí já representa uma enorme mudança para a população, o que caracterizaria a cidade como uma cidade “progressista” aos olhos da elite piauiense. Segundo Maria Mafalda Araújo Baldoíno (1996)

A capital do Piauí, Teresina, passou, por essa época, por um conjunto de mudanças superficiais, projetadas por um grupo da elite piauiense. Muito embora Teresina fosse uma cidade pequena, de feições provincianas, percebemos, nos discursos dessa elite, marcas de um imaginário “progressista”⁵³.

Desde seu nascimento Teresina já representaria um universo de mudanças na vida dos piauienses, como por exemplo, a sua consolidação de capital e o empenho modernizante (que em termos gerais se consolidaria na década de 70) das elites, entre outras. Neste quadro, ainda no século XIX, a “Vila do Poti foi escolhida em 1852 para ser a capital do Piauí em função do imaginário progressista estabelecido por um grupo de políticos liderados por José Saraiva [...]”⁵⁴. Neste momento a então nova capital piauiense seria privilegiada em virtude de sua localização geográfica – um dos

⁵³ ARAÚJO, Maria Mafalda Baldoíno de. *Imagens de Teresina no século XIX*. Teresina: APeCH/UFPI, 1996, p.19.

⁵⁴ ARAÚJO, 1996, p. 7.

argumentos usado para justificar a mudança da capital piauiense, de Oeiras para Teresina.

Na verdade, afirma Araújo (1996), a nova capital entrava em sintonia com as mudanças resultantes de uma determinada modernidade, o que seria de grande importância econômica para o Estado por representar aproximação com o centro econômico litorâneo e que no entendimento dos “mudancistas” o Piauí sairia da dependência de Caxias e São Luís-MA. Tudo isso ligado, ou pelo menos objetivava ligar-se, ao que seria viabilizado às mudanças tecnológicas já vivenciadas na Europa e Estados Unidos. Desta forma o Piauí objetivava participar dessas mudanças a partir do lançamento do primeiro barco a vapor piauiense, denominado “Uruçuí”. Monsenhor Chaves narra o momento da chegada do Uruçuí à Teresina, da seguinte forma:

No dia 19 de abril, às 3 horas da tarde, soltando silvos profundos e prolongados e cortando vagorosamente as águas do rio e deixando para trás uma esteira de brancas espumas, o Uruçuí se aproximou de Teresina e, majestoso, ancorou em frente à Praça da Constituição⁵⁵.

Após esse “extraordinário” acontecimento a nova capital do Piauí se transformara profundamente. A vida dos piauienses seria modificada economicamente, socialmente e comportamentalmente com a chegada do vapor que “se assemelhava a uma figura de um ‘gigante de ferro’ assumindo assim feição do fantasmagórico. Tal sensação de irrealdade os impressionava”, fazendo mudar desde aquele momento o cotidiano da cidade. Festas animadas com “batuques, sambas e cachaça até a madrugada” anunciam novos tempos⁵⁶.

Para Araújo (1996), a partir de então Teresina no século XIX passou por um processo, assim como outras mudanças, de transformações comerciais e econômicas. Essas transformações desencadearam um projeto “modernizador” e disciplinar imaginado pelas elites, projeto esse que foi de encontro à população teresinense mais pobre que tinha crescido muito, em termos de quantidade demográfica, entre os anos de 1877 e 1879 com as migrações das províncias vizinhas arrasadas pela seca. Neste quadro, na periferia de Teresina eram intensos a circulação dos chamados “retirantes” e muitos mendigos. Daí por diante os espaços da cidade, assim como também os

⁵⁵ NUNES, Odilon, op. Cit. p. 94. Outras informações sobre a navegação fluvial ps. 89-91.

⁵⁶ ARAÚJO, 1996, p. 10.

comportamento dos habitantes, passam a ser controlados e vigiados com a instalação das instituições disciplinares, como por exemplo, a polícia.

No entanto, nas décadas seguintes (do século XIX) a navegação fluvial se caracteriza por inúmeras precariedades ligadas às deficiências econômicas da província. E a pobreza crescente (intimamente relacionada ao grande crescimento populacional) se tornou “um pesadelo” para as elites e neste contexto o projeto modernizador obteve “marcas contraditórias na busca de dar uma nova feição à cidade”⁵⁷.

No século XX, entre os anos 1920 e 1940, ocorre outro enorme crescimento populacional em Teresina. Segundo Francisco Alcides do Nascimento (2002)

A cidade se expandiu pelo Centro, limitado pelo contorno da linha férrea, obedecendo seu plano a um xadrez, transbordando para o Norte, além daquela via. A expansão do espaço urbanizado se fez para o Sul em direção ao Barroão (hoje Av. Joaquim Ribeiro) e para o Norte, mediante a incorporação das áreas que foram dar origem aos bairros da Matinha e Mafuá. As vias radicais, como a Avenida Rui Barbosa, ao Norte e a Avenida Jacob Almendra, ao Saul, orientam essa expansão⁵⁸.

O projeto modernizador elitista em Teresina, neste contexto, encontra as barreiras que vinham sendo solidificadas desde o século XIX, devido ao surgimento desordenado de moradias no perímetro urbano da capital piauiense. Os códigos de posturas tornam-se armas poderosas nas mãos elitistas na tentativa de barrar esse crescimento urbano, como “as posturas de 11 de abril de 1867, no artigo 42, que expressavam a proibição de edificações ou reedificações de casas de palha dentro dos limites da décima urbana”⁵⁹. Em 1910 foi sancionada a Lei nº 69 do Conselho Municipal de Teresina que no artigo 30 mantinha a proibição da construção de casas de palha na zona urbana⁶⁰. Em 1939 o código de postura que trata das coberturas das casas, indica que a palha é um material proibido de ser utilizado como teto e enumera como material proibido aquele que não for impermeável, imputrescível, e capazes de agir contra os agentes atmosféricos como o calor, etc.⁶¹.

⁵⁷ ARAÚJO, 1996.

⁵⁸ NASCIMENTO, Francisco Alcides do. *A cidade sob o fogo: modernização e violência policial em Teresina – (1937 – 1945)*. Teresina: Fundação Monsenhor Chaves, 2002, p. 136.

⁵⁹ CHAVES, Joaquim Raimundo Ferreira. *Teresina: Subsídios para a história do Piauí*. Teresina: Fundação cultural Monsenhor Chaves, 1944, p. 23.

⁶⁰ TERESINA, Código de Posturas de Teresina. Conselho Municipal de Teresina, 1905, p. 14.

⁶¹ TERESINA, Código de postura de Teresina. Diário Oficial, 1939.

Na década de 1940, as pequenas moradias “desordenadas” encontram uma ameaça à suas existências ainda mais implacável e desta vez violenta, o fogo. Segundo Nascimento (2002) em 1941, no final do mês de agosto, a cidade é assolada por incêndios inexplicáveis, que atingiram as casas de palhas. Esses moradores, atingidos por essa tragédia,

não receberam os benefícios das ações do poder público [...] Os referidos moradores permaneceram residindo em áreas onde as redes de energia elétrica e de água não chegavam [...] Essas condições sanitárias provocaram a morte de muitas crianças, [...] Ainda assim, as políticas públicas atingiram esses segmentos sociais de forma autoritária. As casas cobertas de palha de coco babaçu foram queimadas. Apesar de a polícia ter defendido a tese de que os incêndios eram criminosos, não conseguiu ou não pôde dar uma resposta satisfatória à sociedade sobre quem tocava fogo e com que objetivo o fazia; embora tenha realizado dezenas e dezenas de prisões e empregado a tortura como instrumento para obter confissões⁶².

Até aqui, podemos notar que a cidade de Teresina passou por vários momentos peculiares, ao longo de sua história desde o século XIX. Desta forma, a capital piauiense passou por fases de muitas mudanças ligadas a momentos relacionados a novos conceitos de modernização a partir de pensamentos elitistas no que diz respeito aos projetos modernizadores tecnológicos e disciplinares.

Em dois momentos, o primeiro relacionado à chegada de um sopro de modernidade em um determinado grau de medida na cidade pelas águas do Rio Parnaíba com o vapor Uruçuí e o segundo com as relações sociais urbanas e os projetos disciplinares. As transformações estão intimamente ligadas às relações da pobreza e as intervenções governamentais na capital piauiense. O terceiro momento encontra-se entre o final dos anos da década de 1960 e 1970 – recorte temporal de nossa pesquisa – que também está, em grande medida, relacionada com os projetos disciplinares e modernizadores governamentais em Teresina, com o agravante de a sociedade brasileira viver sob um novo governo ditatorial.

A partir do ano de 1964, o Brasil emerge em um estado de controle social orquestrado pela burguesia e os militares no poder. É dado início a um período de perseguições, sobretudo, às liberdades artísticas. No ano de 1968 a perseguição à arte, por exemplo, ganhou ainda mais força com o AI-5, que em 13 de dezembro deste mesmo ano entrou em vigor durante o governo do presidente Artur da Costa e Silva. Foi

⁶² NASCIMENTO, 2002, p. 340.

a consolidação da chamada linha dura do regime militar que dentre outras determinações podia suspender os direitos políticos de qualquer cidadão por 10 anos. Desta maneira, a vida dos teresinenses, não muito diferente dos demais no restante do país, era permeada por esse tempo agitado da história do Brasil, tempo de controle social, num contexto que se vivia em um estado de mudanças e acontecimentos.

No final da década de 1960 e início dos anos da década de 1970 um clima de terror assolava a sociedade brasileira, um grande número de intelectuais e artistas exilou-se ou foi convidado a sair do país. O DOI-CODI (Destacamento de Operações e Informações – Centro de Operações de Defesa Interna) se encarregava de aniquilar os grupos armados que eram contra o governo. Por outro lado, o modelo econômico adotado pelo governo militar gerou um rápido “crescimento”. A imprensa proclamava a existência de um “milagre brasileiro”, provocando euforia no empresariado estrangeiro e nacional. A classe média encontrava múltiplas oportunidades e, em grande medida, certo conforto ao ter o seu nível de padrão de consumo aumentado, desta forma ela passou a legitimar o governo. Embalado por obras monumentais, as quais algumas nunca seriam concluídas, e pela conquista do tricampeonato mundial de futebol em 1970, o Brasil seguia se modernizando com o crescimento econômico acelerado, mas na verdade muitas camadas da população não foram beneficiadas com o “milagre” e o que houve foi mortalidade infantil e muitas cidades não se desenvolviam.

Baseado, portanto, na frase: “é preciso primeiro fazer crescer o bolo, para depois dividi-lo”, enunciada pelo ministro da fazenda da época Delfim Netto, o engenheiro Alberto Silva governou o Piauí no período de 1971 a 1975, de certa forma beneficiando-se pelo “milagre”. Silva inicia seu governo com uma grande quantidade de intervenções na cidade de Teresina, amparado pelo advento da ordem pré-estabelecida. Neste quadro Monte (2010), ao demonstrar a situação da população pobre em Teresina naquela época, enfatiza que

É a partir da segunda metade do século XX que as cidades passam por mudanças estruturais, com a introdução do modelo de “modernização brasileira”. O contexto histórico-social foi marcado por utopias desenvolvimentistas e um emaranhado de representações e significados expressos em projetos, discursos e práticas que tinham como um dos principais desejos intervir no espaço urbano numa tentativa de disciplinar o seu uso. [...] A construção e a viabilização desse projeto modernizador para o país geraram uma série de mobilizações sociais no campo político e econômico, sendo também afetados os aspectos culturais e sociais. As décadas de 1960 e 1970 foram decisivas ao incutir o imaginário consumista de produtos

industrializados, principalmente entre os setores das classes médias, além da venda da imagem da elevação dos padrões de vida, em especial, pelo processo de urbanização. Nesse sentido, trajetórias de vidas foram intensamente modificadas na medida em que os centros urbanos iam sendo vistos como lugares promissores para os diversos setores sociais. [...] Teresina, uma cidade de médio porte, foi centro de uma política de modernização posta em prática em consonância com o modelo nacional de desenvolvimento adotado nos anos 1970, o qual tinha como principal finalidade assegurar o crescimento do país por meio do processo de industrialização a ser implantado nas diversas regiões do país, mesmo que para isso as liberdades individuais fossem suprimidas⁶³.

A ordem, historicamente “na América Latina, resulta do desenho tipo tabuleiro de xadrez, que reproduziu (com ou sem planejamento) as cidades barrocas e se prolongou praticamente até nossos dias”⁶⁴. Teresina possui a tão conhecida e já bastante discutida arquitetura das ruas da capital como tabuleiro de xadrez. Mas, como observou Foucault, o princípio da ordem é o que faz com que seja introduzido o planejamento, pois o mais importante neste sistema não será o formato de tabuleiro, mas sim o que está por trás dele e assegura o regime ordinário de transmissões do alto para baixo. Por consequência, a “ordem”⁶⁵ pré-estabelecida e pensada a partir de uma estruturação da cidade planejada como tabuleiro de xadrez em Teresina, nos anos de 1970, sofreu modificações que não se orientavam apenas do alto para baixo, mas havia também uma desordenada ocupação da cidade.

Foi um período de grandes transformações para os teresinenses, a cidade se transformou horizontalmente e verticalmente no que tange as grandes construções e reformas arquitetônicas, mas, também culturalmente e comportamentalmente. Desta forma, o discurso urbanístico junto às atitudes governamentais de captura social e adestradora é entendido a partir da palavra oficial neste contexto: “ordem”, como já dito, ou “estratégias”⁶⁶ advindas das esferas do governo.

No âmbito governamental piauiense um dos objetivos seria mudar o imaginário sobre o Piauí que ganha força ao assumirem o governo Estadual e Municipal dois engenheiros obstinados em empreender uma verdadeira mudança na cidade.

⁶³ MONTE, 2010, p. 34.

⁶⁴ RAMA, Ángel. *A cidade das Letras*. Tradução Emir Sader. – 1. Ed.- São Paulo: Boitempo, 2015, p. 25.

⁶⁵ RAMA, 2015.

⁶⁶ CERTEAU, 2014.

A “ordem”⁶⁷ estava mais que pré-estabelecida neste período na capital piauiense devido à conjuntura governamental cerceadora com o golpe militar e o AI5, como já comentado acima. Portanto, o governo teria respaldo e apoio em suas intervenções, tanto da própria sociedade, de maioria conservadora elitista, como do poder Federal. Neste caso a estrutura social que se impõe buscaria forças na

constituição física da cidade, a fim de que a distribuição do espaço urbano assegure e conserve a forma social. Mas ainda mais importante é o princípio postulado nas palavras do rei: antes de qualquer realização, deve-se pensar a cidade, o que permite evitar irrupções circunstanciais alheias às normas estabelecidas⁶⁸

Dentro desta “ordem”, os governantes eram otimistas em seus prognósticos para os anos da década de 70. Nem um pouco menos otimista Alfredo Buzaid, então Ministro da Justiça, dava a seguinte opinião:

O Brasil dos anos 70 seria um país democrático, tendo a política uma importância fundamental na nova década, pois além das eleições para renovação do congresso e das assembleias legislativas, em treze Estados da Federação aconteceria a escolha de 1522 prefeitos e 1904 vereadores [...] Seria, além disso, o momento em que os deputados estaduais se reuniriam para escolher os governadores de 22 Estados⁶⁹.

Nesta conjuntura, como podemos perceber, neste lastro aparece o momento que oportuniza a chegada de Alberto Silva ao Governo do Piauí com objetivos fervorosos no que diz respeito à mudanças, a todo custo, sobre a péssima imagem do Estado, vinculada na imprensa principalmente na década anterior. Vale ressaltar que a partir da instalação do governo militar, em 1964, eliminaram-se as eleições diretas para presidente, nos Estados extinguiram-se as eleições diretas para governador e prefeitos, passando os chefes estaduais do Executivo a serem indicado pelo governo federal e referendado indiretamente pelas assembleias legislativas estaduais, desta forma Alberto Silva foi indicado ao governo do Piauí e Joel Ribeiro à prefeitura de Teresina no início da década de 1970, sob o governo federal do general Médici (1969-1974).

A década de 60, mais precisamente em 1968, possui um marco histórico de grandes mudanças e referência para a contracultura no mundo, mas certamente para o

⁶⁷ RAMA, 2015.

⁶⁸ Ibidem, p. 26.

⁶⁹ ENTREVISTAS – Os anos 70: a transformação. Veja, São Paulo, p. 03, 7 jan 1970.

povo piauiense os anos posteriores, anos da década de 1970, eram indecisos. Na reflexão de Frederico Osanan Amorim Lima (2006),

Tudo começava com um ar de suspeita sobre os rumos da política do Brasil. Possivelmente algum entusiasta tivesse dito na noite do *reveillon* de 1971 para 1972 que, a partir daquele ano, o Brasil teria um grande crescimento econômico. Nos dias seguintes, provavelmente os mais preocupados com a economia e a política esperavam com inquietação, nas bancas de revistas, as notícias mais recentes do Brasil. Fato que só seria possível no Piauí a partir do final da década de sessenta, quando os jornais nacionais começaram a circular no Estado com alguma periodicidade. O grupo mais politizado, contrário ao governo, fechava-se dentro de casa esperando com mais cautela por um futuro pronunciamento deste favorável a uma anistia. O que só foi acontecer no final da década. Aproveitando a grande “onda moralizadora” do governo, famílias conservadoras denunciavam a presença dos *hippies* na cidade e se pronunciavam contrárias às mudanças comportamentais de uma parcela significativa da juventude teresinense⁷⁰.

Neste quadro de “ordem pré-estabelecida” e desconfiança sobre o futuro do país (em alguns momentos refletia uma sociedade dicotômica: esquerda ou direita), a sociedade piauiense, em grande medida, era afetada por, além de todas essas conjunturas, ordenações intervencionista marcada pela emergência tecnicista no governo, num Estado que à muito tempo era noticiado como o mais pobre na nação.

O estado do Piauí entrou para o contexto nacional como o estado mais pobre da federação. Essa constatação foi resultante, em boa parte, da publicação dos dados estatísticos do Censo Demográfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) sobre a realidade sócio-econômica em que vivia a população piauiense durante os anos de 1950. O Piauí figurava com os piores índices de desenvolvimento em todos os setores. De acordo com Raimundo Nonato Monteiro de Santana, no final da década de 1950, o Piauí apresentava-se “como estado de mais baixa renda *per capita* do país”, com o valor irrisório de 5.960 cruzeiros, o que representava, aproximadamente, um quarto da renda *per capita* nacional, que era de 20.920 cruzeiros⁷¹.

Para pensarmos o Piauí neste quadro faremos um novo recuo. Nos anos da década de 1950 o Estado do Piauí já era considerado um dos mais problemáticos do país, como mencionado acima, no que tange às deficiências de infraestruturas e investimentos

⁷⁰ LIMA, Frederico Osanan Amorim. *Curto-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, p. 20.

⁷¹ SANTANA, Raimundo Nonato Monteiro de. *Evolução histórica da economia piauiense e outros estudos*. Teresina: FUNDAPI, 2008. p. 180.

advindos do governo Federal. Com uma população de “mais de um milhão de habitantes”⁷² o Piauí possuía uma capital “com 90.723 habitantes”⁷³ que em 1953 completava seu primeiro centenário e ainda carecia de serviços básicos como: água potável e serviços de esgoto, energia elétrica e ruas calçadas; tudo denunciado pela imprensa local.

A imprensa do Estado teve grande importância no que diz respeito a realizar uma cobertura do centenário da capital. Nesta cobertura ficaram evidentes as divergências e disputas políticas que ocorriam na época. Logo essa imprensa estava distribuída conforme vinculações a grupos partidários. Surgiu, neste cenário, um momento de instabilidade social, narrada na imprensa e literatura local. Os poetas e jornalista expressavam uma perda das referências sólidas numa “modernidade” enquadrada nas grandes estruturas, onde os teresinenses estariam vivendo, nos termos de Bauman, uma “modernidade líquida”, fluida, leve, moldável às estruturas presentes, ou seja, uma cidade repleta de sinais confusos que podem mudar com rapidez e de forma bastante imprevisível⁷⁴.

A imprensa estava filiada aos grupos partidários que se expressavam em certa divergência política e usavam os jornais para anunciar seus próprios desejos no ano do centenário da capital. Porém, nestas circunstâncias, algumas ações foram tomadas. No final dos anos 1950 e início dos anos de 1960 “o governador Francisco das Chagas Rodrigues (1959-1963), lembrava que sua prioridade ao assumir o governo foi a de lutar tenazmente, em todas as frentes, contra o atraso, o pauperismo e a miséria [...]”⁷⁵. Todavia, os periódicos publicavam que o desenvolvimento econômico atingia somente os outros Estados.

Nos anos da década de 1960 o imaginário sobre o Piauí ainda estava sendo forjado nos periódicos de forma que “os jornais que circulavam na capital estavam [...] indicando os lampejos de desenvolvimento econômico que atingiam outras regiões do país e não chegavam ao Piauí [...]”, além de várias denúncias destacando como principal problema a pobreza, como exemplo em 1961 “em matéria publicada num jornal da

⁷² NASCIMENTO Francisco Alcides do. Imprensa e Imagens: A construção de Representações do Piauí e de Teresina através de jornais diários da década de 1970. In. *Clio. Revista de Pesquisa Histórica* / Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. – Vol. 1, n. 1. Recife: Ed. Universitária da UFPE. 2010, p. 99.

⁷³ MENDES, 2003, *Apud*. NASCIMENTO, 1977, p. 99.

⁷⁴ MONTE, 2010.

⁷⁵ NASCIMENTO, 2010, p. 100.

capital piauiense, Chagas Rodrigues repetia que o principal problema a ser combatido no Piauí era a pobreza que o assolava”⁷⁶ afirmava ele que

Nosso inimigo principal é o atraso do Piauí, é o pauperismo do povo piauiense, pelo que estendia sua mão a todos os piauienses de boa vontade para a luta comum em favor de nossas populações, especialmente, dos mais necessitados⁷⁷.

Os literatos piauienses discorriam a capital com bastante ressentimento e uma sensação desconfortante era demonstrada em seus textos. Arimatéia Tito Filho afirmava que

Chegaria, porém, o chamado progresso físico, o asfalto, os aviões a jato, o comércio de prestações, os restaurantes sofisticados, o carro financiado, a casa do BNH, a televisão, o jornal moderno, a civilização da lancheira, o supermercado onde as matronas compram frango depenado. [...] Os bons cabarés da Paissandu desaparecem, substituídos por motéis e gramas de praças. [...] Hoje, vejo-a urbanizada de pombais, ou casinholas habitadas do êxodo interiorano; [...] vejo-a despudorada, meninas ricas sem roupa, por deboche, meninas pobres do mesmo jeito por miséria. [...] De trinta anos pra cá a cidade mudou muito. Desespiritualizou-se⁷⁸.

Após vários acontecimentos e um imaginário engendrado nos anos 1950 e 1960 que dava conta de um Piauí pobre e degradante, a década de 1970 chega para dar nova esperança ao povo piauiense. Em um processo intensificado pela centralização política da época foram indicados para assumir o comando administrativo, como já mencionado, do Estado e da Capital do Piauí os engenheiros Alberto Tavares Silva (1971-1975) e o Major Joel da Silva Ribeiro (1971-1975).

O objetivo do governo, de início, era mudar a situação, mudar a imagem do Estado. Portanto, dentro deste esforço se insere uma gestão tecnicista e “No início da década de 1970, Alberto Tavares Silva, considerava que a imagem divulgada do Piauí e de sua capital, fora dos seus limites, era demolidora da alta estima dos piauienses, portanto era necessário modificá-la”⁷⁹. Os governos Estaduais e Municipais estavam dispostos a promover essas mudanças, “[...] nesse sentido, os administradores públicos, [...] intervieram no tecido urbano de Teresina, dotando-a de obras de infraestrutura e

⁷⁶ Ibidem, p. 100-101.

⁷⁷ ESTADO DO PIAUÍ. Teresina, nº 331, 16 abril. 1961. p. 1.

⁷⁸ TITO FILHO, Arimatéia. *Teresina meu amor*. Teresina: Companhia Editora do Piauí, 1973. p. 77.

⁷⁹ NASCIMENTO, 2010, p. 115.

empreendendo uma série de reformas e construções suntuosas, no intento de dar uma nova roupagem urbanística à capital [...]”⁸⁰. Para isso, os investimentos advindos da SUDENE, órgão que menosprezou o Estado na década anterior, começam a chegar.

Nestes anos da década de 1970 surgem, portanto, um grande número de periódicos, imbricados ao governo, que objetivavam construir uma boa imagem do Piauí. As primeiras emissoras de rádio que também surgiram neste tempo, juntas às primeiras imagens de televisão vinculadas pela TV-Maranhão dão as boas notícias, antes da liberação do funcionamento do canal da TV Clube em 1972, creditado claro aos esforços de Alberto Silva pelos jornais da época.

É neste contexto do “milagre econômico” ou “milagre brasileiro”, “que resultou em um crescimento acelerado da economia, com índices que alcançavam a marca de 11% ao ano”⁸¹, período que vai desde o final da década de 1960 até início dos anos 70, o nordeste do país era a região que menos participou deste “milagre”, que fará com que o Piauí torne-se, após a chegada dos técnicos, o foco de transferências de recursos, fazendo com que os administradores do governo empreendessem o projeto de modernização da capital a partir das intervenções, já mencionadas.

Em vista desse quadro de mudanças e intervenções refletidas na imprensa piauiense, o uso do nome do governador Alberto Tavares Silva tornou-se pragmático para reforçar a participação de Silva naquela empreitada, de transformar e trazer a modernidade para o Piauí e sua capital, como por exemplo, dando a ele o lugar de destaque ao de “ter trazido para Teresina o documento que autorizava o funcionamento da TV Clube. Trazer em mãos um documento que autorizava de forma definitiva é tomado como ato relevante”⁸². Pois,

As intervenções arquitetônicas realizadas, muito especialmente no centro de Teresina, mudaram as feições da capital do Piauí, mas o governador do Piauí da primeira metade da década de 1970 soube como poucos tomar a imprensa seja ela escrita, seja a radiofônica, seja a televisiva, como aliada. Antes mesmo de iniciar as atividades como governador teve matéria publicada num jornal diário, expondo os seus planos em relação à Teresina. Dizia o governador que pretendia mudar as feições urbanísticas da capital do Piauí, motivo de galhofa na imprensa nacional. Dizia o governador que visava colocar Teresina em primeiro plano, transformando-a numa cidade bonita, moderna, atraente e habitável⁸³.

⁸⁰ MONTE, 2010, p. 98.

⁸¹ MONTE, 2010, p. 97.

⁸² NASCIMENTO, 2010, p. 119.

⁸³ *Ibidem*, p. 123.

Desta forma, neste universo carimbado por uma ditadura, Alberto Silva “erigiu grande parte da infraestrutura que, quatro décadas depois, permanece praticamente inalterada”⁸⁴. Neste contexto fecundo de um processo de modernização que se iniciou a partir do final do século XIX (Bella Époque) e uma grande quantidade de mudanças estruturais no século XX que nas décadas de 1960 e 1970 introduzindo um imaginário consumista, Teresina sofreu inúmeras mudanças devido a essa modernização que a inseria num contexto histórico marcado por “utopias desenvolvimentistas e um emaranhado de representações e significados expressos em projetos, discursos e práticas que tinham como um dos principais desejos intervir no espaço urbano numa tentativa de disciplinar o seu uso”⁸⁵. Desta maneira, na década de 1970, Teresina se enquadrava neste universo de mudanças que se apresentava em várias descrições de cronistas e jornalista locais, referindo-se a capital do Piauí como

uma cidade moderna. Urbanisticamente perfeita. Ruas e avenidas bem traçadas, praças ajardinadas, modernas construções ornamentam sua paisagem, transformando-a num carinhoso convite ao visitante que encontrará sempre para recebê-lo, a fidalguia e a hospitalidade de um povo amável e hospitaleiro⁸⁶.

Por outro lado, as mudanças anunciadas e realizadas por Alberto Silva atraíram fortemente migrantes de todas as partes do país, principalmente do próprio Nordeste e da zona rural do Estado. Neste quadro, por este e vários outros fatores que não iremos adentrar, um inchaço populacional em Teresina, novamente, fez com que surgissem muitas ocupações em “locais não oficiais”, tornando a capital piauiense a cidade do nordeste com a maior taxa de crescimento populacional ficando à frente de Fortaleza e São Luís, em que os migrantes eram em torno de 50% da população⁸⁷.

Com o crescimento da pobreza e o surgimento de muitos barracos constituindo assim vários pontos de favelização em Teresina, o projeto modernizador proposto por Silva foi implantado e várias famílias tiveram que ser retiradas e alocadas para lugares

⁸⁴ SOUSA, Paula Poliana Olímpio de Melo; CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Maquinações paródicas e políticas do corpo no filme *O guru da sexy cidade*. In.: FONTINELES, Claudia Cristina da Silva; MONTEIRO, Jaislan Honório; CERQUEIRA, Maria Dalva Fontinele. (Org.). *Itinerários da pesquisa em História: a polifonia de um Campo*. – Teresina: EDUFPI, 2014, p. 197.

⁸⁵ MONTE, 2010, p. 33.

⁸⁶ JÚNIOR, Magalhães. Turismo: Teresina pede passagem. *O Dia*, Teresina, s/ano, n. 3299. p. 1, 26 maio 1971.

⁸⁷ MONTE, 2010.

afastados, fazendo surgir muitos bairros periféricos na capital, como por exemplo, quando foram cadastradas 413 famílias na COHAB-PI para serem inscritas no conjunto habitacional Itararé que foi construído próximo a REFESA e ao Terminal de Petróleo, no ano de 1976 ⁸⁸. Dessa maneira, as propostas governamentais traziam o “desenvolvimento” e seria realizada uma série de reformas, construção de novas ruas e modernização de avenidas, intervenções no centro com o embelezamento das praças principais, alongamentos e construções de novas ruas, asfaltamentos e prolongamentos como das Avenidas Miguel Rosa e Maranhão, reformas e construções de prédios públicos, etc. Portanto, as

trajetórias de vidas intensamente modificadas na medida em que os centros urbanos iam sendo vistos como lugares promissores para os diversos setores sociais. Teresina, uma cidade de médio porte, foi centro de uma política de modernização posta em prática em consonância com o modelo nacional de desenvolvimento adotado nos anos 1970, o qual tinha como principal finalidade assegurar o crescimento do país por meio do processo de industrialização a ser implantado nas diversas regiões do país, mesmo que para isso as liberdades individuais fossem suprimidas. As intervenções se davam tanto no sentido de dotar a cidade de infra-estrutura, com sistema de abastecimento de água e luz regulares, desobstrução do tráfego de veículos, com abertura ou duplicação de ruas e avenidas, que estavam recebendo cobertura asfáltica, como de criar símbolos modernizadores da presença do poder público, como a reforma de logradouros públicos, construções de grande porte, dando aos habitantes a sensação de que a cidade mudara a sua configuração, adquirindo novos ares em consonância com os novos tempos ⁸⁹.

Desta forma, a capital do Piauí duplicou em decorrência do inchaço populacional e o poder público possuía, dentre outras prioridades, a finalidade de “dotar a cidade de um melhor aspecto urbanístico, [...] e ao mesmo tempo retirar da paisagem do centro da cidade as casas de taipa, cobertas de palha, portanto, esses moradores foram remanejados para os bairros distantes, a exemplo do Itararé citado acima, surgem os bairros Buenos Aires e Água Mineral ⁹⁰.

Como podemos perceber, entre as décadas dos anos de 1950 e 1980, a cidade de Teresina passou por um intenso processo de mudanças e após a chegada do tecnocrata Alberto Silva ao poder, foi empreendido um

⁸⁸ MONTE, 2010.

⁸⁹ Ibidem, 2010, p. 34.

⁹⁰ Ibidem, p. 203.

Ritmo acelerado ao desenvolvimento do Estado. Beneficiando-se do “Milagre-Brasileiro”, política econômica dos governos ditatoriais que comandaram o Brasil entre 1964 e 1985, e cujo ápice ocorreria justamente no mandato do General Garrastazu Médici, coincidente com o período de seu governo, Silva [...] Criou as estatais CEPISA E TELEPISA, respectivamente, para gerir a distribuição de energia e a telefonia no Estado, pavimentou milhares de quilômetros de estradas, construiu hospitais, modernizou a administração do Estado e entrou para a história como uma espécie de mito da política piauiense⁹¹.

Dentro desse processo o governo realizou suas intervenções em duas frentes. A primeira foi a partir de obras urbanas em forma de intervenções urbanísticas, transformando a capital piauiense num verdadeiro canteiro de obras na década de 1970, como já comentado. A outra frente intervencionista ocorreu em âmbito cultural com a realização de um filme longa-metragem (abordado no tópico a seguir), indicando as inúmeras tentativas do governo de Alberto Silva em empreender a mudança desejada, pois

Parte dos esforços modernizantes de Silva não resultou em obras físicas. O governador que enfatizou as ações infra-estruturais no Estado também [...] através da divulgação, em âmbito nacional, das potencialidades turísticas do Piauí. [...] Em 1972, como desdobramento deste esforço de divulgação das potencialidades turísticas do Estado, a Secretaria de Cultura – criada já no âmbito da reforma administrativa promovida por Silva ao assumir o governo – celebra contrato para a realização de um longa-metragem ambientado em Sete Cidades e Parnaíba, dois pólos turísticos do Estado. Daí resulta a realização do filme *O Guru das Sete Cidades*, [...] encenado basicamente por componentes da banda paulista de rock Spectrum, [...] ⁹².

Com o objetivo de construir uma imagem de um Piauí progressivo – tentativa realizada pelos governos desde o século XIX como já comentado – e com imensas potencialidades econômicas e turísticas, o governo impeliu a produção de um filme longa-metragem cujo principal objetivo seria reunir e mostrar nesta produção as potencialidades do Estado numa espécie de propaganda indireta da boa imagem do Piauí, que passasse a ideia de um Estado rico economicamente e turisticamente interessante para investimentos ou visitas. Os jornais locais deram a notícia, que o Piauí será palco de um filme, na matéria de Janeiro de 1972 no jornal *O Dia*: “Produtor veio acertar filme: Sete Cidades”.

⁹¹ SOUSA; CASTELO BRANCO, 2014, p.75.

⁹² SOUSA; CASTELO BRANCO, 2014, p.75.

O Guru das Sete Cidades é a película que será filmada, no Piauí, com a finalidade de despertar novos aspectos sociais do país em paisagens ainda não exploradas. O filme não será nenhum documentária – segundo informou seu produtor Sidnei Loureiro, que conseguiu a cooperação do governo do Estado, no sentido de que o trabalho seja feito com uma boa equipe de personagens, entre os quais estão Rejane Medeiros e Milton Campos Viana, além de outras grandes figuras⁹³.

Com esse filme, amparado pela política econômica do país, percebemos a intencionalidade do governo de Silva, menosprezando a verdadeira situação desde as décadas anteriores, como por exemplo, na década de 1960 em que o Piauí passava por momentos de dificuldades, a pobreza era nítida e insistente, o restante do Estado compartilhava a ideia de que a capital era longe e inacessível devido a inexistência de estradas asfaltadas. O que havia, no Piauí, era apenas poeira no período sem chuva e lamaçais gigantescos e intransponíveis nos meses chuvosos, deixando a capital isolada não só do restante do Estado, mas do país.

Nos anos da década de 70, diferente de quando o Estado foi completamente postergado pela Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE) ficando com enormes dificuldades como, por exemplo, no fornecimento de energia elétrica e a falta de estradas para possibilitar contato mais rápido com o “desenvolvimento”, agora era, como demonstrado no filme, uma potência econômica e turística (Assunto abordado adiante).

⁹³ O DIA, Teresina, 11 Jan. 1972. p. 7.

1.2 Publicidade cinematográfica no governo piauiense: Uma análise do filme *Guru das Sete Cidades*

Os anos 60 tornaram-se um período de inúmeras e rápidas transformações culturais no Brasil em que a crise política da época fez com que o cinema, por exemplo, mobilizasse estratégias marcadas pelo senso de histórias de catástrofes e os cineastas possuíam uma postura crítica à ordem social. Neste tempo a televisão “estava longe de alcançar a penetração social e a hipertrofia que adquiriu ao longo dos anos 70 e 80”⁹⁴. Num primeiro momento a oposição não significava uma recusa total do mercado, onde no final desta década não demorou a se estabelecer dentro das tensões existentes na polarização polêmica em ser ou não mercado.

A segunda geração que notamos já não tem sua informação marcada pelos limites dos debates dos anos 60: trata-se de uma geração que começa a tomar contato com produção cultural e a produzir no clima político dos anos 70, quanto a universidade e, de resto, o processo cultural apresentam condições bastantes diversas daquelas que marcaram a década anterior. Uma melhor compreensão da postura e da presença dessas gerações que constituem a produção [...] mais recente deve passar, portanto, por um exame, ainda que breve, dos acontecimentos que marcaram o processo político e cultural a partir da virada dos anos 60⁹⁵.

Nesta passagem, virada da década de 1960 pra 1970, as mudanças radicais são marcadas por continuidades e descontinuidades no âmbito político e cultural. Neste quadro a arte emerge como um problema na condição de existência juvenil brasileira. Foi neste quadro que a juventude brasileira produziu novas subjetividades por meio das diversas transas *underground* inventadas por eles próprios em experimentações artísticas estéticas.

Teresina passava desde os decênios de 1960 e 1970 por uma nova configuração que tornaria muito mais visível as divisões sociais, num momento marcado pela instabilidade e perda das referências sólidas de identidades, cedendo lugar a um mundo volátil e inconstante⁹⁶. Dentro deste bojo acontecimental o Estado do Piauí é marcado

⁹⁴ XAVIER, Ismail. Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 12.

⁹⁵ BUARQUE DE HOLANDA, Heloisa. *Impressões de viagem*: CPC, vanguarda e desbunde (1960/70). São Paulo: Brasiliense, 1981. p. 89.

⁹⁶ MONTE, 2010.

pela emergência tecnicista nos governos do Estado e Capital, já comentado anteriormente.

O primeiro governo de Alberto Silva (1971 – 1975), além de buscar intervir nos espaços urbanos, também buscou intervir em âmbito cultural. Atividade que até então os governos anteriores no Piauí não haviam dado muita ou quase nenhuma atenção. Portanto, na busca de mudança na imagem vinculada na imprensa, incentivar a cultura passa a ser uma das metas de Silva.

No horizonte do empreendimento figuram ações de grande vulto: reforma e ampliação da Casa Anísio Brito, construção do Monumento à Batalha do Jenipapo, bem como a construção de espaços insulares para a Biblioteca Pública e o Museu do Piauí. Com esse mesmo intuito nasce a proposta de implantação de uma política editorial para a promoção de autores piauienses – com destaque para a divulgação de trabalhos de caráter histórico (Cronologia Histórica do Piauí e livros sobre a Guerra da Independência do Piauí) e literários, visando a participação de jovens e experientes autores no ano das festividades do Sesquicentenário da República ⁹⁷.

Mesmo que pareça contraditório ao que realmente ocorreria culturalmente no Estado, não só de desprezo por parte do governo viviam os intelectuais e artistas piauiense naquela época. O governo tinha a preocupação artística e cultural, de forma geral, como meta. Nesse sentido Alberto Silva buscava de todas as formas estimular projetos culturais no Piauí. É o que percebemos em seu discurso proferido na Academia Piauiense de Letras em janeiro de 1972:

[...] os intelectuais têm, para mim, importância extraordinária, pois entendo que o papel, que na sociedade desempenham, não pode ser cumprido senão por eles. Não trouxe para o exercício de honroso cargo de Chefe do Executivo de nossa terra apenas o desejo de construir estradas semear campos, aumentar os rebanhos, cuidar da saúde das comunidades, sanear as finanças estaduais, apoiar e animar os esportes, proteger a cera de carnaúba e o babaçu, produtos de indisfarçável importância na economia do Estado. Veio comigo, também, o propósito de dedicar-me a área da educação e da cultura e ajudar o desenvolvimento das atividades dos intelectuais piauienses, preservando, inclusive, o patrimônio legado ao nosso Estado pelos eruditos que foram os vossos antecessores, [A ação] deve ser, no entanto, objetiva, planejada, para que possa ser executada e proporcione os frutos por todos esperados. Se apresentardes projetos culturais exequíveis, compatíveis com as realidades financeiras do Estado, o Govêrno vos dará as obras. Com a ajuda de todos os intelectuais do Piauí, hei de converter nosso Estado em centro

⁹⁷ MONTEIRO, 2017, p. 168.

invejável, florescente, de atividades intelectuais, para que os nossos escritores, os nossos poetas, os nossos pintores, os nossos músicos, enfim os nossos artistas possam produzir e marcar sua presença daqui irradiando suas mensagens de renovação e afirmação⁹⁸.

Mas, que tipo de intelectuais eram esses, que artistas eram esses que o governo pretendia apoiar? Talvez as respostas a essas questões possam nos esclarecer sobre qual seria a real intencionalidade dos governantes naquele período. O discurso de Alberto Silva soa contraditório ao fato de que seu governo desprezava – explícito na fala de Noronha Filho e seus companheiros como veremos adiante – os artistas da terra ao contratar toda uma produção de fora do Estado para a realização do filme propaganda *Guru das Sete Cidades* (1972). Talvez, assim como seu honroso discurso, o filme resumir-se-ia a mera propaganda política.

Os debates a despeito da dependência cultural nos anos das décadas de 1960 e 1970 giravam em torno da desconfiança de vários setores em relação aos padrões de comportamento e das linguagens artísticas fornecidas pelo sistema e, em grande medida, também pela esquerda intelectual artística que à altura dos anos da década de 70 já estava, em grande parte, cooptada pelo sistema. Neste quadro a

[...] desconfiança em relação ao sistema e agora também em relação à esquerda acabou por configurar-se na explosão tropicalista [...]. Nessa passagem há a marca de acontecimentos decisivos no processo político-cultural brasileiro: a virada da década corresponde a uma nova derrota dos movimentos de massa – especialmente o de composição estudantil – e das esquerdas. O chamado “segundo golpe” instala definitivamente a repressão política de direita organizada pelo Estado e marca a abertura de um novo quadro conjuntural onde a coerção política irá assegurar e consolidar a euforia do “milagre brasileiro”. O país torna-se uma “ilha de tranquilidade”, extremamente atraente para o capital monopolista internacional que aperta os laços da dependência, assegurando sua integração com as classes dominantes internas. Passa-se a viver um clima de ufanismo, com o Estado construindo seus grandes monumentos, estradas, pontes e obras faraônicas, enquanto a classe média, aproveitando-se das sobras econômicas do “milagre”, vai, maravilhada, comprar seus automóveis, televisões coloridas e apartamentos conjugados para veraneio. No campo da produção cultural a censura torna-se violentíssima, dificultando e impedindo a circulação das manifestações de caráter crítico. [...] A modernização, levada em ritmo de “Brasil grande”, provoca um salto na indústria cultural que encontra no consumismo da classe média um ótimo público [...]. Muitos artistas e intelectuais, vivendo o clima de “vazio cultural” que alguns dizem marcar o momento, passam progressivamente a ser cooptados pelas agências

⁹⁸ ALBERTO SILVA PROMETE AJUDAR INTELECRUAIS. Jornal O Estado, 20/01/1972, p. 02.

estatais ligadas à área da cultura que são redinamizadas ou criadas a partir desse período. E o Estado que até então fora incapaz de fornecer opções para a produção artísticas passa agora a definir uma política cultural de financiamentos às manifestações de caráter nacional, tornando-se, aos poucos, o maior patrocinador da produção cultural viável em termos das novas exigências do mercado⁹⁹.

Percebemos, portanto, a partir das reflexões de Heloisa Buarque de Hollanda, que os artistas a qual Alberto Silva menciona em seu discurso seriam aqueles que produzissem a favor do governo e de acordo com as “novas exigências do mercado” e que se vêem obrigados a se redefinir do modo a seguir essas novas condições. A exemplo disso, o cinema desvia-se de do sonho de opor-se e passa a abastecer de grandes produções o próprio sistema governamental. Nesta esteira, a década de 70 foi o período em que o cinema adere mais intensamente as novas exigências da política cultural do Estado.

O Cinema Novo lança-se a essa produção em grande escala de modo a se justificarem pela qualidade técnica e a produção de conteúdos supostamente populares. Portanto, dentro deste quadro cultural promovido pelo Estado o filme realizado no governo de Alberto Silva, *Guru das Sete Cidades*, se encaixa essa conjuntura da época em relação ao posicionamento dos artistas e o governo. Neste caso o governo de Alberto Silva tinha, dentre outras intencionalidades, a de “financiar o longa-metragem como possibilidade de divulgar e comercializar destinos para visitação no Piauí”¹⁰⁰.

Parque Nacional Sete Cidades, dia, localizado nos municípios: Brasileira e Piracuruca. O parque é mostrado em vários planos abertos com uma narração em *off* explicando uma origem mitológica do Parque. Corta para Teresina, dia, uma gangue de motoqueiros desbrava as ruas do centro. Corta para o Aeroporto Senador Petrônio Portella, dia, um grande empresário da região chega de viagem (nesta cena podemos notar os curiosos observando as gravações). Corta para Estação Ferroviária de Teresina, dia, um punhado de jovens surge no local, brincalhões e despreocupados (seus figurinos intencionam caracterizá-los como *hippies*), recebem um visitante que chega de carona em uma locomotiva. Corta para uma festa, noite, Solange se diverte em uma de suas muitas aventuras adúlteras.

O trecho acima são os primeiros minutos (usados para apresentar os principais núcleos de personagens) do filme *Guru das Sete Cidades* (1972). Filme realizado sob

⁹⁹ BUARQUE DE HOLLANDA, 1981, p. 90-91.

¹⁰⁰ MOTEIRO, 2017, p. 174.

encomenda pelo Governo do Estado do Piauí, dirigido e roteirizado pelo carioca Carlos Bine. Pode ter sido o primeiro longa-metragem realizado no Piauí, mas, em forma de propaganda dirigida aos piauienses e ao resto do país. O Estado do Piauí passava por mudanças orquestradas pelo Governo objetivando alterar a imagem do Estado comungando com o sentimento em querer passar uma boa imagem para o restante do país. Neste panorama o Estado piauiense, dos anos 60 e 70, passou por momentos distintos no que diz respeito a sua imagem vinculada nos periódicos locais e nacionais.

Imagem 09: Cartaz do filme *Guru das Sete Cidades* (1972)

Autor: Euclides Marinho/ Fonte: Blog: teresinaantiga.com¹⁰¹



Com claras referências ao gênero de filmes de estrada, os famosos *Road's Movie* estadunidenses, no cartaz de *Guru das Sete Cidades*, nos remete a intencionalidade do desejo de reproduzir as estéticas juvenis norte-americanas do mesmo período representados neste gênero cinematográfico. Neste tipo de filme a história se desenrola na maioria das vezes durante uma viagem em automóveis, principalmente motocicletas, regado a situações não convencionais, o qual o principal expoente neste gênero foi o filme *Easy Rider*, filme de 1969, que conta a trajetória de dois amigos motociclistas viajantes das estradas desérticas nos Estado Unidos. Filme que se tornou um marco histórico na filmografia norte-americana.

¹⁰¹TERESINANATIGA. *Guru das Sete Cidades* (1972), 2015. Disponível em:< <http://teresinaantiga.com/guru-das-sete-cidades-1972.php>>. Acessado em: julho, 2017.

As iniciativas governamentais durante, como reflexo da objetividade organizacional política do país, o governo de Alberto Silva buscava em várias esferas de intervenções modificar a imagem que afetava a auto-estima dos piauienses. Desta forma, órgãos atrelados ao governo surgem com objetivos cinematográficos e pessoais e neste quadro destacam-se os esforços do jornalista piauiense, residente no Rio de Janeiro, José Pinheiro de Carvalho

José Pinheiro de Carvalho, radicado no Rio de Janeiro, engrossava as fileiras desta campanha, desempenhando trabalhos publicitários em favor de sua terra natal em jornais da imprensa carioca. Defendia que a obscuridade do Piauí no cenário nacional se devia ao desconhecimento das potencialidades econômicas e turísticas que ainda não haviam sido exploradas adequadamente, destacando sobre este último aspecto, o esquecimento do Parque Nacional de Sete cidades¹⁰².

Entendemos, portanto, que a figura de José Pinheiro foi bastante importante nessa empreitada. Seus esforços, a partir de vários trabalhos, objetivavam renovar a imagem do Estado piauiense, somados à “recomendação do Executivo Federal para que o Instituto Nacional de Cinema (INC) atraísse o produtor nacional [...] e dar-lhes amparo técnico e financeiro”¹⁰³. Neste mesmo sentido, a posição política do irmão de Pinheiro que era “comandante da Base Aérea do Recife [...] e genro do prefeito de Parnaíba (PI) (cidade natal do governador Alberto Silva) [...] e a criação da *Guru Produções Cinematográficas* LTDA”¹⁰⁴, resultaria fatalmente na realização do filme propagando do governo do Piauí.

José Pinheiro juntou-se ao produtor cultural de cinema Sidney Loureiro nas intermediações sobre a realização do filme no âmbito governamental. Neste ponto, Sidney torna-se o produtor do filme para garantir seu sucesso e realização. Após as intermediações o jornal *O Estado* dar a notícia

O Piauí será cenário de um filme histórico a ser rodado nas próximas semanas pelo diretor da empresa *Guru Produções Cinematográfica* LTDA Sr. Sidney Loureiro, que ontem firmou contrato com o governo Alberto Silva para a realização do filme. Este como disse o senhor Sidney Loureiro, será realmente um *filme histórico*, e não um

¹⁰² MONTEIRO, 2017, p. 170.

¹⁰³ MONTEIRO, 2017, p. 171.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 171.

documentário. O diretor artístico será Carlos Bini e o supervisor geral Carlos T. Ruiz ¹⁰⁵.

Jaislan Honório Monteiro (2017) argumenta que o destaque para o gênero “*filme histórico*” na reportagem acima, de forma alguma é gratuita, pois reflete o fato de que os órgãos estatais, nos anos da década de 1970, passam intensamente a interferir nas temáticas do cinema nacional. Os filmes nacionais produzidos, principalmente, na virada dos anos da década de 60 para 70 foram realizados incorporados a um enorme esforço de se repensar “a experiência social e cinema ligado a uma conjuntura bastante específica, aquela que se evoca de forma condensada pelo recurso ao emblema: 1968” ¹⁰⁶. Para Xavier (2012) em termo de boas expectativas, em linhas gerais, na década de 60 a América Latina era o epicentro para o movimento da história em escala mundial como locus revolucionário para o “terceiro mundo”, onde os artistas tiveram que lidar com o descompasso entre essas expectativas e a realidade ativando como resposta a isso manifestações revolucionárias na cultura brasileira com “Terra em transe, O rei da vela, o tropicalismo, o cinema marginal, entre outras manifestações” ¹⁰⁷.

Por outro lado, algumas produções ganharam a “chancela da máquina burocrática que passa a conceder financiamentos e melhores condições para sua divulgação e distribuição” ¹⁰⁸. Assim, após um acordo com o governo Alberto Silva para realizar o filme “com um orçamento de Cr\$ 800.000,00 (oitocentos mil cruzeiros), o produtor [...] volta ao Rio de Janeiro para retornar no mês seguinte com toda a equipe e dar início às filmagens” ¹⁰⁹. O jornal local *O Dia* dava a seguinte notícia em primeira página:

“Guru das sete Cidades” é a película que será filmada, no Piauí, com a finalidade de despertar novos aspectos sociais do país em paisagens não exploradas. O filme não será nenhum documentário – segundo informou seu produtor Sidney Loureiro. O produtor de cinema carioca finalizou ontem com setores do Governo do Estado os últimos contatos comerciais visando a realização da película “Guru das sete Cidades” que terá no papel principal Rejane Medeiros, e será filmado em Teresina e no interior do Piauí com a participação de Milton Campos Viana e ainda sob a direção artística de Carlos Bin e José C. Thuller ¹¹⁰.

¹⁰⁵ FILME HISTÓRICO VAI SER RODADO NO PIAUÍ. Jornal O Estado. 11/01/1972, p. 1.

¹⁰⁶ XAVIER, 2012, p. 28.

¹⁰⁷ Ibidem, 2012, p. 28.

¹⁰⁸ MONTEIRO, 2017, p. 173.

¹⁰⁹ Ibidem, 2017.

¹¹⁰ PRODUTOR VEIO ACERTAR FILME: Sete Cidades. Jornal O Dia 11/01/1972, nº3518, p.1/7.

O roteiro de *Guru das Sete Cidades* gira em torno de acontecimentos que envolvem gangues de motoqueiros, *hippies*, um empresário de sucesso com sua esposa traidora inconformada com a vida monótona que levava e um Guru líder de uma espécie de seita maluca que pratica sacrifícios humanos e vive no Parque Nacional Sete Cidades. Escamoteada por uma narrativa sem pé nem cabeça a verdadeira intenção do filme certamente discorre em torno da tentativa de pronunciar as potencialidades econômicas e turísticas do Estado do Piauí em uma trama que serve apenas como pano de fundo para tal objetividade. De forma resumida a história do filme se desenrola a partir de

Um grupo de jovens delinquentes que chefiados por um guru *hippie* (Otávio Terceiro) percorrem a bordo de motocicletas várias cidades e pontos turísticos do Centro-Norte do Piauí (Teresina, Campo Maior, Piracuruca, Parnaíba, Praias da Pedra do Soa e Coqueiro) ao estilo dos filmes de estrada (*Road movies*) até se instalarem no Parque Nacional de Sete Cidades. Um dos jovens conhecido como Beto Pilantra (Paulo Ramos) se apaixona por Rejane (Solange Medeiros), mulher de um rico empresário e vivem as dores e delícias de uma aventura extraconjugal guiados pela trilha musical psicodélica da banda de rock Spectrum¹¹¹.

Notadamente, a confecção do roteiro, não teve nenhuma influência de artistas piauienses ou de alguém que realmente conhece o Estado. Em grande medida essa despreocupação ou desleixo ao refinamento do roteiro fica bastante evidente nas cenas em que podemos notar as trajetórias ou os deslocamentos dos personagens. Como por exemplo, na trama do filme, nos deslocamentos entre as cidades não é levado em consideração as distâncias, dando a entender, por mais absurdo que possa parecer, que os personagens são *teletransportados*. Pois, a ação hora ocorre em Teresina no minuto seguinte ocorre no litoral e imediatamente o corte e feito do litoral para o interior de Campo Maior e assim por diante.

Como ponto relevante do filme, muitas referências históricas e arquitetônicas dos anos 70 são mostradas nas imagens realizadas em Teresina. Como por exemplo, as antigas ruas do centro da capital piauiense; a Igreja São Benedito com contornos e aparência de Igrejinha do interior; a Praça do Fripsa (Praça Demóstenes Avelino) com sua aparência original e um registro da fonte de água que existia na Praça do Liceu (Praça Landre Sales) a qual curiosamente Torquato Neto filmou a cena de sua própria morte no filme *O Terror da Vermelha* (1972).

¹¹¹ MONTEIRO, 2017, p. 177.

Em algumas sequências também notamos o registro histórico de espaços que não existem mais na Avenida Frei Serafim, como por exemplo, a construção das fontes jorrantes que foram desativas após muito tempo de uso. Percebemos, portanto, uma das intervenções governamentais no quesito “melhorias e embelezamento da cidade”. Outro registro diz respeito a um espaço frequentado pela juventude que, assim como o Bar Gelatti, fez parte dos pontos de sociabilidades da época, o Bar Avenida que também ficava na Avenida Frei Serafim.

Alem da tentativa de mostrar as paisagens e potencialidades turísticas do Piauí, *Guru das Sete Cidades* também tenta explicitar as grandezas econômicas e culturais do Estado. Por exemplo, em uma sequência que aborda a vida cotidiana de um dos personagens, um rico empresário piauiense – que ao final do filme será vítima fatal da seita liderada pelo guru – em seu escritório prestes a viajar para o Rio de Janeiro a negócios dialoga com um de seus funcionários e a conversa gira em torno das exportações da cera de carnaúba para os Estados Unidos da América. Neste momento o empresário faz uma propaganda de uma das intenções políticas do governo dizendo: “pena que o porto de Luiz Correa ainda não está pronto”¹¹²; indicando a intenção do governo em viabilizar o término do porto, promessa de muitos governos passados. A conversa termina com a seguinte afirmação: “o Piauí é conhecido em todo o Brasil pela eficiência deste produto”¹¹³ (cera de carnaúba). Neste ponto, a propaganda “indireta” é bastante explícita.

Em outra sequência o objetivo é desvelar um auspicioso contexto cultural e econômico do interior do Estado. Nesta cena Beto e Sonha – cenas rodadas em Campo Maior – conversam enquanto visualizam vaqueiros em sua lida diária com o gado. A “derrubada do boi” é enquadrada demonstrando assim duas das principais riquezas culturais do interior do Piauí: o gado e a cultura do vaqueiro.

Entendemos, por essas e outras características, que as verdadeiras intencionalidades do longa-metragem, dentre as muitas intenções do governo, fatalmente foi promover uma boa imagem do Estado Piauiense. Bastante perceptível, portanto, no roteiro despreocupado no que diz respeito à uma boa história a ser contada e as intenções propagandistas. Assim, o agrupamento de ações governamentais demarcam, em grande medida, a presença do governo no quadro cultural piauiense e dentro de uma análise da relação do Estado com a arte. Entendemos que essas

¹¹² O Guru das Sete Cidades, Direção Carlos Roberto Bini, longa-metragem, 1972.

¹¹³ Ibidem.

intervenções refletem o momento de reorganização política que o país estava passando na década de 1970 em consonância com o “milagre”. Portanto, Alberto Silva, como político bastante astuto e engenhoso, ver as inúmeras possibilidades para a realização de um produto artístico que servisse para propagandear o aspecto econômico e turístico do Estado piauiense, que para ele era imperdível.

Realizado como parte da política intervencionista do Governo de Silva *Guru das Sete Cidades* – sem esquecer o momento ditatorial em que vivia o país – é um produto midiático imbricado ao Governo do Estado como parte de um plano que objetivava excluir o Piauí do “anedotário” nacional. Para isso o filme foi exibido fora do Estado e nos cinemas teresinenses. Se surtiu efeito ou não, talvez não saberíamos informar, mas podemos conjecturar que esse outro lado da moeda artística piauiense seja um dos motivadores, como já comentado, da geração dos jovens em estudo realizarem uma paródia fílmica sobre isso.

As instituições disciplinares piauienses, como o Governo, a Escola, a Polícia, a Igreja Católica e a Família, tornaram-se, neste quadro, um mote importantíssimo para que se possa compreender como os jovens teresinenses, em estudo, subjetivaram ou foram atravessados e constituídos pelos imperativos das normatizações e controle social adido ao menosprezo artístico representado pela contratação de uma equipe de fora do Estado para a produção deste longa-metragem. Esta relação Estado/artistas piauienses demarca o momento histórico no qual os jovens em estudo subjetivaram as normatizações de seu tempo, pois

O fato é que no campo da formação discursiva a correlação de força que se instaurou entre estes jovens desviantes e as instituições disciplinares é apenas uma das linhas discursivas que marcaram no plano cartográfico o momento da emergência histórica da subjetividade *underground*, ou seja, de como esta subjetividade foi produzida em Teresina durante a década de 1970 a partir desta relação conflituosa¹¹⁴.

Portanto, a partir desse momento é que entendemos o surgimento da vontade desviante desses jovens. O momento em que eles resolveram partir para maquinações experimentais realizando seu próprio filme. Neste caso estamos falando do filme de Antônio Noronha Filha, *O Guru da Sexy Cidade* (1972). “Nessa correlação de forças este segmento da juventude teresinense negavam os valores instituídos pelo

¹¹⁴ BRANDÃO JUNIOR, 2011, p. 114.

Stablishment se manifestando muitas vezes pela via do deboche e da avacalhão”¹¹⁵. Ou seja, ao desafiarem a ordem ideológica política que constituía a sociedade piauiense naquela época, Antônio Noronha Filho e seus amigos objetivavam, antes de mais nada, desafiar e subjetivar taticamente a cidade que, dentre outras coisas, estava em pleno, já comentado, processo de modernização autoritária sob a tutela de Alberto Silva.

Portanto, deste ponto em diante, discorreremos sobre a paixão pela arte e a vontade de expressão e comportamentos diferenciados que resultaram em novos códigos comunicacionais na cidade de um grupo de jovens teresinenses. Sobre a cinefilia juvenil manifestada em filmes super-8 e a vontade gigantesca em realizar um jornalismo diferenciado sem as amarras conservadoras com jornais mimeografados, mas, acima de tudo uma enorme vontade de desarticular padrões a partir de produções artísticas alternativas.

¹¹⁵ 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 p. 116.

2. “AS CANÇÕES QUE VOCÊ FEZ PRA MIM”: Construção de representações, sociabilidades, consumo e resistências juvenis no jornalismo experimental

Anos 1970, sonhar com novos rumos fazia parte do pensamento artístico juvenil daquela época, tempos nos quais os de acontecimentos serviriam de matéria prima captada pelas mais variadas manifestações culturais e o exemplo mais expressivo disso foi o enorme número de produções artísticas experimentais, que seriam o que podemos considerar hoje de reflexos juvenis de uma época, num contexto cheio de inspirações e ao mesmo tempo ordenações, fazendo surgir uma geração de jovens tresloucados que prefeririam viver fora dos padrões ordinários impostos pela sociedade.

Teresina neste contexto, num quadro em que acontecimentos extraordinários ocorreram em âmbito nacional e local, como já comentado, estava transpassada por várias formas de captura social a partir do controle ditatorial vigente e intervenções locais por parte do Governo Estadual e Municipal. Neste tempo, mesmo sob o manto negro da Ditadura Militar, ocorrem uma imbricação de acontecimentos que serviria de combustível para a realização de arte experimental da geração dos jovens em estudo. A exemplo disso a literatura, a imprensa alternativa e as produções de filmes em super-8.

Num jornalismo feito subterraneamente, destacamos aquele que se tornaria o símbolo da imprensa alternativa teresinense, desarticulada dos padrões pré-estabelecidos e usuais do jornalismo de grande circulação o jornal mimeografado *Gamma*, periódico alternativo que teve apenas duas edições no ano de 1972. Nas palavras do historiador Fábio Leonardo Castelo Branco Brito (2013) pode-se compreender esse jornal e as demais produções, nesses mesmos moldes, como

um elemento capaz de dar a ver um conjunto de práticas essas que transitam nos microespaços. Tendo em vista a noção do *espaço como lugar praticado*, e concebendo a cidade de Teresina como eixo dos espaços transitados, subjetivamente, pelo grupo-base que compunha o jornal ¹¹⁶.

Portanto, entendemos não tratar-se apenas de ir até a grama da praça e transar as ideias da próxima edição de um jornal mimeografado, nem ir ao bar Gelatti beber vinho e fazer um filme em super-8, ou até mesmo frequentar uma das coroas dos dois rios que

¹¹⁶ BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. *Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis, experimentalismo e guerrilha semântica em Teresina*. Dissertação, Programa de pós-graduação em História do Brasil. UFPI, CCHL – 2013, p. 52.

cortam a cidade e rever a galera (práticas corriqueiras da juventude em estudo). Mas, sim atravessar a cidade, numa flanância despretensiosa ou não, e estabelecer um conjunto de práticas artísticas “especializantes” nos “microespaços”, que resultam numa nova forma de sociabilidade em Teresina dos anos 70. Transformando, dessa forma, os lugares em espaços praticados e consumidos, resultando dessas práticas as atitudes que transformariam as ruas da capital piauiense em um palco do estabelecimento desta uma nova sintaxe urbana.

Configurava-se desde os primeiros dias da década de 1970 algo novo no ar, que já se desenhava nas décadas anteriores, principalmente nos anos da década de 1960. Neste mesmo contexto, em forma de atitudes comportamentais aglutinados em torno de uma “tribo urbana” ¹¹⁷, mesmo que despreocupados ou não, revolucionários ou não, ou apenas jovens agitadores imersos numa curtição da época, uma parcela juvenil teresinense produziu arte e desafiaram as normatizações vigentes ¹¹⁸.

A partir dessas práticas, entendemos que essas movimentações de corpos artísticos na cidade podem nos dizer algo sobre aqueles anos, década de 1970. Pois “as relações entre corpos humanos no espaço é que determinam suas reações mútuas, como se vêem e se ouvem, como se tocam ou se distanciam” ¹¹⁹. Desta forma, a capital do Estado do Piauí assistiu à emergência, em torno dos mais diversos lugares de sociabilidades da cidade, de um grupo de jovens realizadores empenhados na construção de uma cultura artística piauiense diferenciada.

¹¹⁷ PAIS, José Machado, (Org.); BLASS, Laila Maria da Silva, (Org.). *Tribos urbanas: Produção artística e identidades*. – São Paulo: Annablume, 2004.

¹¹⁸ BARBOSA, Carlos Lopes; CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *À luz do terror: uma análise dos filmes O Bandido Da Luz Vermelha (1968) e Terror Da Vermelha (1972)*. Rev. Hist. UEG - Anápolis, v.5, n.1, p. 292-306, jan./jul. 2016, p. 294.

¹¹⁹ SENNETT, 2016, p. 15.

2.1 Do *Estado Interessante à Hora Fatal*: Imprensa alternativa e imagens cotidianas em Teresina

O que resultou daqueles “festivos anos”, década de 1970, foi “o suficiente para evidenciar um momento de muita [...] produção cultural no Piauí resultante de uma compulsão juvenil, de muita vitalidade, que buscava resistir ao sufoco imposto pelos instrumentos repressivos [...]”¹²⁰.

As publicações alternativas, jornais ou revistas, tiveram a sua importância no contexto cultural da geração mimeógrafo, não só pela transitividade de autores marginais nessas publicações, mas também pelo fato de em torno delas tornaram possível a eclosão do fenômeno da literatura marginal no Piauí¹²¹.

A imprensa alternativa piauiense estava inserida num contexto novo, de novas influências numa “época de revolução social [...] marcadas por diversas transformações rápidas, sensacionais e universais”¹²². Neste universo *O new journalism*¹²³ pode ter sido uma das influências para o surgimento de uma imprensa alternativa especialmente a partir dos anos da década de 1970. Facilitando assim a constituição de um novo estilo de fazer jornalismo, neste sentido essas novas características na imprensa brasileira definiram esse novo estilo, como no *Pasquim*¹²⁴, que como podemos notar no trecho abaixo define muito bem essa nova onda:

¹²⁰ BEZERRA, José Pereira. *Anos 70: por que essa lâmina nas palavras?* Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1993, p. 11.

¹²¹ BEZZERRA, 1993, p. 20.

¹²² SOUZA, Rafael Darlan Cabral de. *Um Espectro Ronda as Redações de Jornal: New journalisme, Jornalismo Contracultural no Piauí na década de 1970*. Monografia apresentada ao Departamento de História, do Centro de Ciências Humanas e Letras, da Universidade Federal do Piauí, 2017, p. 29.

¹²³ Na década de 1960 os EUA possuem como uma das características maiores, uma ruptura nos costumes, moral, e posicionamento das pessoas diante das transformações ocorridas no mundo. Dessa maneira, o *new journalism* ao utilizar uma narrativa que levava em consideração a subjetividade desse período procurava transmitir aos leitores as marcas do tempo em que viviam, ou seja, trazer para o alcance desses leitores a realidade das transformações sociais, culturais, políticas e econômicas vivenciadas no país (SOUZA, 2017, p. 14).

¹²⁴ Jornal alternativo semanal brasileiro de maior circulação e tiragem. Teve duração de 26 de junho de 1969 a 11 de novembro de 1991 com 1072 números semanalmente publicados no Rio de Janeiro e distribuídos em várias cidades do Brasil. Teve como fundadores e participantes de sua equipe Jaguar, Tarso de Castro, Sérgio Cabral, Prósperi, Claudius, Millôr Fernandes, Henfil, Paulo Francis, Ziraldo, Luiz Carlos Maciel, Ivan Lessa, Newton Carlos, Flávio Rangel e Fortuna. Possuía raízes no nacional popular, instituiu o culto da cultura norte-americana, e ainda detonou um movimento próprio de contracultura, transformando as linguagens do jornalismo e da publicidade, e até a linguagem coloquial. Representou para uma parcela da classe média brasileira descontente com o regime militar de então, constituiu-se como um veículo de crítica bem humorada à repressão política e ao conservadorismo moral desse período. (CAPELLARI, 2007, p. 83,85 *Apud* SOUZA, 2017)

Alô, alô, todo mundo: a imprensa de *underground* acaba de nascer no Brasil. *Presença*, mensal, está nas bancas há quinze dias; *Flor do Mal*, semanal, há uma semana; e *RollingStones do Brasil* pintará dentro de poucos dias, ainda na primeira quinzena de novembro. Essa imprensa nova surgiu assim de estalo. Por mágica. Por feitiço da sempre imprevisível realidade. Sementes secretas. Flores bruscas na Terra do Sol. Luzeiros. Alô, Alô, cidades brasileiras, do Norte ao Sul, do Leste ao Oeste. Espero notícias, quero saber de novas publicações, do que vocês estiverem fazendo. Vamos trocar jornais? O primeiro passo é o intercâmbio, para a criação de um estilo de vida mais bonito e mais feliz. Que esse jardim providencial cresça e se multiplique. Como Ele quis que fosse – e disse às crianças. Alô, alô, Alvinho Guimarães, em Salvador, Bahia. Já soube do lançamento de *O Verbo*, jornal das crianças baianas. Não posso mandar colaboração agora – falta tempo – mas, mesmo assim, quero ver o primeiro número. Intercâmbio. Você fala. Alô, alô, bairros, escolas, comunidades, qualquer núcleo em que um jornalzinho possa nascer e crescer. Que, mais uma vez, no princípio seja o verbo. Flores bruscas. Luzeiros. Alô, alô, Rubinho Gomes, inventor da *Presença*. O primeiro número está lindo, muito legal e tudo. A batalha é dura, mas, por isso mesmo, capaz de encher de alegria o coração. Em frente ¹²⁵.

Para Reis (2013), o movimento do jornalismo alternativa no Brasil foi bastante amplo, alcançando seu *boom* na década de 70. O *Pasquim* foi um dos jornais alternativos com uma grande durabilidade, vendendo até 200 mil exemplares nesse período. Com uma grande aceitação do público esse periódico alternativo trouxe inúmeras inovações como, por exemplo, a publicação na íntegra das entrevistas mantendo inclusive todos os palavrões, a presença enorme de charges, caricaturas, quadrinhos, etc.

Após o golpe de 1964 muitos jornais “oficiais” param de ser publicados e apenas os jornais de caráter informativo permanecem. Na década de 1970 no Piauí, surgem muitos jornais locais de grande circulação com raízes político/partidárias como, por exemplo, *O Dia*, *Estado* e *Correio do Piauí*. Concomitantemente surgem diversos jornais alternativos ligados à ebulição cultural da época. Portanto, seguindo essa nova influência, o Piauí é

integrado ao panorama nacional e a imprensa alternativa dar o ar da graça no início da década de 1970, com o *Gramma* e outros jornais, [...] além dos jornais de grande circulação como *O Dia*, *Estado*, *A Hora* e *Correio do Piauí* surgem pequenos jornais alternativos, marcados pela efervescência cultural, juvenil na sociedade teresinense. [...] A começar pelo jornal *Opinião*, lançado em 19 de março de 1970 sob a direção do professor José Camilo da Silveira

¹²⁵ PASQUIM, n.º. 121, Rio de Janeiro, outubro de 1971.

Filho e do chefe de redação Evandro Cunha e Silva. Neste periódico, uma página escrita pelos estudantes Durvalino Couto, Edmar Oliveira, Paulo José Cunha e Fátima Mesquita viria marcar o início de uma difusão de jornais alternativos na capital piauiense na década de 1970

¹²⁶

Esses jovens tiveram suas primeiras experiências de cunho jornalístico em 1970, na página denominada *Comunicação*, dentro do jornal *Opinião*. Nesta página, era abordado “diversos assuntos e trazia algumas entrevistas, como a de Torquato Neto, em 19 de março de 1970; de Deusdeth Nunes – o Garrincha, dentre outros” ¹²⁷. Nesse periódico o grupo de amigos começa a se formar, assim como a surgirem as ideias diferenciadas. Paulo José Cunha convidou Edmar de Oliveira para colaborar, eles redigiam e publicavam até 4 artigos na página que muitas vezes eram distribuídas nas escolas, pois o público alvo era a juventude teresinense que até escreviam para o jornal. Numa dessas escolas Carlos Galvão se interessou pelo trabalho e integrou o grupo. Essa primeira experiência criou possibilidades para novos trabalhos e dar o pontapé inicial para a imprensa alternativa piauiense futura.

Neste espaço os jovens, em questão, encontravam-se num quadro de novas possibilidades de divulgação de valores artísticos e de comportamentos: gosto musical, cinematográfico e literário. No ano de 1971 elementos que iriam caracterizar o jornal *Gamma*, lançado somente um ano depois, como por exemplo, a acidez no tom dos textos e o aspecto visual, começam a aparecer num jornal novo, o jornal *Tribuna Democrática*, “sob a responsabilidade de Herculano Moraes, gerência de Evandro Cunha e Silva, o jornal tem como redatores Paulo B.Sá, Edmar Oliveira, Chico Viana, José Inácio, Willis Cavalcante e correspondentes Durvalino Couto Filho e Paulo José Cunha” ¹²⁸.

Em fevereiro de 1972 o jornal *Gamma* nº 1 é lançado e a segunda edição só viria a ser lançada no final deste mesmo ano. Neste ano foram publicados os primeiros jornais mimeografados no Piauí: *O Linguinha* editado por Alcenor Candeira Filho no Rio de Janeiro e lançado em Parnaíba o jornal *Gamma* que foi editado em Brasília por Paulo José Cunha; e os jornais *Hora Fatal*, *Estado Interessante* e *Boquitas Rouge*, publicados em Teresina. No intervalo de tempo, entre o lançamento do primeiro

¹²⁶ REIS, Marcela Miranda Félix Dos. *Do riso ao grito: a atuação dos jornais Gamma e Chapada do Corisco, na década de 1970 em Teresina-PI*. Dissertação (Programa de pós-graduação em Comunicação). UFPI, CCHL – 2013, p. 63.

¹²⁷ REIS, 2013, p. 63.

¹²⁸ Ibidem, 2013, p. 65.

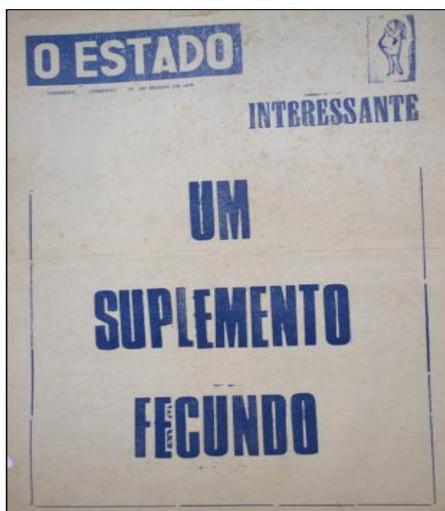
Gamma e o segundo o grupo de jovens em estudo se dedicaram a dois outros importantíssimos jornais alternativos que mantiveram praticamente o mesmo grupo de colaboradores: os jornais *Estado Interessante* e *A Hora Fatal*.

O suplemento dominical *Estado Interessante* no jornal *O Estado* foi lançado em 25 de março de 1972. Escrito por Paulo José Cunha, Edmar Oliveira, Durvalino Couto Filho, Antônio Noronha Filho, Marcos Igreja, Arnaldo Albuquerque, Alberoni Lemos e Carlos Galvão. Depois do *Estado Interessante*, Edmar Oliveira, Durvalino Couto Filho e Paulo José Cunha “rompem com o dono do jornal *ESTADO*”¹²⁹ e resolvem fundar o suplemento *A Hora Fatal*, dentro do jornal *A Hora*, de propriedade do jornalista Paulo Henrique de Araújo Lima.

Surge, portanto, um cenário de publicações alternativas resultante da formação desse grupo de jovens. Fugindo, de certa forma, das mesmices da imprensa de grande circulação e de um seguimento que os atrelassem aos interesses da imprensa tradicional, o grupo de amigos passaram a articular um novo rumo para as suas discussões. Em março de 1972, como já mencionado acima, um mês após o lançamento do primeiro *Gamma*, é publicado o primeiro *Estado Interessante*. E o símbolo desse jornal alternativo é uma mulher grávida, que parece uma analogia à gestar/parir ideias interessantes. Entendemos que o uso da linguagem metafórica tinha como um dos principais objetivos desvincularem um conjunto de signos e nomes os quais fazem parte do que convencionalmente, por meio de uma lógica biológica, atrelou-se ao universo feminino: fecundar, gestar, engravidar, parir.

Imagem 10: Jornal Estado Interessante, Teresina, março de 1972

Fonte: acervo pessoal



¹²⁹ REIS, 2013, p. 66-68.

O título do jornal *O Estado Interessante* é explicado por Edmar Oliveira da seguinte forma: “Arnaldo genialmente desenha uma grávida, que se chamava naquela época de estado interessante. Então pensamos vamos engravidar a cultura e passamos a essa questão de fazer essa folha dessa gravidez cultural em um jornal de grande circulação”¹³⁰. Portanto, com 15 edições que circulou até julho de 1972, o grupo de amigos literalmente fazem o parto da cultura piauiense através de discussões permeadas de críticas sociais, atitudes comportamentais e, até mesmo, discordâncias entre eles, em suas publicações neste periódico. Antes de tudo, nessa primeira edição, o jornal possui uma nota de esclarecimento dizendo o seguinte: “Queremos avisar que, apesar de ter sido por de mais prematuro, este suplemento teve parto normal e sem maiores complicações (A Gerência)”¹³¹.

Verdadeiramente o grupo de amigos objetivou parir a cultura piauiense ao provocarem várias discussões sobre assuntos diversos. Como por exemplo, da mesma forma de uma linha do tempo das redes sociais na internet que conhecemos nos dias de hoje, na primeira página do *Estado Interessante* intitulada “Zum Zum no pé do ouvido”, o espaço funcionava como um local de discussões diversas e cada um podia dar sua opinião e o colega poderia comentar sua postagem. Como, em “Ledo engano”, uma resposta de Durvalino Couto ao colunista (do próprio Jornal *O Estado*) Pompílio Santos, que chamou o *Gramma* de o “Pasquim dos pobres”, diz o seguinte:

O Pompílio Santos, ilustre escriba do jornal que nos acompanha aqui elogiou bastante a turma do jornal GRAMMA. Obrigado, obrigado, Pompílio, só que no final de sua nota, chamou o supra de “PASQUIM dos pobres”. Errou Pompom: O PASQUIM é que é o GRAMMA dos pobres¹³².

As questões feministas e machistas, também, estavam em pauta nas discussões. Como podemos observar em “Chega”. A opinião machista parece estabelecer uma controvérsia sobre o gosto dos homens sobre “o tipo de mulher ideal” e sobre esse tema Marcos Igreja emite a seguinte opinião: “Chega de mulatas. É hora de cantar a loira. Essa febre de mulatismo já tá dando no saco. Virou produto de consumo. Mesmo (cá prá nós), a loira é muito mais ardente, mais mulher, mais...”¹³³. A resposta à publicação de Marcos Igreja veio, em tom sarcástico e irônico, em um texto de Edmar Oliveira

¹³⁰ OLIVEIRA, 2012, p.01.

¹³¹ ESTADO INTERESSANTE, fevereiro de 1972, p. 2.

¹³² DURVALNO FILHO, Estado Interessante, Teresina, fevereiro de 1972, p. 2.

¹³³ MARCOS IGREJA, Estado Interessante, Teresina, fevereiro de 1972, p. 2.

intitulado “Aqui, oi”, da seguinte forma: “Sem essa, Marcos. Que você seja contra o consumo, vai lá. Mas contra mulata? Isso é divisa nacional, meu caro. Nesse ponto, viva o consumo!”¹³⁴.

Na página 3, ainda no *O Estado Interessante*, num texto de Durvalino Couto chamado “Imprensa sem papel”, ele revela, mais uma vez, a grande preocupação e o descontentamento com a imprensa local. Neste sentido, Edmar Oliveira aponta que os jornais alternativos atendiam a uma necessidade de se ter um novo canal de comunicação e que, de modo geral, a imprensa piauiense era realizada “por colunistas sociais”. “Daí eles queriam um espaço que pudessem falar de cultura, sem estar necessariamente preso aos ditames do governo local, ou qualquer outro anunciante que injetasse verba publicitária no jornal”¹³⁵. Nesse sentido, Durvalino discorre que

Nossa imprensa não tem visão para transformar não tem ação para propor novas condutas. Apenas fortalece nosso modo de vida sem perguntas, apenas enrijece os atos de nossas contínuas gerações calcificadas de pai para filho, apenas confirma nossa eterna mesmice – nosso círculo vicioso¹³⁶.

Na oportunidade, Durvalino cita Gabriel Garcia Marques, dizendo que Teresina, se assim continuar – dando as costas pra algo alternativo ou que não esteja preso às amarras governamentais – estará predestinada a “cem anos solidão”. Disse ele: “Se assim permanecer, Teresina – mais uma Macondo de Gabriel Garcia Marquez – estará predestinada a cem anos de marasmo, cem anos de isolamento no contexto nacional. A cem anos de solidão”¹³⁷. Esse caráter contestatório e voraz, em detrimento à imprensa de grande circulação, percorre todas as páginas do *Estado Interessante* e é evidente em todos os textos publicados por eles. Assim como também os mais variados temas, desde sugestões de convivência familiar, como por exemplo, discussões sobre o casamento e a ordem pré- estabelecida oriunda de uma cultura permeada pelos preceitos divinos da igreja.

Na edição de abril, na capa está escrito, ao lado da figura da mulher grávida, “A liberdade de concepção é contra a pílula”¹³⁸. Notamos que, a influência das liberdades já permeavam o imaginário juvenil do grupo em detrimento à sociedade conservadora e

¹³⁴ OLIVEIRA, O Estado Interessante, Teresina, fevereiro de 1972, p. 2.

¹³⁵ REIS, 2013, p. 65.

¹³⁶ DURVALINO FILHO, Estado Interessante, Teresina, fevereiro, 1972, p.03.

¹³⁷ DURVALINO FILHO, Estado Interessante, Teresina, fevereiro, 1972, p.03

¹³⁸ O ESTADO INTERESSANTE, Teresina, Abril, 1972, 04.

religiosa em Teresina naquela época. Na coluna “Bate boca – meu caro Padre Homero”, escrita por Noronha, ele discorda de algumas coisas que o Padre diz em matéria no primeiro número do jornal e fala da afirmação no qual ele se diz a favor do casamento e contra o divórcio, diz: “o homem e a mulher tem sempre um caráter de exclusividade”. Foi “publicado no suplemento dominical ‘O Estado Interessante’ do jornal O Estado”¹³⁹. Noronha argumenta dizendo que:

Isto não quer dizer que seja nato da espécie humana. Que seja um caráter natural. Isto nos foi imposto através dos séculos por uma sociedade opressora. Isto é resultado de uma regra feita por nós. [...] Ora Pe. Homero com a continuação da leitura cheguei a conclusão [...] que você estava com vontade de dizer uma coisa e não teve a abertura necessária. Ficou num jogo de empurra, empurra, e não foi objetivo [...] O Sr. Procurou dar algumas razões que o justificasse e não foi feliz. Uma das suas razões: “Os divorcistas apelam para o fato de certos casais se angustiarem após o casamento...” [...] O problema de angustia é um dado de natureza humana [...] e não podemos viver juntos por uma incompatibilidade qualquer. [...] No caso, a solução seria o divórcio. Um pouco mais na frente o Sr. fala ...”aqueles que fazem realmente o casamento é o casal, o homem e a mulher...” [...] Eis aí um fator interessante. Se é o casal que faz o casamento de livre consciência, logo ele também de livre consciência tem o direito de desmanchá-lo [...] ¹⁴⁰.

Ainda no mês de abril, na edição do dia 16 que começa com a seguinte frase (como sempre ao lado da figura da mulher grávida) “nem só de pão vive o padeiro”, na coluna intitulada “Da necessidade de estar por dentro” Noronha Filho, fala das mudanças socioculturais que estão acontecendo e da necessidade de estar por dentro dessas transformações, especialmente no país, para poder travar um diálogo com os filhos sobre o futuro. Ele dirige o texto especialmente para aqueles que nasceram no contexto de transformações do pós-guerra, pois as mudanças, segundo ele, operam-se com mais intensidade neste contexto. Adverte aos pais que

Não se espante quando os filhos partirem para o consumo de algum tóxico. A culpa, tenha bem isso encravado na consciência, não será deles e sim vossa. Você não o compreendeu. Você nem ao menos terá condição de diálogo. A dinâmica histórica é inexorável. Não Para. O indivíduo hoje em dia não pode ficar à espera de informações, ele terá que ir buscá-las onde elas se encontram. Terá que ir às fontes e pesquisá-las. Terá que estar em dia com as mudanças do

¹³⁹ NORONHA FILHO, Estado Interessante, Teresina, abril, 1972, p.05.

¹⁴⁰ NORONHA FILHO, Estado Interessante, Teresina, abril, 1972, p.05.

comportamento humano. Terá enfim, necessidade de estar por dentro

Assim, de sugestões sobre convivências familiares, os jovens passam a expor, de forma bastante contundente, opiniões sobre o grau artístico teresinense e questionam: onde estão os artistas que contestam o sistema? No texto de título “Verbo engravatado”, redigido por Edmar Oliveira, ele fala do culto às personalidades literárias do passado (Machado de Assis, José de Alencar) e os critica. Edmar começa da seguinte forma: “Aqui, a cultura cominha pelas calçadas de paletó e gravata, enquanto ela já usa colares e cabelos longos por esses brasis a fora.”¹⁴², denotando o grau de criticidade sobre a sociedade letrada teresinense e o atraso com relação a arte produzida em Teresina com relação à arte diferenciada realizada fora do Estado. Ele continua

[...] a cultura vive do passado no passado. As ruas estão cheias de Machados de Assis de meia tigela. [...] Faça um balanço e medite no sentido de tempo. O que acontece é contra-evolução. Saia do passado, não pense no futuro e viva no presente [...] Não espere nada. Coloque as coisas na realidade viva e vivida [...] Pense. Viva a mudança. Viva o presente e se ausente do passado. Corra, mesmo que seja em direção a nada [...] ¹⁴³.

Portanto, permeado por uma quantidade enorme de assuntos, pertinentes à época, direcionados a sociedade piauiense, principalmente aos jovens, o jornal *Estado Interessante* segue até junho de 1972, quando o grupo de amigos decide romper com o dono do jornal *O Estado*. Fundando após isso o jornal *A Hora Fatal* dentro do jornal *A Hora*, mantendo-se os amigos Edmar Oliveira, Durvalino Couto Filho e Paulo José Cunha e Antônio Noronha.

Com o título e programação gráfica idealizada por Edmar Oliveira, logotipo e ilustrações de Arnaldo Albuquerque, com colaboração de Torquato Neto, Galvão, Noronha, Durvalino, P. J. Cunha, Xico Pereira e Aroldo Barradas, o jornal *A Hora Fatal* teve suas três primeiras publicações em junho e a quarta e última em julho de 1972. Como notado, a partir do entendimento das vivências do grupo de jovens em estudo, eles se mantiveram unidos no que diz respeito às atitudes existenciais juvenis, estratégias a qual jovens posicionam-se de mesma forma, no jornal *A Hora Fatal*. E

¹⁴¹ NORONHA FILHO, *Estado Interessante*, Teresina, abril, 1972, p.06.

¹⁴² OLIVEIRA, *Estado Interessante*, Teresina, abril, 1972, p.07.

¹⁴³ OLIVEIRA, *Estado Interessante*, Teresina, abril, 1972, p.07.

assim continuam as “táticas”, a escapar das identidades pré- estabelecidas, adestradas, machista e até racista.

Imagem 11: Jornal A Hora Fatal, Teresina, junho de 1972.

Fonte: acervo pessoal



A primeira edição do *A Hora Fatal* traz na capa dois textos que dialogam com a proposta alternativa da imprensa piauiense, com bastante referência ao *Gramma*. Na primeira página existe uma espécie de editorial, que, além de enumerar os colaboradores dessa edição, ressalta o mantimento jornalístico do grupo que é empreendido desde a página *Comunicação*, veja:

Este jornal (este é mesmo um jornal?) está pintando aqui encartado na HORA nasceu de uma necessidade fisiobestialógica da gente. A HORA FA-TAL é a nossa amplificadora nossa boca pro mundo. É também o nosso ponto de vista de vida e de morte. O título do jornal foi imaginado por Edmar Oliveira, assim como toda a programação gráfica. O logotipo e as ilustrações são de Arnaldo. Este jornal é trabalhado por Torquato, Galvão, Edmar, Noronha, Arnaldo, Durvalino, pê José, Xico Pereira e Haroldo, será publicada qualquer colaboração sempre que pedida e aceita, no mais é pau... é pedra... é isso aí... número um. Teresina/junho¹⁴⁴.

O primeiro texto é de autoria de Torquato Neto, intitulado “Pezinho Pra Dentro Pezinho Pra Fora”. Neste texto ele destaca os jornais: *Gramma*, *Presença*, *Flor do Mal*,

¹⁴⁴ A HORA FATAL, Teresina, 1972, p.01.

Tribo e Verbo Encantado, no panorama jornalístico alternativo do país e enaltece o grupo de jovens teresinenses dizendo:

[...] acontece que o assunto é jornal e nesse eu também já me amarrei – me amarro – me ligo – garanto: quem não inventa se arrebeta aqui também, nisso também – e linha reta não passa de um caminho só: prefiro os vários – variados – inventados – [...] é preciso manter tenso o arco da invenção a qualquer preço [...] misturado presença, gramma, flor do mal, a tribo, verbo encantado [...] é por isso que eu não transo com a palavra inovar – e olho de olho torto para a outra: renovar – eu só quero a palavra inventar [...] ¹⁴⁵.

Mas, havia também quem criticasse o grupo, Edmar Oliveira, na edição número 2, direciona sua fala à pessoa que parece assumir o suplemento *Estado Interessante*, a qual os acusa de plagiar o suplemento. A resposta de Edmar é simples e direta, ele disse que eram os “fecundadores” do *Estado Interessante* e por isso não há como plagiar uma coisa que era deles. O artigo, sem título e que termina dizendo: “Um abraço à você nega, do seu Edmar”, de forma bastante irreverente, explica como tudo começou, para informá-la que eles são os criadores do jornal:

Nós poderíamos PLAGIAR o Estado Interessante. Vou contar primeiro uma historinha pra você: era uma vez, uma turma que fez Gramma, o jornal. Aí, o meu querido amigo Helder convidou essa turma pra fazer um suplemento no jornal O Estado. Bem, eu, Galvão, Durvalino e Pê José FUNDAMOS o Estado Interessante (vide expediente do primeiro número ¹⁴⁶).

Como um prelúdio, o jornal *A Hora Fatal* serviu a vários propósitos – assim como os outros jornais realizados pelo grupo – como por exemplo, reconhecer as subordinações do jornalismo local de grande circulação e sua divergência quanto ao jornalismo alternativo que incomodava os demais e para as mais diversas discussões que serviram também como espaço para todos os tipos de opiniões. Mas, esse suplemento, em grande medida serviu também para anunciar o retorno do *Gramma* e avisos são dados nas publicações. No texto, de Carlos Galvão, denominado “Cada macaco no seu galho”, publicado na edição número 1, ele discorre sobre a situação da imprensa alternativa e seus desafios, terminando por mencionar o *Gramma* como, além

¹⁴⁵ TORQUATO NETO, *A Hora Fatal*, nº 1, Teresina, 1972, p.01.

¹⁴⁶ OLIVEIRA, *A Hora Fatal*, nº 2, Teresina, 1972, p. 1.

de um aviso do seu retorno, a salvação, um jornal diferenciado na imprensa piauiense, um grito de múltiplas vozes

[...] o jornalismo que a gente imagina tem um gosto fatal e suicida. A gente sente o abismo a frente, a um passo, justamente o passo que se almeja dar. E plantam as coisas do agora, do momento, GRAMMA chegou, rodou, pirouou e foi. E foi alguma coisa de alguma coisa. E foi um pouco de tudo de cada um. E foi um grito (me permitam) uníssono embora composto (pode?) de vozes diferentes ¹⁴⁷.

Em algumas pequenas notas, assim como “Ledo engano” de Durvalino Couto, o jornal o *Gramma* é mencionado, revelando, desta forma, que o *Gramma* respinga de forma intensa em o *Estado Interessante*. É como se ressoasse ou tivesse continuidades neste outro jornal durante o período de espera pela segunda edição do *Gramma*. Veja nas seguintes notas abaixo:

EXCESSO DE CRIAÇÃO

Esta turma parece que anda com mania de grandeza. Primeiro lançaram o Gramma – jornal pra burro; depois fizeram um tremendo show com a Lena Rios (Barradinha para os mais íntimos). Agora atacam aqui no ESTADO. É potencia demais para uma turma só. É por isso que eu vou colaborar com eles. (Paulo Boçal)

É MESMO BICHO

Outra de elogio para o GRAMMA: saiu na coluna do Helmano Neto, no jornal O DIA. Comenta ele, um pouco perplexo, a declaração da turma de dizer que “fazer jornal no Piauí é desdobrar fibra por fibra o coração”. É isso mesmo Helmano. Quer ver, confira o preço que a COMEPI cobra pra editar um. (Paulo Boçal) ¹⁴⁸.

Demonstrando, desta forma, o quanto esse tipo de imprensa alternativa incomodava e que o jornal *Gramma* foi bastante importante no que diz respeito ao discurso contra-hegemônico da imprensa de grande circulação e que em grande medida o *slogan* “fazer jornal no Piauí é desdobrar fibra por fibra o coração” corresponde direto ou indiretamente com as dificuldades enfrentadas por esses jovens ao produzirem seus jornais. Vale acrescentar que neste contexto a crescente censura fez com que grande parte dos jornalistas, para terem liberdade de escrever, buscaram formas e espaços diferenciados. Somado a isso tinham disponíveis bastante meios de produzir de forma barata e acessível, como: offset, xerox, fax e o mimeografo.

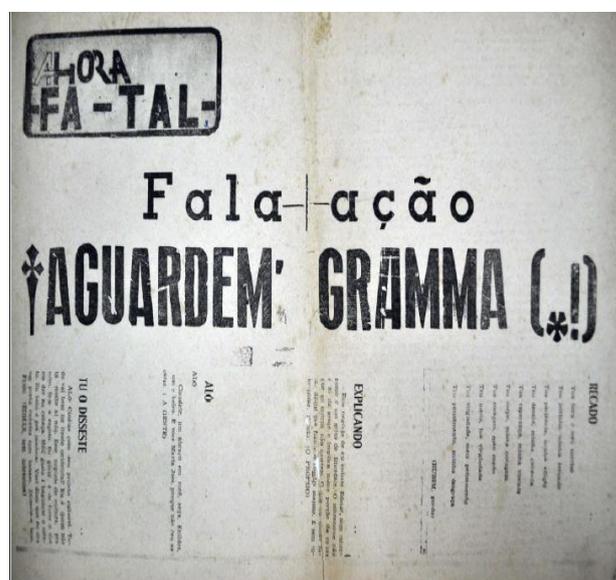
¹⁴⁷ GALVÃO, A Hora Fatal, nº1, Teresina, junho de 1972, p.01.

¹⁴⁸ ESTADO INTERESSANTE, Teresina, fevereiro de 1972, p.02.

Como uma confirmação do aviso de Carlos Galvão, a penúltima edição do jornal *A Hora Fatal*, traz como destaque, em caixa alta, a frase: “AGUARDEM, GRAMMA!”. Como podemos perceber, nesta edição, na capa, além de possuir uma manchete que prenunciava o retorno do Jornal *Gramma*, a organização das palavras apresenta um jogo semântico, como é de costume em todas as produções dessa geração, que escreve-se “A HORA -FA-TAL”, o que pode denotar inúmeros significados: a hora de fato, a tal hora, etc. Apresenta também, logo acima do anúncio do *Gramma*, a junção das palavras “Fala + ação”, que parece, em grande medida, ser uma das preocupações dessa juventude: agir, fazer alguma coisa, não ficar parado, inventar, produzir o que tinham na cabeça, etc.

Imagem 12: Jornal A Hora Fatal, Teresina, junho, 1972

Fonte: acervo pessoal



Nesta mesma edição, na primeira página, outro exemplo de “táticas” artísticas que configuram a contestação aos artistas e intelectuais piauienses culturalmente adestrados pelo sistema. De forma liberta e sem apego as linhas colonizadas de produções da época, no texto “Tu o Disseste”, Edmar Oliveira joga algumas indiretas a Cineas Santos em relação ao seu projeto de cultura e, desta forma, critica a tentativa de impor o que seria cultura, para ele, na época. Mas, antes ele dá a seguinte explicação sobre a ausência de seu sobrenome, no texto intitulado “Explicando”:

Esse negocia de eu colocar Edmar, sem sobrenome é um grito de liberdade. O sobrenome não é só da gente e implica numa porção de

coisas que os outros não querem. O que eu quiser fazer daqui pra frente é comigo mesmo. É sem sobrenome. Pronto. (O PRÓPRIO)¹⁴⁹.

Desta forma, Edmar antes de criticar Cineas Santos dá indícios de sua pretensão libertária. Neste sentido entendemos não tratar-se apenas de uma espécie de birra ou rixa entre artistas ou grupos. Não é apenas não colocar seu sobrenome, mas sim desafiar o que está pré-estabelecido no âmbito cultural no qual estão inseridos. Ele deixa claro na seguinte resposta a Cineas:

Alô Cinéias com seu projeto cultural. Tudo vai bem na frente ocidental? Eu é que não ta muito aí não. Esse negócio de cultura, pra mim, fede a esgoto. Eu gosto é de fazer o que me der na cabeça. Meu gosto é bagunçar o coreto. Eu boto é pra jambrar. Você disse que eu sou um poeta cichetes com banana. Disserte-o bem. Falou. (EDMAR, sem sobrenome)¹⁵⁰.

A partir disso, é oportuno ressaltar que atitudes como essa de Edmar Oliveira remete ao sujeito que não pretende, de certa forma, obter posições de poder, mas sim uma espécie de bricolagem que resultam nas possibilidades de “sutis vitórias” dos fracos sobre os mais fortes (leia-se instituições e sociedade) com pequenos sucessos ou golpes imperceptíveis. Segundo Certeau (2014), essas atitudes expressam-se como “táticas” sutis, a qual notamos nas páginas do *Gramma*, que nos possibilita compreender a produção e o consumo como um processo de produções de sentidos e respostas ao pessimismo no que diz respeito as produções no formato não comercial.

Após esse texto dirigido a Cineas, abaixo, na primeira coluna existe um texto de Torquato Neto. Ele fala sobre vários assuntos de caráter cultural, como se ele noticiasse sobre as produções de colegas, como por exemplo, ao falar sobre o livro de Waly Sailormoon, “Me segura que eu vou dar um Troço”, que tinha acabado de ser lançado no Rio de Janeiro e em São Paulo e “deve aparecer breve por aqui”, enfatiza ele.

Torquato ainda discorre um pouco sobre o filme “DO PARAÍSO AO CONSUMO” (*Adão e Eva do paraíso ao consumo*). Ele fala do modo como eles percebiam e pensavam sobre o que era fazer cinema naquela época. Inicia da seguinte forma: “o filme ficou legal de mais, quem viu já sabe. A coisa comprimida em seis minutos ao som de Moody Blues, escorrendo direito, eu e Claudete, e Arnaldo, [...], dá a

¹⁴⁹ OLIVEIRA, A Hora Fatal, nº 03, Teresina, 1972, p. 1.

¹⁵⁰ OLIVEIRA, A Hora Fatal, nº 03, Teresina, 1972, p. 1.

notícia sobre o segundo disco de Lena Rios, “um compacto duplo com músicas de Luís Melodia, Macalé e Waly, etc.”¹⁵¹.

Portanto, permeado por uma diversidade gigantesca de referências o jornal *A Hora Fatal* foi um dos vários jornais alternativos produzido em Teresina que assim como o *Gramma* possuía a personificação desse grupo de jovens e reflete de várias maneiras elementos de uma estética da destruição das linguagens pré-estabelecidas. Desta forma, desde as primeiras páginas em *Comunicação*, passando pelo *Estado Interessante* e *A Hora Fatal*, chegando até o *Gramma* número 2, esse grupo de jovens caracterizam-se por um grupo de artistas que sempre se posicionavam – mesmo que não significassem se destacar em âmbito do *Show Business* do *establishment* local e nacional – de forma a buscarem por valores que os desvinculassem das produções usuais no período, tidas por eles como “chatas e cansativas” e ao mesmo tempo adestradas.

O jornal *Gramma*, com elementos e características que, nas palavras de Brito (2013), “apontam os ideais de fragmentação identitária numa cidade tida como ‘provinciana’, [...]”¹⁵², também nos demonstra movimentos de resistência juvenil, algo que sempre acompanha o grupo em suas publicações, como foi possível notar até aqui. E essas mudanças de comportamentos, no que diz respeito ao posicionamento artístico deste grupo neste período, de “um grupo de pessoas que não se aquietava”¹⁵³, subliminarmente possuíam as atitudes na “hora do fato” jornalístico e a ação artística se desdobrava em “não ficar parado” diante da estagnação da sociedade naquela época.

Os jovens em estudo, portanto, canalizaram suas atitudes diferenciadas numa busca por novas atitudes, novas sintaxes urbanas nesta Teresina setentista em páginas mimeografadas. Assim, sob as “estratégias” governamentais e sociais essas atitudes funcionaram como “táticas” artísticas que, nas palavras de Michel de Certeau (2014), resultam em ações que originam diferentes “maneiras de fazer” e possibilitam aos jovens escaparem “às empresas de controle”. E como isso não é o fim, veremos um pouco mais do mimeografado *Gramma* à frente.

¹⁵¹ TORQUATO NETO, *A Hora Fatal*, 1972, p. 1.

¹⁵² BRITO, 2013, p. 51.

¹⁵³ OLIVEIRA, 2015, Doc. Estilhaços.

2.2 “Prata Lindástica Facada”: Resistência, bricolagem e mudanças de comportamentos nas páginas do jornal mimeografado *Gramma*

A história contada a partir desses jornaizinhos mimeografados nos ajuda, além de outras reflexões, a pensar no papel funcional das instituições ordenadoras nos anos da década de 1970, possibilitando compreender as implicações que essas instituições causaram no convívio dos jovens aqui em estudo. Nesse sentido, podemos pensar um quadro de resistência contra a ordem pré-estabelecida? Entendemos as produções de jornais mimeografados, realizados por esses jovens, como uma

experiência humana entendida sempre como experiência de classe que é de luta e valorizar a natureza política dessa luta, significa considerar que a história real é construída por homens reais, vivendo relações de dominação e subordinação em todas as dimensões do social, daí resultando processos de dominação e resistência ¹⁵⁴.

Ressaltamos que a resistência a qual nos referimos neste trabalho diz respeito a atitudes contra a ordem ideológica, econômica e política que constituía a sociedade piauiense, nos anos da década de 1970 e mudanças de atitudes de jovens teresinenses, carimbadas de certa forma nas páginas de diversos jornais alternativos, já citados. Como é percebido até aqui esse jornalismo alternativo piauiense, realizado de forma amadora e artesanal, assume uma postura crítica em relação aos sistemas normatizadores da época e vai de encontro à massificação da cultura mercantilista, na maioria das vezes vinculadas em jornais de grande circulação. Neste ponto essas manifestações alternativas alcançavam a partir do corpo-a-corpo os vários espaços da cidade, como por exemplo, os bairros, colégios, praças e bares. Portanto,

o fato de que mesmo sabendo-se parte de uma sociedade intensamente vigiada, os jovens envolvidos com a arte experimental, além da transgressão comportamental, visavam à constituição de uma contra-linguagem, através da qual fosse possível expressar seu inconformismo em relação ao seu tempo ¹⁵⁵.

Desta forma, esse punhado de jovens percorreram as ruas da capital piauiense na busca de realizar sua arte em forma de resistência contra a ordem ideológica numa sociedade extremamente conservadora como era Teresina neste período. A exemplo

¹⁵⁴ VIEIRA, 2002, p. 17 *Apud*. NASCIMENTO, 1977, p. 99.

¹⁵⁵ CASTELO BRANCO, 2007, p. 179.

dessas atitudes, destacamos um anúncio numa das edições do *Boquitas Rouge*, escrito por Haroldo Barradas: “Existem muitas instituições aparentemente anódinas, mas que são na verdade profundamente ideológicas, a escola é uma delas e a partir do próximo domingo vamos começar a mexer com elas”¹⁵⁶.

Um dos resultados desse envolvimento com o experimentalismo crítico neste quadro de mudanças e o surgimento desse universo de comunicação alternativa em que vivia o país naquela época somado à construção de uma nova e alternativa linguagem jornalística piauiense foi o jornal mimeografado *Gamma*, lançado no dia 19 de fevereiro de 1972 com apenas dois volumes. A segunda edição saiu em novembro deste mesmo ano, com uma “tiragem de mil exemplares e foram impressos em mimeógrafo eletrônico em Brasília, por intermédio de Paulo José Cunha”¹⁵⁷. Resultado de um universo múltiplo e difícil em relação a concretizar e distribuir esse tipo produção jornalística. Nesta lógica, o jornal *Gamma*, de imediato nos informa que “fazer jornal no Piauí é desdobrar fibra por fibra o coração”¹⁵⁸, demonstrando as barreiras enfrentadas por uma imprensa livre e alternativa da época.

O nome do jornal, *Gamma*, surgiu a partir de reuniões entre esses jovens que aconteciam, dentre outros lugares, nas gramas da Praça da Liberdade no centro da capital Piauiense. Sobre isso afirma Durvalino Couto:

Escolhemos a grama da Igreja de S. Benedito para nos encontrarmos no fim da tarde. Ficávamos bem na grama da igreja mesmo, do lado que dá para a Escola Técnica. Depois a gente comprava os jornais alternativos (O Pasquim, Opinião, O Bondinho, O Grilo e os “jornais do sul” que chegavam a essa hora) nas bancas da Pedro II, tomava uma cervejinha no bar da esquina e, enquanto isso, rolavam altos papos. Depois chegou Torquato Neto e aderiu à turma. Então dissemos: vamos fazer um jornal nanico no mimeógrafo mesmo? Aí fizemos. Lançamos o primeiro número num bar chamado Gelatti, que existia na Frei Serafim, ali na esquina que tem um caldo de cana, uma parada. Pedimos autorização ao Detran e fechamos a rua, botamos instrumentos musicais e rolou *rock*, drogas e paquera. Depois deu polícia. Porque o nome do jornal era GRAMMA (com dois “emes”); e o jornal oficial do Partido Comunista cubano até hoje chama-se GRANMA. Os homens acharam que era coincidência demais, e intimaram a gente para depor. Era coincidência.¹⁵⁹

¹⁵⁶ Suplemento Dominical BOQUITAS ROUGE. Teresina, 18 de Fevereiro de 1973, nº 157. p. 8.

¹⁵⁷ REIS, 2013, p. 71.

¹⁵⁸ GRAMMA, nº1, Teresina, fev. 1972, capa.

¹⁵⁹ DURVALINO FILHO, 2013.

Independente da veracidade ou não da informação sobre o lançamento do *Gramma*, de certa forma entendemos que o jornal mimeografado *Gramma* teve como uma de suas principais influências *O Pasquim*, como já comentado anteriormente. E podemos notar isso na página 04 da edição número 2 do *Gramma*, num texto escrito por Paulo J. Cunha, chamado “R-u-i-d-o-s”, neste texto ele fala de alguns jornais alternativos, fala também das experiências com arte em outros jornais de vanguarda, diz ele: “surge o verbo encantado das palavras maldipasquinas, presenças de flores do mal a impregnar de bons fluidos a consciência da tribo e agora, depois de passado o traço, digam-me, realmente, quem discorda?”¹⁶⁰. Desta forma, *O Pasquim*

representava uma importante referência para os jovens ligados ao movimento contracultural no estado, ao mesmo tempo em que vários outros jornais de circulação nacional começavam a trazer as informações relativas à política, economia e cultura, tornando uma parcela da juventude teresinense consciente das mudanças que ocorriam no período no Brasil e no ocidente¹⁶¹.

Acreditamos que esse grupo de jovens buscavam informações alternativas, ocupavam os espaços da cidade, sociabilizavam-se e almejavam criticamente informações que não fizessem parte do *stablishment* da época. Ou seja, buscavam se desviarem da ordem ideologia na imprensa comum de grande circulação. Por exemplo, ao esperarem chegar os jornais alternativos nas bancas de jornal na Praça Pedro II. Lembra Durvalino Couto um desses momentos (já citado acima sobre o surgimento do nome *Gramma*):

nos encontrarmos no fim da tarde. Ficávamos bem na grama da igreja mesmo, [...]. Depois a gente comprava os jornais alternativos (*O Pasquim*, *Opinião*, *O Bondinho*, *O Grilo* e os “jornais do sul” que chegavam a essa hora) nas bancas da Pedro II, tomava uma cervejinha no bar da esquina e, enquanto isso, rolavam altos papos¹⁶².

Evidencia-se, notadamente, uma parcela juvenil teresinense “que, afastada de práticas pouco usuais, vivia segundo padrões impertinentes aos comportamentos desejados”¹⁶³. Esses jovens eram o que desejavam ser, como já ressaltado e neste ponto

¹⁶⁰ GRAMMA, Teresina, nº 2, p.04, 1972.

¹⁶¹ LIMA, 2006, p. 23.

¹⁶² DURVALINO FILHO, 2013.

¹⁶³ BRITO, 2013, p. 40.

nota-se que os jovens em estudo apesar de possuírem o perfil sócio-familiar de classe média e em sua maioria serem filhos de funcionários públicos, eram

adeptos de comportamentos, em geral, mal visto por uma grande parcela da sociedade local, tais jovens se apresentam como ponto de observação para as possibilidades de leitura histórica das práticas desviantes, vistas como parte de um processo de desnaturalização dos sujeito, um vez que estes fogem dos padrões a eles impostos ¹⁶⁴.

O processo de “desnaturalização” mencionado configura-se no “deboche” expresso em seus comportamentos, que eram canalizados para as páginas de suas produções alternativas. Como por exemplo, com um caráter bastante experimental, os jornais em sua maioria possuíam um visual extremamente particular, com colagens, desenhos sugestivos como humanos literalmente arrancando suas próprias vísceras, textos ora manuscritos ora datilografados, etc. A primeira edição trazia a expressão: “jornal pra burro”, no início de seu editorial que, manuscrito, cita os colaboradores e parte do processo da produção do jornal:

gramma, jornal pra burro, é feito por edmar oliveira, paulo josé cunha, durvalino filho, carlos galvão, chico pereira, arnaldo albuquerque, haroldo barradas, geraldo borges, fátima mesquita e contou com a colaboração de etim, ary sherlock e mais um bocado de gente. carivaldo foi quem fez as fotos.

a mãe da gente falava porque a gente não estava na hora do almoço. as minas do pessoal fizeram um levante, mas êsse treco tinha que ser feito. a redação passou de casa em casa dos amigos, e depois de muitas brigas entre a turma, até rifa de livros, aparelhos de barbear e outros bregueços pessoais (pra arranjar o tutu), mandamos a papelada pra Brasília. lá foi feito e aqui está, como vocês estão lendo. se cr\$ 1,00 custa muito pra vocês, saibam que custou muito mais pra gente. terra de antares, carnaval de setenta e dois. Amém ¹⁶⁵.

Na capa do *Gramma* nº 1, numa ilustração de um corpo nu com características dúbias (estrutura física masculinizadas, mas sem mostrar a genitália, cabelos compridos, boca carnuda e escura). Existe, nesta figura, um corte no meio do tórax como se o abrisse e arrancasse o coração, o qual está em sua mão. Ela é acompanhada, logo abaixo, pela seguinte inscrição: “fazer jornal no Piauí é desdobrar fibra por fibra o coração”, diante das dificuldades e adversidades contextuais a qual viviam e pela qual passavam no que diz respeito a produção desse tipo de jornalismo.

¹⁶⁴ BRITO, 2013, p. 42.

¹⁶⁵ GRAMMA, Teresina, 1972, nº1.

Ainda na capa, os desenhos dos corpos nus, às vezes masculinos, às vezes femininos, numa salada de corpos que se misturam, se cruzam, atravessam-se uns aos outros a partir da estética do deboche que comentamos. Indica-nos o grau artístico diferenciado como na primeira letra "m" onde é possível perceber as inscrições: "a maior curtição" e "o coração de Jesus era de pedra". No meio dessas inscrições tem o desenho de um coração, e abaixo de uma delas um desenho de um rosto, que segue algumas das simbologias atreladas à figura de Cristo. Já no segundo "m", aparece um homem vestido de terno e uma faixa que está escrito: "idiotas usam terno", demonstrando o quanto desbundados e desafiadores eram. Dessa forma, desafiavam as normatizações da época na busca em burlar tais normas comportamentais pré-estabelecidas. É neste ponto que observamos os desafios às normatizações impostas na época, principalmente na imprensa de grande circulação.

Imagem 13: Gramma nº 1, de fevereiro de 1972



Imagem 14: Gramma nº 2, de novembro nº 2 de 1972

Fonte: acervo pessoal



Desvinculando-se das adequações padrões, os jovens realizadores desse tipo de jornalismo demonstram, principalmente a partir da capa do *Gramma*, uma fuga das imposições sociais a qual estão inseridos. Pois, nas palavras do sociólogo Richard Miskolci (2006) “a busca da adequação aos padrões de identidade socialmente impostos tem justificado e instituído as mais variadas formas de controle corporal. Há cerca de

dois séculos vivemos um processo de continuo disciplinamento e normatização dos corpos”¹⁶⁶. Nesse sentido, alinhado à história dos modos de produção de subjetividade, entendemos essas atitudes expressas nos jornais, assim como também nos comportamentos desse grupo de jovens, como atitudes que resultam da busca por atitudes novas e diferenciadas. Neste quadro o corpo é visto como instrumento de movimentação nesse processo de busca de identidades que diferem das normatizações citadas, atuando na maioria das vezes em espaços disciplinados.

Ainda como exemplo dessas atitudes, a frase: “o GRAMMA-2 veio. Para perpetuar a passagem de uma geração (quase uma espécie) a ser extinta”¹⁶⁷, demonstra a noção existencial desses jovens, com atitudes emergidas num “universo de estratégias cerceadoras [...]” que “[...] atuava reprimindo e limitando o espaço de criatividade de parcelas da juventude que atuavam no campo artístico”¹⁶⁸. Dessa maneira, a partir do posicionamento corporal identitário e a transgressão por comportamentos, esses “meninos” expressavam-se a partir desta contralinguagem e exporiam seus inconformismos da época. Nota-se, portanto uma verdadeira crítica à sociedade piauiense e como se permitiam realizar certa revolução interior. Podemos notar no trecho abaixo:

Nós somos do Piauí e nunca tivemos a menor responsabilidade por tudo mais que acontece neste país – e que tece o mapa geral dos homens de boa vontade desta terra. Constatamos as metáforas, recebemos os reflexos destas todas crises existenciais, existimos em função do já feito (ou quase feito), elaboramos a longo custo o cartaz da cena toda – e agora eis que enfrentamos os mesmo proGRAMMAS. Estão sintonizando? As preferenciais de Teresina são invadidas impunemente, o Piauí ainda possui vates (vates?) [...] nossa formação vem mesclada de terço, reza, padre, céu e inferno e os nossos cabelos custaram muito a perder a inibição presa à nuca. E isso, afinal, é começo de uma manifestação? Pois é, é mesmo¹⁶⁹.

Além de terem a convicção de que era necessário realizar algo novo no Piauí, movimentarem-se de alguma forma, acreditavam subjetivamente que eram diferenciados como na passagem: “nossos cabelos custaram muito a perder a inibição presa à nuca”, que, em grande medida, nos dá uma ideia de uma revolução dentro deles

¹⁶⁶ MISKOLCI, Richard. *Corpos elétricos: do assujeitamento à estética da existência*. Estudo feministas, Florianópolis, 14(3):272, Setembro-dezembro/2006, p. 682.

¹⁶⁷ GRAMMA, nº2, Teresina, fev. 1972.

¹⁶⁸ CASTELO BRANCO, 2007, p. 179.

¹⁶⁹ GRAMMA, nº 2, apresentação, pag. 2. Teresina, fev. 1972.

próprios, uma revolução subjetiva. Desta forma, entendemos que precisavam aceitar inicialmente a revolução dos seus corpos. O jornal *Gramma*, nesse sentido, vai muito além de apenas um jornal pertencente a essa conjuntura da imprensa alternativa brasileira, de uma proposta contracultural e estética, ele nos permite analisar o grupo juvenil em estudo como um todo.

Contudo, embora esse grupo de amigos esteja inserido num contexto tradicional de sintaxes prescritas que segundo Certeau (2014) caracterizam-se por influências advindas, por exemplo, dos vocabulários televisivos, dos jornais de grande circulação, das disposições urbanísticas, dos modos temporais dos horários, das organizações paradigmáticas dos espaços na cidade, oriundas dos organismos de poder; eles buscaram novas atitudes, realizaram novos códigos artísticos comunicacionais, resultando na emergência de novas sintaxes urbanas em Teresina naquele período.

Também, a exemplo disso, de forma a diagnosticar seu próprio tempo, na página 5 do *Gramma* nº 2, no texto intitulado “Gamma-som”, eles expõem uma pesquisa que fizeram sobre vendas de discos em algumas lojas da cidade e argumentam sobre o gosto da população. Dão dicas para o que ouvir e o que não ouvir: “ouça: Ary Sherlock – rádio pioneira, 10 às 12 da noite, boa programação/ FA-TAL – disco, Gal Costa, um barato/ Caetano – gravado em Londres ainda tá dando sopa por aí/ Lena Rios – a nossa “Barradinha”, tremenda curtição, cantando “caindo na pândega”, de Carlos Pinto e Wali Salomão [...] ¹⁷⁰. A partir daqui, notamos o grau de criticidade também musical do grupo e a preocupação com o gosto da época, tanto em âmbito local como nacional.

Além dessas dicas e críticas musicais, que resulta desse novo posicionamento juvenil existente no *Gramma* número 2, no *Gramma* número 1 existe uma crítica direcionada a Roberto Carlos e seus possíveis admiradores, com o título: “A importante desinportancia de Roberto Carlos”. Neste texto, são realizadas certas comparações à música de resistência de artistas como Caetano Veloso. Nas palavras de Wisnik (2005), com músicas e letras com capacidade de resistência, os músicos de grande prestígio e popularidade nos anos da década de 1970 vieram da década de 1960, pois

aqueles consagrados, vieram da década anterior, já tinham um passado. Assim, são artistas que, mais ou menos intensamente, viveram o fim de 1968 como um trauma, alguns deles enfrentando prisão e exílio. A sua música contém um comentário disto, e, afinal, congratula-se com o fato de ser ela mesma uma força, uma fonte de

¹⁷⁰ GRAMMA, nº 2, Teresina, 1972.

poder, o de extrair de seus próprios recursos uma capacidade de resistência [...] ¹⁷¹.

Na visão de Carlos Galvão (autor do texto), Roberto Carlos não representaria essa parcela artística que produziu música de resistência. Talvez, para Galvão, Roberto Carlos não fez parte dos músicos afetados pelo regime vigente. Bom, em seu texto Galvão, dentre outras coisas, discorre a seguinte opinião sobre o “Rei”.

Roberto Carlos é sempre prato preferido pelas revistas especializadas; Intervalo e Cia. êle deve estar até a tampa de tanto elogio bobo. ou reportagens como: “A primeira namorada do rei”; - “Se fôsse pra uma ilha deserta quem levaria? etc. Bem, eu falei isso tudo foi pra chegar aqui. Entre a turma que curte o Roberto, conscientemente, sempre está em discussão a sua posição com relação aos movimentos jovens de cultura e sociais (quanto à sua importância não existe dúvida). O problema é que pela sua condição de iniciador de tudo, pelo seu enorme prestígio popular, espera-se in/consciente, muito mais dele do que só suas canções. [...] as divergências quanto ao comportamento de Roberto Carlos chegam a pontos extremos. Uns afirma que ele é a imagem do bom filho, bom esposo, bom caráter, e que ele se empenha em mantê-la. Até certo ponto êstes têm razão, só quero lembra-los que êle fêz algo de corajoso pois casou-se (num tempo em que artista tenha que ser bicha) com uma mulher desquitada, ainda mais velha que êle. Fica afastada a hipótese do menino bonzinho, com o escândalo que foi os seu casamento na Bolívia. Outra corrente de extrema assegura que Roberto Carlos não represente nada de aproveitável para a juventude. [...] Minha opinião nesse assunto é de média e lhes digo porque. Roberto Carlos quando começou, era um rapazinho do interior sem outras pretensões que a de ser um cantor e ganhar algum dinheiro. De repente seus discos estouraram, êle se sentiu de uma hora para outra endeusado. Mas o público que o aplaudia e endeusava, era um público que pouca coisa, ou quase nada, tinha na cabeça. Era um público que agora começava a libertar-se das estruturas, justamente por ele. Como prova deste meu raciocínio, darei um exemplo: o público que curte e aplaude hoje Caetano Veloso já é um público mais liberto, mais consciente. O próprio Caetano fazia parte desse público. Ele saiu do público para o palco, porisso sua comunicação foi total e direta. Caetano soube achar algo de seu, algo de nosso, dentro deste caminho que Roberto Abriu ¹⁷².

No ano de 1968, Roberto Carlos lançava um disco intitulado *O inimitável* e dentre as canções de maior sucesso estão: *E eu não vou mais deixar você tão só*; *Eu te amo, te amo* e *As canções que você fez pra mim* (música que dar título a este capítulo). Entendemos que o final da década de 60 foi marcante para Roberto Carlos, pois, 68 é o

¹⁷¹ WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez. In. NOVAIS, Adauto. (Org.). *Anos 70: Ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano. Ed Senac Rio, 2005, p. 33.

¹⁷² GRAMMA, n° 1, Teresina, 1972.

ano de lançamento deste disco, considerado um disco que representa uma grande mudança no estilo musical do cantor e o primeiro lançamento após a saída do programa “Jovem Guarda”. É notado, a partir de então, certa mudança no tom das músicas de canções consideradas bobinhas para letras mais elaboradas e com bastantes influências do *Rock end Roll*.

Neste mesmo ano, 1968, é lançado o álbum *Tropicalia ou Panis et Circencis*, considerado marco da consolidação do movimento que ficou conhecido como Tropicalismo. Movimento iniciado no ano anterior com o impacto das canções e performances nas apresentações de Caetano Veloso e Gilberto Gil no III Festival de Música Popular da TV Record. Neste festival, com músicas como *Alegria, Alegria*, de Caetano, “cabelos longos, roupas coloridas, atitudes inesperadas, a crítica política dos jovens baianos passa a ter uma dimensão de recusa de padrões de bom comportamento, seja ele cênico ou existencial”¹⁷³.

Talvez Carlos Galvão comungue com a ideia de que os músicos consagrados, de um público mais “liberto ou mais consciente”, vieram da década de 1960. A exemplo disso, Caetano Veloso se enquadraria melhor ao perfil admirado pelos jovens em estudo, algo que talvez Roberto Carlos não tenha alcançado. É neste ponto que Galvão e seus companheiros, no início de 70, buscam uma opção existencial e posicionarem-se perante o *stablishment* vigente naquele período.

Desta forma, representando uma mudança na mentalidade jovem, notadamente na fala de Galvão, ele afirma que antes endeusava Roberto Carlos: “o público que o aplaudia e endeusava, era um público que pouca coisa, ou quase nada, tinha na cabeça. Era um público que agora começava a libertar-se das estruturas”¹⁷⁴. Essas mudanças, acompanhada de novas formas de produção e visivelmente estabelecida no jornalismo alternativo piauiense, podem ser melhores entendidas a partir do seguinte excerto:

A preocupação com a atualização de uma linguagem “de nosso tempo”, já presente no concretismo, passa, a partir do tropicalismo, a ser aprofundada e relacionada a uma opção existencial. O fragmento, o mundo espedaçado e a descontinuidade marcam definitivamente a produção cultural e a experiência de vida tanto dos integrantes do movimento tropicalista, quanto daqueles que nos anos imediatamente seguintes aprofundam essa tendência, num momento que, por

¹⁷³ BUARQUE DE HOLANDA, 1981, p. 54.

¹⁷⁴ GALVÃO, Gramma, nº 1, 1972.

conveniência expositiva, chamaremos de pós-tropicalismo (fins dos anos 60, princípios dos anos 70) ¹⁷⁵.

Mudanças como: preferir o Tropicalismo ao invés da Jovem Guarda, mesmo que esta última já tenha sofrido algumas modificações como é o caso de Roberto Carlos em sua nova fase com canções diferenciadas como exemplo a música *As canções que você fez pra mim*, podem representar na década de 70 algo que podemos denominar mudanças posteriores à Tropicália. Estes elementos de mudanças são visíveis nas páginas mimeografadas do *Gramma*, perceptíveis no texto de Carlos Galvão acima. Essas mudanças se refletem na presença de uma dualidade de gerações, em que a primeira corresponde àquela, notadamente dos anos da década de 60, que participou dos debates sobre o processo político e cultural do país com presença efetiva na literatura poética, assumindo desta forma uma postura muito próxima dos tropicalistas.

É neste cenário que a literatura foi repensada dentro de uma situação de descrença em relação à linguagem, mesmo sendo de esquerda tradicional, que estimulará o aparecimento de novas táticas culturais. Pois, ainda na década de 1960 a poesia era, em grande medida, considerada instrumento principal no projeto de tomada do poder a partir de certa efervescência artística e intelectual neste projeto revolucionário, que também reivindicava coerência política por parte do governo a partir da “noção de povo”. Neste contexto o nacionalismo ganha enorme importância ¹⁷⁶. Logo, a produção cultural de esquerda no pré e pós 1964 é marcada por temas de debate político delineando uma arte participante “forjando o mito do alcance revolucionário da produção poética” ¹⁷⁷.

De certa forma, Carlos Galvão não encontra nas canções de Roberto uma produção que efetivamente corresponda às características “pós-tropicália”. Pois, Galvão considerava que Roberto estava na “condição de iniciador de tudo, pelo seu enorme prestígio popular” [...], desta forma esperava-se “muito mais dele do que só suas canções” ¹⁷⁸. Entendemos, portanto, que Roberto Carlos, no pensamento de Galvão, teve sua importância, mas que, mesmo com as mudanças e o surgimento de uma nova forma de fazer arte na passagem da década de 60 para 70, encontra-se num quadro de “desempontamento”.

¹⁷⁵ BUARQUE DE HOLLANDA, 1981, p. 56.

¹⁷⁶ Ibidem, 1981.

¹⁷⁷ Ibidem, p. 17.

¹⁷⁸ GALVÃO, *Gramma*, nº 1, 1972.

Para Buarque de Hollanda (1981), nas produções artísticas de esquerda intelectual oriundas de uma elite da década de 1960 “o autor revela sua vontade de ser povo [...], propõe ao povo que o aceite, oferece-se para estar ao seu lado, mostra-se disposto a compartilhar sua dor”. Mas, esta proposta é mera solidariedade “espiritual” com o povo, permanecendo uma distância entre intelectual e o povo. Essas produções traduzem-se por um grande esforço de captar a “sintaxe das massas”, ou seja, a escolha de uma linguagem que não é sua, “uma poesia metaforicamente pobre, codificada e esquemática”.

Com letras que, em sua maioria, falam de amor, cotidianos de jovens roqueiros do iê-iê-iê da Jovem Guarda, Roberto Carlos torna-se ainda mais romântico nos anos da década de 1970, com músicas que escapavam da censura imposta pelo governo. Desta forma, enquanto artistas nos anos da década de 60 tinham a preocupação em apenas “captar a sintaxe das massas” e conseqüentemente vender seu produto artístico. Na década seguinte

várias composições marcantes de Milton Nascimento, Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil vão indicando uma visão de música como *poder*, ‘poder psicológico, social, político, espiritual e mágico’. Esse poder advém de sua atuação sobre o corpo, e se desdobra numa figuração do corpo social¹⁷⁹.

O objetivo no jornal *Gamma* para esses jovens, portanto, era expressar de alguma forma suas opiniões, seja sobre Roberto Carlos, seja sobre Caetano Veloso e o gosto musical da época. Um espaço que refletia, em grande medida, as mudanças de comportamento, resistência e criticidade juvenil compartilhada com as liberdades do corpo. É possível de se analisar numa entrevista, ainda na primeira edição, com o humorista, jornalista e comentarista esportivo Garrincha, o compartilhamento de ideias daquela juventude. Nesta entrevista notamos, além das críticas proferidas pelo entrevistado contra a imprensa de grande circulação local, também a forma diferente a qual a entrevista é conduzida, de certa forma, com os mesmos posicionamentos de seus entrevistados. Veja abaixo:

quanto ao governo, a grande imprensa e a necessidade de buscar outros meios de expressão não subordinados ao regime militar [...]a negação aos padrões jornalísticos de diagramação e edição lhe permite

¹⁷⁹ WISNIK, 2005, p. 33.

apresentar um jornal com erros de ortografia com as correções feitas manualmente, e textos escritos nas margens da página ¹⁸⁰.

Garrincha tinha um programa esportivo-humorístico na Rádio Difusora nas tardes de domingo e também mantinha uma coluna no jornal *O Dia*, a “Folha da mãe Ana”, página humorística. Garrincha fala que a imprensa piauiense é muito “imprensada”, fala sobre o jornal do Herculano que era de oposição e “afundou”, veja:

OLHA, a imprensa daqui anda meio matreira. Você vai a um jornal dêsse aí, só tem notícia do governo. Quando não é notícia declarada, é mascarada. A imprensa daqui é condicionada, é uma imprensa imprensada. Vocês viram que o jornal do Herculano, que era de oposição, afundou logo, sem condições. A nossa imprensa faz muitas concessões ¹⁸¹.

Percebemos mais uma vez o grau de criticidade à imprensa local, taxada de “condicional”. Nesse sentido, Edmar Oliveira definiria a imprensa produzida alternativamente por eles como “a expressão daquilo que tínhamos na alma, e ela tinha que ser muito livre” ¹⁸², diferente do tipo de jornalismo a qual Garrincha critica.

Realizado de forma livre, o jornal *Gamma* também, em grande medida, possuía por parte de seus colaboradores a preocupação com os processos de criação artística e com os processos metalinguísticos na transformação da arte e a possibilidade de instituí-la em algo novo. É o que percebemos no texto escrito pelo colaborador Paulo José Cunha, chamado “Prata Lindástica Facada” (que dá título a esse tópico). O texto começa da seguinte forma:

Levando o raciocínio às últimas consequências, não existe criação nenhuma se não houver proposta distanciada de todos os esquemas e códigos de domínio público. Informação é desinformação. Ou, para ser mais claro, para que se criem situações absolutamente novas no campo da arte é mister que se proponha o incomunicável (à primeira vista claro), para que seja atingido o grau máximo de desligamento de forma já admitidas e “reconhecidas” pelo sistema. As formas redundantes não informam nada; apenas reiteram e reelegem elementos já digeridos e admitidos pelo consenso [...] ¹⁸³.

¹⁸⁰ REIS, 2013, p. 76.

¹⁸¹ GARRINCHA, entrevista, *Gamma*, nº 1, 1972, p. 10.

¹⁸² OLIVEIRA, 2012, p.02.

¹⁸³ JOSÉ CUNHA, *Gamma*, nº 1, p. 13, Teresina, 1972.

A partir do entendimento, numa perspectiva certeuriana de Paulo José Cunha, ele fala sobre a importância da criação dentro da produção artística na arte de vanguarda, Em sua visão o artista pode exercer ações desviacionistas em oposição às “estratégias” que visam produzir e impor. Ao dizer que “para que se criem situações absolutamente novas no campo da arte é mister que se proponha o incomunicável [...] para que seja atingido o grau máximo de desligamento de forma já admitidas e ‘reconhecidas pelo sistema’”¹⁸⁴. Fica implícito, portanto, que as “táticas” originam “diferentes maneiras de fazer”¹⁸⁵. E Cunha coloca a arte experimental como vanguarda a partir da possibilidade da instituição de algo novo, para isso cita H. Eco (obra aberta).

E aqui chega ao ponto de tratar da obra aberta, proposta de atuação artística que pressupõe a ‘procura de estruturas de discurso nas quais as possibilidades de resultado diversos apareça como fim primeiro’, isto é a proposição de uma situação onde o fruidor não tem ação meramente contemplativa mas exerce uma função de escolha dentro de seu próprio universo estrutural, e cria relações próprias dentro de seu próprio repertório. ‘Ajuda a fazer a obra’, conforme diz Humberto Eco (Obra Aberta – Humberto Eco – Ed. Perspectiva). E é dentro desta nova proposta que se situa tudo o que é realmente de vanguarda [...] Com esse objetivo as obras são dotadas de uma infinidade signovos que geram uma postura funcional efetiva do fluidor quando em contato com elas¹⁸⁶.

Desta forma, o “fluidor” (o consumidor) ajudaria, na perspectiva abordada por Cunha, o artista na difícil tarefa de uma vitória sobre os fortes. Em outras palavras, uma vitória sobre as “estratégias”, pois, as práticas cotidianas dos consumidores resultam em capacidades inventivas, uma bricolagem que escapam às empresas de controle de massa. Nesse sentido os considerados por Certeau de “não produtores” habitam um cotidiano permeado por uma cultura ordinária sem a pretensão de posição de poder, mas que em geral suas práticas cotidianas como: falar, ler, circular, etc., nos possibilita também, como afirma Cunha, dizer que: as obras “são dotadas de uma infinidade de signovos que geram uma postura funcional e efetiva do fluidor”, desta forma compreender o consumo como espaço de produção de sentidos.

Assim, a postura do consumidor “funcional e efetiva”, nos demonstra que as interpretações da arte ocorrerão por uma “variedade de caminhos” e que dependerá, a

¹⁸⁴ JOSÉ CUNHA, Gramma n° 1, 1972.

¹⁸⁵ CERTEAU, 2014.

¹⁸⁶ JOSÉ CUNHA, Gramma, n° 1, p. 14, Teresina, 1972.

partir de reflexão de Cunha em outro trecho do seu texto, do movimento do consumidor dentro da obra.

Mas o essencial é que não se perca a noção de obra aberta: o elemento marginal – e carregado de violência – deve ser posto mas também e concomitantemente deve ser proposta a variedade de ‘caminhos’ (escolhas) que o fruidor poderá percorrer em seus movimentos dentro da obra. Inclusive a ‘ambiguidade’, nas atuais circunstâncias, tem valor como ‘salto de gato’, pois tudo se definirá por conta do fruidor, cujas interpretações ‘pouco recomendáveis’ correrão por sua conta ¹⁸⁷.

Entendemos, portanto, que o texto de Paulo José Cunha está permeado de reflexões a respeito das práticas artísticas e o processo que inclui tanto a produção quanto o consumo. Ao falar do conceito de “obra aberta”, dentro de um quadro ambíguo de tática/estratégia instituído por Certeau (2014), dando atenção especial para o recurso desta ambiguidade e da metalinguagem, é entendido como recurso importantíssimo para a arte de vanguarda. Deste modo a leitura é revelada pelo que resulta de práticas de natureza “tática”, pensando, desta forma, a leitura como uma trajetória individual permeada de identidades particulares, desconsiderando a leitura “definitiva” do texto, resultando em variadas possibilidades de apropriações deste texto.

De fato, podemos lembrar-nos do conceito de “consumo” de Certeau (2014), que corresponde àquele que consome não está apenas sendo captado por uma determinada lógica, mas também se apropria dessa lógica e cria a sua própria arte, onde neste sentido o consumidor também é muito importante para a obra. Assim, ressaltando desta forma e nesse sentido, a preocupação que tinham os jovens em estudo com seus leitores, pois estabeleciam um diálogo e possibilidade de qualquer um publicar em seus jornais, como podemos perceber no anúncio abaixo:

Minha gente chegou a era do desbunde total. Nós tamos afim. Você aí que tem cabeça pra escrever alguma coisa, escreva e mande pra gente, que depois de um balancinho sai. Se você é um cara que todo mundo discorda de suas idéias, e já quiseram lhe bater porque você acha que o Flávio Cavalcante é uma josta, aparece “mode” a gente conversar. Na grama depois das cinco ¹⁸⁸.

Nos fins de tarde em Teresina naquela época, “na grama depois das cinco”, uma juventude que “estudava fora ao retornar ‘traziam à sua terra-natal novas práticas, novas

¹⁸⁷ JOSÉ CUNHA, Gramma, nº 1, p. 14, Teresina, 1972.

¹⁸⁸ ESTADO INTERESSANTE, 1972, p.02.

inquietações, novas formas de perceber o mundo’, que aprenderam nos grandes centros urbanos”¹⁸⁹. Se reuniam para discutir sobre esse novo momento, sobre o momento artístico brasileiro percebido por eles como um momento importante para se posicionarem perante a sociedade.

O intuito, dentre os vários objetivos já comentados, era chamar a atenção da sociedade teresinense, especialmente da juventude, para as principais questões culturais e políticas na qual estavam imerso. Arnaldo Albuquerque afirmava “nosso ego era muito excitado, nós nos sentíamos o máximo porque a gente fazia muitas críticas, éramos bem provocativos”¹⁹⁰; e para Edmar Oliveira, “a gente queria fazer um jornal que nem a censura entendesse dele, não era para estar explícita quem tava fazendo alguma coisa contra ninguém, era para deixar dar nó, nessa coisa da Polícia, que era a ditadura militar”¹⁹¹.

Para Castelo Branco (2005) o protesto em forma de resistências nas páginas mimeografadas desses jornais alternativos, também se manifestava pela estética visual a partir das vestimentas e o corte de cabelos, assim como também em comportamento rebelde que naqueles anos fazia com que a sociedade os taxassem de *hippies*.

Desapontados com a institucionalização e burocratização das múltiplas instâncias políticas e até mesmo de setores de esquerda, e ao mesmo tempo sentindo necessidade de romper com o modo tradicional de definir e fazer política, alguns setores jovens passaram, no período, a contestar e a recusar a racionalidade das formas dominantes de pensamento. E nesta recusa contra a cultura dominante os jovens se esforçariam, especialmente, para estender e tencionar os limites da linguagem, impondo novos conceitos e significados e, inclusive, utilizando os próprios corpos como instrumento desta nova linguagem¹⁹².

Entendemos que a propostas do jornal *Gramma* iria, em grande medida, muito além de um, entre muitos outros, jornal marginal. Pois essa proposta contracultural empregada em toda essa produção jornalística que nos permite considerar o grupo como um todo, que faziam suas produções da forma que desejavam, sem pauta, nem editor, com uma total liberdade e faziam questão de destacar isso. Assim como em suas

¹⁸⁹ MENDES, 2012, p.25 *Apud*. REIS, 2013, p. 71.

¹⁹⁰ ALBUQUERQUE, 2006.

¹⁹¹ OLIVEIRA, 2012, p.02.

¹⁹² CASTELO BRANCO, 2005, p.71.

produções em super-8, filmes estes que na maioria das vezes tiveram como financiador o jovem teresinense Antônio Noronha Filho.

Neste ponto, Antônio Noronha, como uma espécie de mecenas financiava a arte de forma geral, como exemplo, os jornais alternativos e os principais filmes em super-8 que foram realizados neste período. Essas atitudes que como as inúmeras já mencionadas até aqui “acabaria por consubstanciar uma tática micropolítica através da qual essas parcelas juvenis urbanas procurariam interferir na realidade brasileira de então”¹⁹³. Portanto, Noronha Filho, em determinado momento como pivô na formação desta “tribo”¹⁹⁴, se localiza neste contexto identitário no qual os acontecimentos moviam esses jovens fazendo com que saíssem de seu lugar comum ou zona de conforto. Desta forma, transformar-se-ia numa espécie de coluna de sustentação, um sujeito cuja existência possibilitou o processo de formação e manutenção de uma nova geração. Assunto abordado no capítulo seguinte.

¹⁹³ SOUSA; CASTELO BRANCO, 2014, p. 72.

¹⁹⁴ PAIS, 2004.

3. “SEM O NORONHA NÃO ÉRAMOS NÓS”: A geração Antônio Noronha Filho

Num cotidiano de mudanças e manifestações em forma de “vômitos” artísticos, corpos femininos usando mini saia e mini blusa, corpos masculinos cabeludos usando *bolsa a tira colo* com uma garrafa de vinho numa das mãos e uma bitola super-8 noutra. Neste cenário a atmosfera da cidade de Teresina era de mudanças radicais. Algo incomodava o grupo de jovens em estudo: o tempo, a geografia, os desejos, os sentidos, o Estado, o filme do governo *Guru das Sete Cidades* (1972). Neste contexto, já bastante discutido aqui, esses jovens encaram as decisões governamentais e atitudes verticais como possibilidades de manifestações e maquinações inventivas.

Neste panorama surge, como uma figura singular, o líder de uma juventude teresinense desbundada, ou como sugere Pais (2004) uma “tribo” composta por corpos em busca de sua emergência identitária. O jovem em questão torna-se uma espécie de mecenas das experimentações juvenis da cidade de Teresina dos anos 1970, o médico Antônio Noronha Filho, que a partir de um sentimento de ostracismo artístico por parte do governo, realizou o que ele mesmo denominou como uma verdadeira “paródia fílmica” ou simplesmente um “vômito daquilo que nós comíamos”¹⁹⁵. Desta forma Dr. Noronha (como ficou conhecido), em meio a vários de acontecimentos e a ponto de explodir criativamente, explosão almejada e cultivada desde criança, se posiciona perante os acontecimentos numa atitude típica de um sujeito não ordinário.

Os sujeitos dessa história convergem com o qual falava Foucault, constituído e produzido dentro de uma conjunção de estratégias de poder em que o homem é um conglomerado histórico possuidor de uma determinada identidade produzida por forças múltiplas em um determinado período, onde ele concebe essa identidade estratégica a partir de suas subjetivações¹⁹⁶.

Na obrigatoriedade de se posicionarem perante a objetivação do poder governamental vigente, esses jovens começam a filtrar suas matérias de expressões nas quais os farão escolher o sujeito que desejavam ser. A partir desses movimentos e numa ebulição criativa as atitudes artísticas são, na maioria das vezes organizadas (ou não), planejadas (ou não), orquestradas nos principais espaços de sociabilidades da cidade e entre esses espaços o bar Gelatti pode ter sido o principal deles.

¹⁹⁵ SOUSA; CASTELO BRANCO, 2014, p. 72.

¹⁹⁶ FOUCAULT, *Apud*. PEZ, 2010.

Desta forma, numa prática de liberdade “extra-norma”¹⁹⁷, que fugiam às formas de dominação ao frequentarem um local considerado, por grande parte da sociedade teresinense da época, espaço de atitudes subversivas, um espaço marginal; essas atitudes artísticas comportamentais tornam-se “práticas espacializantes”¹⁹⁸ em detrimento aos “não lugares”¹⁹⁹.

Como resultado, os filmes em superoito realizados por esse grupo de jovens – entre eles *O Guru da Sexy Cidade* (1972) de Antônio Noronha Filho – são entendidos como “táticas” juvenis a partir de ações “subversivas”, desviacionistas com efeitos às vezes previsíveis ou não²⁰⁰. Portanto, incomodados com a conjuntura política e o quadro social/comportamental da época esses sujeitos resolvem vomitar tudo o que lhes empurravam goela abaixo e partem para realizarem seus próprios filmes que não se enquadram em nenhum movimento cinematográfico ou circuito exibidor da época. Mas, sim às atitudes subversivas e inventivas em forma de “práticas de liberdades anti-coloniais, pois buscavam dissolver identidades, pactos e modelos pré-estabelecidos”²⁰¹.

Neste contexto a “estética experimental [...] podia ser encontrada com frequência em letras de músicas, em peças teatrais e especialmente em diversos filmes, a maioria dos quais era enquadrada no chamado Ciclo Marginal” da época²⁰². Portanto, a arte contracultural deste período além de provocar uma revisão sobre o conceito de arte tradicional remete a forma de estar no mundo, pois “a marcação da diferença é fundamental para a construção da identidade, recusa explícita e veiculada em diferentes suportes aos modelos de participações políticas e tradicionais que inventaram novas formas de rupturas”²⁰³.

Os jovens em estudo, portanto, tornaram-se sujeitos em busca de subjetivarem-se sob “estratégias”²⁰⁴ cerceadoras e neste quadro as melhores armas a serem usadas nesta batalha eram, entre outras atitudes, as bitolas de super-8 e os jornais mimeografados. Em um quadro de disputa de poder onde o Governo buscava por

¹⁹⁷ PEZ, 2010.

¹⁹⁸ CERTEAU, 2014.

¹⁹⁹ AUGÉ. 1994.

²⁰⁰ CERTEAU, 2014.

²⁰¹ PEZ, 2010, p. 8.

²⁰² CASTELO BRANCO, 2007, p. 179.

²⁰³ PONTES, Márcio de Araújo; NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa. O registro audiovisual na constituição de fontes orais. In.: FONTINELES, Claudia Cristina da Silva; MONTEIRO, Jaislan Honório; CERQUEIRA, Maria Dalva Fontinele. (Org.). *Itinerários da pesquisa em História: a polifonia de um Campo*. – Teresina: EDUFPI, 2014, p.95.

²⁰⁴ CERTEAU, 2014.

mudanças na imagem do Piauí a partir de várias intervenções verticais, as tensões discursivas provocadas por atravessamentos institucionais sofridos por aquela juventude foram bastante significativas. Neste sentido para entendermos ou acompanharmos o plano de pensamento desses jovens que buscavam subverter a ordem pré-estabelecida pelas instituições, temos que

enxergar o modo como jovens como Edmar Oliveira, Carlos Galvão, Haroldo Barradas, Fátima Mesquita, Xico Pereira, Torquato Neto, Arnaldo Albuquerque, Conceição Galvão, Paulo José Cunha, Durvalino Couto Filho foram afetados e como reagiram as investidas destas instituições disciplinares na tentativa de controle e sujeição de seus corpos²⁰⁵.

É nesta relação que nos apropriamos dos exemplares artísticos, produzidos por esses jovens, para podermos enxergar as tensões existentes num determinado quadro contextual, de dominação e subordinação ou dominação e resistência a partir das múltiplas forças manifestadas pela arte numa determinada problemática central. Esta problemática é evidenciada pela linha discursiva que confirma as diferenças a partir do ponto de vista do modo como os marginais e os representantes das instituições disciplinares exerceram essas diferenças, explicitando com isso uma determinada condição de existir dos sujeitos em estudo.

A partir das premissas centrais deste trabalho, num quadro o qual esses jovens atravessaram as ruas da capital piauiense em busca de novos códigos comunicacionais, abordaremos essa linha textual nos tópicos seguintes no que diz respeito ao surgimento de uma nova geração resultante da ocupação dos espaços da cidade com “práticas espacializantes” e suas produções artísticas. Sendo uma história “onde o que impera é o devir, o fluxo, que desmancha as formas estabelecidas de objetos e sujeitos, que mistura aspectos que aparecem separados, classificados e ordenados [...] que nas duas margens vêm se misturar no fluxo, no turbilhonar das ações e práticas humanas”²⁰⁶. Fazendo surgir, a partir de atitudes que representa o pensamento vigente de um punhado de jovens que dá estofamento para a formação de uma geração desbundada que a partir de um “vômito”²⁰⁷ se expressaria na arte realizada no formato não comercial, um “sujeito-signo”²⁰⁸, o pivô de uma nova geração: a geração Antônio Noronha Filho.

²⁰⁵ BRANDÃO JUNIOR, 2011, p. 114.

²⁰⁶ MUNIZ, 2007, p. 07-08.

²⁰⁷ NORONHA FILHO, 2011.

²⁰⁸ PAIVA, 2000, *Apud.* SOUSA; CASTELO BRANCO, 2014, p. 73.

3.1 Geração Superoito: Cinema marginal piauiense e o “espectro Torquato Neto”

O grupo de amigos, aqui em estudo, em sua maioria, era pertencente a uma conjuntura ligada ao, de certa forma, cinema brasileiro. Eram jovens loucos por cinema, jovens cinéfilos que tiveram suas vidas, em determinado grau, tecidas em torno desta arte. Mas, neste caso o cinema era feito de forma experimental em super-8, que possuíam pontos de contato com o cinema produzido originalmente em São Paulo num local chamado “boca-do-lixo”. Como veremos à frente, os filmes em super-8 realizados em Teresina no início da década de 1970 fazem parte dessa conjuntura, de forma bastante peculiar e que teve como elo o ilustre poeta piauiense Torquato Neto.

No contexto das décadas de 1960 e 1970, o grupo de jovens em estudo tinha como inspiração o poeta Torquato Neto. Neste quadro, a despeito de um legado torquateano, sólidas referências antigas são estremecidas, e “a loucura passa a ser vista como uma perspectiva capaz de romper com a lógica racionalizante de direita ou esquerda [...] e a radicalização do uso de tóxicos e exarcebação das experiências sensoriais e emocionais” são latentes. Consequentemente a isso ocorre um grande número de internatos e suicídios²⁰⁹.

O caso de Torquato Neto, certamente mobilizou toda uma geração. “Seus textos reunidos e publicados após sua trágica morte no volume *Últimos Dias de Paupéria* foram por algum tempo lidos como bíblia pelas novas gerações”²¹⁰. Podemos perceber, portanto, que certamente o poeta piauiense tornou-se inspiração do grupo aqui em estudo e influenciou de alguma forma na produção dos diversos filmes experimentais em super-8 realizados no início da década de 1970.

Entendemos que para falarmos desses filmes experimentais realizados na capital piauiense neste período, seria impossível não falar de Torquato Neto. Por este motivo o conjunto de filmes, já mencionados, hoje é denominado no âmbito historiográfico piauiense de “cinema espectro Torquato Neto”, que em síntese configuram-se por

corpos femininos que se insinuam sob minúsculas saias e microblusas exibem, como se hasteassem uma bandeira, a camisa de um sorveteiro com a marca daquele que, para elas, parece sintetizar o lugar praticado, para onde deveriam convergir os sujeitos de uma revolução comportamental. Pelas ruas, como que indiferentes às promissoras imagens da cidade em sua passagem para o moderno, *serial killers*

²⁰⁹ BUARQUE DE HOLANDA, 1981, p. 69.

²¹⁰ Ibidem, 1981, p. 70.

multiplicam suas vítimas. Ao som dos primeiros acordes tropicalistas, os urubus passeiam a tarde inteira entre os girassóis, enquanto um jovem tresloucado, morto de amor, mata sua mãe a facadas, arrancando-lhe em seguida o coração, o qual oferece em presente à sua amada. De moto, ou flanando em um jipe *aero-willys*, um belo jovem de cabelos compridos guia os olhares na contramão ²¹¹.

Em 1972, ano da realização do filme *O Terror da Vermelha*, Torquato chegava à Teresina com experiências de ter estrelado um ícone do cinema nacional marginal, o filme *Nosferatu no Brasil* de Ivan Cardoso rodado no Rio de Janeiro em 1971. Segundo ROCHA (2011), Ivan era um jovem que circulava entre as várias figuras do experimentalismo cinematográfico 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. ²¹² Isso, de certa forma, já ligaria Torquato Neto ao cenário cinematográfico brasileiro.

Recuando um pouco, para entendermos melhor sobre o contexto que culminou com a realização de *O Terror da Vermelha* em 1972, no final dos anos da década de 1960, os cinemanovistas teriam tomado um rumo diferente em suas produções e uniram-se ao governo para produzirem seus filmes. Os cineastas brasileiros deste período deparavam-se com vários confrontos, entre eles a difícil busca de uma maneira de fazer filme comercial sem perder autonomia. Neste quadro o cinema novo recebia verbas oficiais que fez com que surgissem os cineastas radicais que apostaram no experimentalismo fazendo com que surgisse o cinema marginal ²¹³. Mas, sabe-se que os dois segmentos cinematográficos, cinema novo e cinema marginal,

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 ²¹⁴.

²¹¹ CASTELO BRANCO, 2007, p. 180.

²¹²RUA (Revista universitária do audiovisual). Disponível em: < <http://www.rua.ufscar.br/site/?p=5078>> Acessado em 02 de junho de 2017.

²¹³ CASTELO BRANCO, 2005, p. 185.

²¹⁴ CASTELO BRANCO, 2009, p. 2.

Em muito o cinema marginal tem do cinema novo, arrisco a afirmar que os dois movimentos têm a mesma proposta, apenas um pode ter ido por um caminho um pouco diferente. Além de que o “experimentalismo” já havia sido praticado por Glauber Rocha em seu primeiro filme *O Pátio* de 1959, em um tempo que o experimentalismo era considerado vanguarda cinematográfica, termo esquecido e criticado com o tempo pelos cinemanovistas, mas que surge com bastante força nos anos 70 nos festivais de super-8

O final da década de 1960 é considerado por muitos historiadores e cineastas a data em que se consolida o cinema marginal ou quando se inicia com o filme *O Bandido da Luz Vermelha* (1968). E ao partirem para experimentações, os cineastas marginais tiveram obstáculos para se realizarem, como por exemplo, os baixos orçamentos. Mas, isso se tornaria uma característica marcante nas produções desse cinema. 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 super produções e com influências estrangeiras, o que por sua vez era abolido por eles. Nesta perspectiva cinematográfica, em um reduto de produções experimentais, em São Paulo, o filme *O Bandido da Luz Vermelha* foi rodado no ano de 1968, pelo jovem cineasta Rogério Sganzerla.

Alcides Freire Ramos (2009), para conceituar os “marginais”, afirma que este movimento cinematográfico, incluso no panorama do cinema brasileiro, sempre estará numa conotação pejorativa do nome inerente ao fato de “está à margem de”. Para ele

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” decadentes²¹⁶.

Desta forma, observamos que, considerados cinéfilos, ou seja, sujeitos que possuem parte de suas vidas ligada a esse tipo de produção artística, os jovens

²¹⁵ 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.

²¹⁶ RAMOS, Alcides Freire. 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, p. 44.

teresinenses em estudo estavam inseridos nesse contexto da época, pois apesar de frequentarem os espaços “decadentes”, economicamente falando, eles não se encontravam à margem do desenvolvimento econômico social, deste ponto de vista, pois eram filhos, em sua maioria, abastados piauienses.

Portanto, num quadro de movimentações e transformações em torno do cinema brasileiro, numa marginalidade em que as expressões artísticas tomaram outro rumo e os jovens saíram do tradicional, optando por não seguir padrões, onde dessa forma 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, fora dos conceitos aceitos pelo público adestrado, fora das normas tradicionais de padrões pré-estabelecidos.

Essa juventude “marginal” buscou um caminho diferente. Como afirma Ramos (2009), os portadores de consciência que são capazes de se manifestarem-se contra o regime imposto, principalmente após 1964, dão lugar aos “marginais”. Neste contexto, Torquato Neto fez parte desse quadro cinematográfico de um cinema considerado “marginal”. Vale lembrar que a relação de Torquato com o cinema vem mesmo antes de suas atuações ou na direção de filmes, pois, em sua coluna *Geléia Geral* no jornal *Última Hora* já esboçava defesas sobre o cinema marginal em detrimento ao cinema novo de Glauber Rocha.

O conjunto de filmes em super-8 aqui mencionado, “na linguagem filmica constituem aquilo que configuram o ‘espectro Torquato Neto’ na filmografia marginal brasileira”²¹⁷. Dessa forma, esses filmes, em grande medida, possuem pontos de contato com o cinema marginal brasileiro e encontra respaldo a isso devido seu ilustre poeta Torquato Neto ter passeado por esse cinema bastante intensamente no final da década de 1960.

A despeito da nomeação desse conjunto de filmes teresinense Claudete Dias nos diz o seguinte: “Primeiro, esse nome cinema marginal não era o que a gente usava, a gente chamava filme super-8. Eu acho que foi a alternativa artística que a juventude da época encontrou pra driblar a ditadura e fazer arte”²¹⁸. Já Antônio Noronha Filho não gostava dessa nomeação, dizia ele: “foi marginal porque ficou à margem do grande [...]”. Eu não gosto desse nome cinema marginal, ficou marginal por que tava à margem, mais

²¹⁷ CASTELO BRANCO, 2007, p. 180.

²¹⁸ DIAS, 2015, Doc. Estilhaços.

tem uma conotação pesada, mas eu acho que é cinema, é uma forma de se fazer cinema²¹⁹. Edmar Oliveira definiria esses filmes como: “cinema de verdade”. Diz ele:

Foi uma experiência que se fez com o cinema super-8. O super-8 era um filme da *Kodak* que fazia a revelação dele nos Estados Unidos só e era muito caro. Era pra fazer cineminha familiar de casamento, batizado, passeios familiares e o pessoal se uniu e começou a fazer: Ivan Cardoso, Torquato Neto, etc. Começaram a fazer cinema de verdade com o super-8²²⁰.

Embora o cinema marginal fosse uma realidade no país a partir do seu surgimento em São Paulo, localizado em termos de produtoras num reduto de cinema alternativo chamado “boca do lixo”, já mencionado, além da caracterização estética e nomenclatura outras possibilidades estéticas e motivacionais em suas produções iam se colocando para os jovens em estudo. Acreditamos que, apesar de conhecerem muito bem sobre o cinema brasileiro da época e serem cinéfilos assíduos, esses jovens teresinenses produziram esses experimentos fílmicos a partir de motivações e motivações, em grande medida, locais e com bastante força relacionadas às condições históricas a qual se encontravam. Entendemos essas produções fílmicas, apesar de o super-8 também ter sido bastante usado no mesmo período em outros Estados do Nordeste como Pernambuco, por exemplo, possuidoras de características peculiares genuinamente piauienses.

O ano era 1972, em frente à Escola Estadual Liceu Piauiense, dia. Na hoje mais conhecida como “Praça do Liceu”. A próxima vítima é localizada pelo antagonista desta história (vivido por Edmar Oliveira). Seu olhar distante nos avisa: sentado num banco da praça lendo um jornal, usando calças vermelhas e sandálias. O *serial killer* atravessa a rua, sorrateiramente posiciona-se por de trás da vítima, magro e cabeludo, calça azul clara e camisa listrada, usa uma touca, e, parece, como desde o início do filme, bastante perturbado. Sobe sobre o coreto da praça, retira uma corda escondida no bolso, prepara-se: o homem (a vítima) não percebe, seu fim está próximo, é literalmente laçado pelo pescoço. Ele tenta, mas não consegue se livrar e é enforcado sobre o banco da praça (uma das cenas do filmes *O Terror da Vermelha*).

Uma cena de certo modo angustiante, realizada em plano único, com o enquadramento fechado mantido até o fim. Dois corte sequentes são feitos e mostram a

²¹⁹ NORONHA FILHO, 2015, Doc. Estilhaços.

²²⁰ OLIVEIRA, 2015, Doc. Estilhaços.

Imagem 15:**Imagem 16:**

Fotogramas de *O Terror da Vermelha*. Mostram o *Serial Killer* (vivido por Edmar Oliveira) e mais uma de suas vítimas (Torquato Neto encena sua morte).

situação da vítima: enforcado sob a sombra, provavelmente num desses dias bastante quente daquela Teresina dos anos 70. Para nós, se não fosse a vítima o grande poeta e letrista piauiense contracenando, seria uma cena comum dentro de um filme experimental qualquer, mas trata-se do ilustre artista piauiense que cometeu suicídio no mesmo ano da realização deste filme, encenando sua própria morte meses antes de seu trágico fim.

No contexto do final dos anos 60, o poeta piauiense encontrava-se num momento em que os debates, com relação à contracultura e um novo momento artístico juvenil, giravam em torno de novas percepções da vida urbana sob o regime governamental vigente. O uso de drogas, o corpo e o *rock* junto aos circuitos alternativos geram uma nova “realidade dos grandes centros urbanos e é valorizada agora em seus aspectos ‘subterrâneos’; o marginal do *Harlem*, eletricidade e *LSD*, *Rolling Stones* e *Hell’s Angels*”. Nesse sentido as sólidas e antigas referências são estremecidas, a “identificação não é mais imediata com o povo, [...] mas com as minorias: negros, homossexuais, marginal do morro, pivete, Madame Satã, cultos afro-brasileiros e escolas de samba”²²¹.

A noção de fragmentalismo, de um mundo espedaçado e descontinuidades, marcam profundamente a produção cultural nesta época. Surgem, junto a este quadro, a descrença na dicotomia da disputa de poder. As vanguardas artísticas foram bastante

²²¹ BUARQUE DE HOLLANDA, 1981, p. 66.

importantes na atualização da crise da linguagem e debates sobre as relações de dependência da arte com o governo, palco da crítica realizada pelo tropicalismo.

Essas mudanças sobre as referências tradicionais fazem surgir, por sua vez, novas formas de ver e pensar o mundo. Por consequência, “a loucura passa a ser vista como uma perspectiva capaz de romper com a lógica racionalizante da direita e da esquerda”. Nesse momento, com certa radicalização do uso de drogas e o agravamento das inúmeras “experiências sensoriais e emocionais”, ocorrem um grande aumento de internações em manicômios. Dessa forma, no pós-tropicalismo, artistas como Torquato Neto, levavam “suas opções estéticas para o centro de suas experiências existenciais [...]”²²². Neste quadro, Torquato Neto

Deprimido, demonstrava o sentimento de abandono por antigos companheiros músicos de baianos com lamúrias secas, melancólicas e raivosas. Leitor assíduo de Poud, amante de cinema, era da raça dos que são *a faca e a ferida*. Introdutor, na escrita de jornal, da estética do fragmento, norteia o discurso tropicalista, ele não era um homem de rebanho, ele só era fiel com a revolução. Não conseguindo firmar uma armistício consigo próprio, suicidado pela paráfrase, botou fogo no circo do corpo²²³.

No filme *O Terror da Vermelha* o poeta está num momento, literalmente, de tranquilidade em um banco da praça lendo um jornal. Eis que a morte lhe chega sorrateiramente, uma corda no pescoço consolida o que foram as suas “últimas horas do fim”. Um plano final na cena de sua morte nos mostra um Torquato “intransferível”, “sem grandes segredos dantes, sem novos secretos dentes”, “desferrolhado indecente”²²⁴.

Neste que é o segundo experimento fílmico em super-8 realizado em Teresina (o primeiro foi o filme *Adão e Eva do Paraíso ao Consumo*) de Torquato, o filme *O Terror da Vermelha* foi feito meses antes de sua morte e assim como no poema *Cogito*, encontramos o “lance do esforço torquateano para construir uma linguagem que lhe condicione fugir à captura social da subjetividade, isto é, [...] investe numa contra-linguagem que lhe permite escapar [...] de um padrão estável”²²⁵. Desta forma escaparia também da vida.

²²² Ibidem, 1981, p. 69.

²²³ CASTELO BRANCO, 2005, p. 149.

²²⁴ TORQUATO NETO, *Apud*. Trechos aspejados cf. BUARQUE DE HOLLANDA, 2007, p. 65.

²²⁵ CASTELO BRANCO, 2005, p. 209.

No início da década de 1970, Torquato foi chamado para ser destaque na segunda edição do jornal alternativo *Gramma*, como já comentado, então ele e os realizadores do jornal tornaram-se amigos, neste período o poeta os apresentou a câmera super-8 que culminaria na gravação do filme *Adão e Eva - do Paraíso ao Consumo*, filme que se perdeu ²²⁶. Neste ponto o grupo de amigos estava obstinado em produzirem seus primeiros filmes e a possibilidade de Torquato Neto protagonizá-los era para eles o ponto máximo neste momento. Tudo foi organizado para a realização do primeiro filme piauiense em super-8 como descreve Edmar:

Torquato voltou para nosso segundo e último encontro. De longe sabíamos que agora ele estava metido com um negócio de cinema super-8 e tinha feito um filme como ator – contracenando com a Scarlet Moon – para o Ivan Cardoso. Eu, Galvão, que nem o conhecia ainda e Noronha, nos preparamos para recebê-lo com uma proposta de ser ator num filme nosso. [...] Noronha viabilizou uma câmara emprestada e os rolos de filmes para a aventura. Com esses doze minutos contados passamos noites desenvolvendo a viabilidade de um roteiro meu. Absolutamente bobo. Arnaldo, que era fotógrafo, filmaria, Galvão dirigiria. Isso tudo combinado antes do Torquato chegar. E ele topou! Se comportou como se ele fosse um principiante e nós os bambas do cinema. “Adão & Eva – do paraíso ao consumo” foi realizado nas areias do Poty, nas ruas de Teresina, na casa do Noronha. Depois o filme se perdeu e virou uma lenda. Depois Torquato fez Terror da Vermelha, o filme definitivo que nem chegou a montar ²²⁷.

Como primeira experiência filmográfica do grupo *Adão e Eva do Paraíso ao Consumo* pode ser considerada a preparação, ou, de certa forma, um ensaio para os diversos filmes que viriam. Percebemos que o fato de que Torquato já participava desse circuito cinematográfico brasileiro seja em sua coluna jornalística ou atuando em filmes no formato não comercial, o coloca como iniciador ou até mesmo como uma grande inspiração para o movimento em Teresina. Nesse sentido *Adão e Eva do Paraíso ao Consumo* protagonizado por Torquato (Adão) e Claudete (Eva), tornou-se uma lenda perdida, “tudo 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” ²²⁸.

Os contemporâneos de Torquato o reconheciam como tal na época, talvez bem diferente do restante dos piauienses. Os jovens em estudo sabiam de sua importância,

²²⁶ DURVALINO FILHO, 2014.

²²⁷ OLIVEIRA, 2016.

²²⁸ CASTELO BRANCO, 2005, p. 212.

como afirmou Edmar Oliveira, no ano de 2016 da seguinte forma: “Torquato de Araujo Neto era um cara marginal, Teresina detestava Torquato”²²⁹. No ano posterior Edmar nos diz o seguinte a respeito da vinda do poeta à Teresina no início da década de 1970: “Nós sabíamos da importância de Torquato Neto, que estava passando férias na terra, embora Teresina não o reconhecesse”²³⁰.

Esse universo de ostracismo social acerca do reconhecimento tardio sobre o poeta era latente, nesse sentido podemos notar isso no fragmento de memória da historiadora piauiense Teresinha Queiroz, abaixo:

Vi Torquato pela primeira vez e, na ocasião, ignorava por completo tratar-se do polêmico personagem da cultura brasileira. Estudante secundarista e há apenas dois anos vivendo em Teresina, causava-me profundo prazer, ao voltar da Escola Normal, ir descobrindo, uma a uma, as belas residências que margeavam a Av. Frei Serafim [...]. Numa tarde qualquer de novembro, este cenário se transforma. Nessa flanância investigativa e prazerosa, deparo-me com um contraponto forte a este prazer quase diário – quebra a cena um velório de homem, caixão exposto na primeira sala da casa e o pequeno número de pessoas a velar. Era fim de tarde, e a cena de um morto quase abandonado permaneceu comigo por muito tempo. [...] A parte mais tocante e reveladora daquele episódio eu viria a saber muito tempo depois – a participação dos amigos e a música por eles cantada no enterro, Mamãe Coragem²³¹.

De “um morto quase abandonado” ao legado torquateano, o hoje reconhecido “cinema espectro Torquato Neto” nos demonstra sua importância, não reconhecida de imediato, mas que nos leva a pensar que “sua morte deixou em suspenso a resposta sobre aonde ia dar sua trajetória”. No caso de sua obra fílmica numa certa “busca pela realidade que se apresenta para além da ilusão da câmera [...] no fato de ter sido ele um dos enunciadores da produção de super-8 em Teresina”²³², entendemos esses filmes como a representação, em grande medida, das tensões existentes naquele período entre a captura social e fuga identitária. Essa última herdada por seus contemporâneos que entendiam o poeta como uma figura que extrapolava as barreiras da contracultura no país.

Recentemente, Edmar Oliveira disse o seguinte sobre o momento após a morte de Torquato: “Depois fizemos – cada um de nós – seu próprio filme. E o Doutor viabilizou

²²⁹ OLIVEIRA, 2015, Doc. Estilhaços.

²³⁰ OLIVEIRA, 2016.

²³¹ QUEIROZ, 2005, *Apud* CASTELO BRANCO, 2005, p. 19-20.

²³² CASTELO BRANCO, 2005, p. 222.

a todos”²³³, nos demonstrando a importância da figura do Doutor Noronha nesta conjuntura. Os jovens em estudo, após a morte do poeta partem para suas próprias fugas, suas próprias transas artísticas e realizam seus próprios filmes em super-8, filmes estes, citados na introdução, consagrados historiograficamente.

Edmar Oliveira definiria recentemente o grupo de amigos como “um grupo de pessoas que não se aquietava”²³⁴. “Nós tínhamos necessidades de manifestação”, era como Durvalino Couto os caracterizavam²³⁵. Antônio Noronha descrevia essas movimentações juvenis, dentro de um quadro social conservador naquela época, da seguinte forma:

foi um movimento, um grande movimento cultural em Teresina naquela época [...] a gente estava numa aventura cultural [...] uma brincadeira, a gente não estava fazendo nenhuma proposta de revolução, a gente só ia fazendo [...] ²³⁶.

Claudete Dias tem a seguinte definição sobre como a sociedade teresinense na época reconhecia o grupo de amigos: “Para a sociedade em geral o que a gente sabia era que falavam todo tipo de coisa, que a gente era rapariga, prostituta, maconheiro. Tudo a gente era na boca das pessoas [...]”²³⁷. Este quadro nos demonstra certo desprendimento político, que à primeira vista podem nos parecer despreocupados, mas na verdade suas atitudes representam a tensão entre novas e velhas referências comportamentais e estéticas no campo das artes.

No âmbito do agrupamento de filmes que fazem parte do “espectro Torquato Neto”, que representam muito bem a cinefilia piauiense e “refletem sobre as tensões existentes entre a cidade visível, configurada no discurso urbanista, e as cidades subjetivas, expressas nas práticas cotidianas de seus consumidores”²³⁸, dois deles representa muito bem esse lócus filmográfico experimental piauiense e parte das práticas cotidianas desses jovens. Trata-se de *David Vai Guiar* filme de Durvalino Couto realizado em 1972 e *Miss Dora*, filme feito por Edmar Oliveira em 1974.

Um jovem que tinha terminado o antigo “Científico” e acabado de passar no Vestibular para Comunicação Social na Universidade de Brasília, Durvalino Couto era

²³³ OLIVEIRA, 2017.

²³⁴ OLIVEIRA, 2015, Doc. Estilhaços.

²³⁵ DURVALINO FILHO, 2015, Doc. Estilhaços.

²³⁶ NORONHA FILHO, 2015, Doc. Estilhaços.

²³⁷ DIAS, 2015, Doc. Estilhaços.

²³⁸ CASTELO BRANCO, 2007, p. 01.

pertencente a essa parcela juvenil engajada nas articulações culturais da cidade, onde quando por vez andava com *O Capital* de Karl Marx escondido para não ser pego pela polícia ²³⁹. Notamos que suas vivências, na época, relacionavam-se com discussões políticas, com a música, o teatro e o cinema, “num período de muitas festinhas em casas particulares, no Clube dos Diários, no Jôquei Clube, na Praça Pedro II” e, principalmente, no bar Gelatti ²⁴⁰.

Era uma época de festinhas embaladas por muito *Rock and Roll* e havia uma movimentação artística, de certa forma, muito grande e muitos grupos musicais surgiram. O *Sambrasa*, por exemplo, foi um grupo idealizado por músicos como o Colombo, Zézinho Ferreira e Orion²⁴¹. Durvalino estava inserido neste movimento em que o consumo de álcool era intenso. Mas, não havia só bebidas “passou-se a fumar muita maconha e isso era muito perseguido” ²⁴².

Nesta época, Segundo Durvalino: a Polícia Federal não estava apenas atrás de bandidos, perseguia também a juventude com o uso de instituições opressoras como o DOPES (Delegacia de Ordem Pública e Social). Éramos considerados “de esquerda” devido aos cabelos longos e suas formas de se vestirem, andávamos sempre de chinelos e com a famosa “bolsa a tira colo”, que era algo considerado de mulher, usar o que socialmente seria diferente era mal visto pela sociedade da época, o homem usava esse tipo de bolsa sob pena de “ser chamado de ‘viado’, mas a gente usava”, afirma Durvalino (2014).

Nas primeiras cenas de *David Vai Guiar*, notamos as roupas extravagantes usadas pelas moças (que fazem parte do grupo de amigos) na época: mini saia e mini blusa. Um figurino que nos demonstra certa atitude singular, um feminismo que rompe com os paradigmas impostos pelas famílias conservadoras de Teresina na época. Percebemos um diferencial, como já mencionado. Após os primeiros dois minutos o filme de Durvalino demonstra a intenção de uma pequena trama ficcional com perseguições que nos lembram os filmes de *bang-bang* norte americanos. Como na cena em que dois amigos caminham tranquilamente por uma rua, mas, o “Inspetor Pereira” está à espreita esperando alguém para ser alvejado por sua arma, “um rifle feito com o tripé da câmera” ²⁴³.

²³⁹ DURVALINO FILHO, 2014.

²⁴⁰ DURVALINO FILHO, 2014.

²⁴¹ DURVALINO FILHO, 2014.

²⁴² DURVALINO FILHO, 2014.

²⁴³ DURVALINO FILHO, 2014.

Nesta cena, a certa altura da rua, os dois jovens são surpreendidos pelo inspetor: um consegue correr e escapa, mas o outro fica para ser eliminado pelo temido “Inspetor Pereira”. Mas, o que significava esse inspetor? Segundo Durvalino Couto Filho ele representa a polícia, então, imaginamos o aparato repressor do governo na época. Não é por acaso essa singularidade neste super-8, onde existem jovens sendo perseguidos por um homem armado, sendo que este é inserido na trama como o poder do Estado, a lei.

Entendemos que essas peculiaridades demonstram o esforço da síntese das marcas identitárias dessa geração. Nesse sentido, articulado em torno do bar Gelatti (esse como uma das principais locações para os filmes), que para nós representa os mais variados lugares de sociabilidade frequentado pelo grupo, o filme de Edmar Oliveira *Miss Dora* (outro ícone desse arcabouço de filmes marginais piauienses), junto a *David Vai Aguiar* representam “as táticas dessa geração na luta cotidiana pela instauração de seus espaços no interior da cidade”²⁴⁴. Ainda nas palavras de Castelo Branco, o filme *Miss Dora* representaria, neste quadro identitário uma

espécie de diva dos superoitistas, como centro de um enunciado que procura significar o espaço — enquanto lugar praticado — daqueles jovens e colocar em destaque o momento de emergência do corpo feminino erotizado no cenário público. O bar *Gelatti* não expressaria, do ponto de vista da leitura que se está fazendo do filme, apenas o espaço de convergência de parcela da juventude teresinense, mas uma metáfora da cidade que aqueles jovens desejavam consumir num momento em que liberadores como a pílula anticoncepcional e a minissaia exigiam a fundação de novos lugares de sujeito²⁴⁵.

Portanto, esses filmes marginais piauiense representam, junto a outras manifestações artísticas, parte nessa nova sintaxe urbana a qual percebemos nessa movimentação juvenil. Uma flanância urbana, onde os jovens em questão resolvem consumir a cidade, de forma a transformá-la num lugar praticado, lugares estes palco do encontro entre os filmes da cidade subjetiva com a cidade ordinária, conservadora e tradicional.

Desta forma, entendemos que esta história só será possível ser compreendida, no âmbito das condições históricas existências nesse período, a partir do momento em que apontarmos nosso olhar para os corpos transbundantes juvenis e suas atitudes subversivas, apontarmos o olhar para as “táticas” artísticas “espacializantes” que

²⁴⁴ CASTELO BRANCO, 2007, p. 186.

²⁴⁵ CASTELO BRANCO, 2007, p. 186.

permeiam as produções desses filmes ²⁴⁶. Neste sentido, o historiador Edwar Castelo Branco define essas movimentações juvenis em Teresina na década de 1970 da seguinte forma: “Eles estavam procurando se colocar à margem da grande imprensa, à margem do ‘cinemão’, à margem da literatura canonizada” ²⁴⁷.

O filme de Antônio Noronha, *O Guru da Sexy Cidade*, também é reconhecido como sendo uma expressão de desejos desses jovens loucos por cinema. De um sujeito que na sua juventude fazia de tudo para um momento na sala escura, até mesmo usar uma identidade falsa de 18 anos para ter acesso ao cinema durante sua adolescência em Fortaleza quando estudava num colégio de padres. Pois, aos 11 anos de idade já demonstrava sua enorme paixão pela sétima arte, chegando até mesmo a tentar construir uma máquina de projeção ²⁴⁸.

Antônio Noronha Filho médico e agitador cultural, recém-falecido, será o principal argumento deste ponto em diante. Documentarista premiado, autor de, entre outros, *O Guru da Sexy Cidade* (1972), Noronha é reconhecido pelos sujeitos dessa história como uma espécie de mecenas, sem o qual a própria geração de artistas em estudo não teria sido possível. O excerto a seguir, transcrito de um texto recente de Edmar Oliveira, testemunha a importância de Antônio Noronha como um “sujeito-signo”:

No quintal da casa do Noronha tinha um quarto com aparência de estúdio, onde nos deparamos com a maior coleção de LPs que jamais tínhamos visto. Uma pequena biblioteca, mas com livros indispensáveis para a nossa formação. A generosidade do Doutor – como chamávamos carinhosamente Noronha – foi demais importante para mim e creio que para os meus companheiros ²⁴⁹.

Dividido entre a obrigatoriedade em ser médico ou engenheiro e ser artista piauiense, no ano de 1972, Antônio Noronha Filho torna-se o Guru dos “malucos” teresinenses e mesmo sendo de família tradicional abastada em Teresina preferiu freqüentar o bar aos espaços elitistas da cidade, preferiu realizar seu próprio filme, já citado, em forma de paródia do filme propaganda do governo. Assunto abordado no tópico posterior.

²⁴⁶ CERTEAU, 2014.

²⁴⁷ CASTELO BRANCO, 2015, Doc. Estilhaços.

²⁴⁸ NORONHA FILHO, 2011.

²⁴⁹ OLIVEIRA, 2016.

3.2 “Um vômito daquilo que nós comíamos”: Uma análise do filme *O Guru da Sexy Cidade*

Um primeiro título surge na tela: *O Guru das Sete Cidades*, alguns segundos depois o verdadeiro nome do filme: *O Guru da Sexy Cidade*. Antes da primeira cena outro letreiro: “Diz que é Guru”, corta para um homem correndo no mato, dia, é o Guru. Ele usa uma espécie de túnica listrada. Na sequência identificamos a locação: Parque Nacional Sete Cidades, corta para algumas cenas confusas e imagens escuras e distorcidas. Visualizamos agora os pés do Guru novamente, descalços, caminhando na mata. Corta para o alto de uma formação rochosa, algo bem característico do parque, em um plano aberto a câmera em *zoom in* tenta enquadrar seu rosto, agora em um plano *contra-plongée* o Guru parece entoar orações e palavras religiosas em voz alta (por não possuir som direto não existe áudio), gesticula exageradamente, o corte é feito para uma cena perceptivelmente colocada durante a montagem, pessoas aglomeradas como se estivessem assistindo à palestra do Guru, demonstrando que as cenas não estão totalmente soltas e desconexas neste experimento fílmico.

A descrição acima é dos primeiros minutos do filme em super-8: *O Guru da Sexy Cidade*, realizado por Antônio Noronha Filho no ano de 1972, entendido como, além de pertencente ao “cinema espectro Torquato Neto”, também parte das peripécias juvenis ocorridas em Teresina na década de 1970 adido a eclosão do uso do super-8 nesta década. Dentro de um quadro de práticas cinematográficas direcionadas para espécies de paródias o início do filme de Antônio Noronha demonstra as intencionalidades, ao mostrar em primeiro lugar o título do filme patrocinado pelo governo de Alberto Silva, governamentais do poder público e as ordenações pré-estabelecidas ingeridas por eles como forma de indignação sofrida pelo grupo de jovens.

Para a historiadora Heloisa Buarque de Hollanda a década de 1970 foi um período que a cultura oficial oriunda do governo ganhou força, mas, por outro lado, alguns setores juvenis buscavam circuitos alternativos de produção. A cultura dita “marginal”, como os filmes em super-8, criaram processos culturais e circuitos próprios de produção de arte e “não dependem, portanto, da chancela oficial, seja do Estado ou das empresas privadas”²⁵⁰. Neste quadro onde artistas buscam formas alternativas, fora das rédeas

²⁵⁰ BURQUE DE HOLLANDA, 1981, p. 96.

governamentais e empresariais pra produzirem sua arte, a paródia torna-se um instrumento eficaz como recurso de manifestação contra o regime.

O filme *O Guru da sexy Cidade*, toma como referencia intertextual o filme governamental, realizado no período do governo de Alberto Silva, *Guru das Sete Cidades*, para expressar um repúdio e indignação sobre o desprezo artístico sofrido pelo grupo de jovens em estudo – de forma geral isso se refere à potencialidade artística do povo piauiense. Neste mesmo sentido, “a proximidade de aparição dos fotogramas no filme *O Guru da Sexy Cidade* – a partir da interpolação dos dois *títulos-enunciados* – acarreta uma polifonia visual, que permite associar tal procedimento ao estilístico da paranomásia”^{251 252}. Mesmo, portanto, que o objetivo dos títulos forem um alcance de similitude fonética, entendemos que seja mais como interesse de desvio numa prática, característica do grupo, que provocaria alteração do sentido em detrimento de outra obra.

Não é por acaso que o nome do filme patrocinado pelo governo seja o primeiro título a ser mostrado, Noronha externa seus sentimentos neste momento inicial e exprimi assim o sentido narrativo de seu filme, um fragmento, inaudito, do vômito a ser regurgitado pela juventude artística piauiense setentista. Para Jaislan H. Monteiro (2017), o filme de Noronha configura-se por ser uma “violentação do ritual cinematográfico”, um processo onde, para os jovens envolvidos a partir da relação existente dentro do processo de filmagens, o ato de filmar é mais importante que o próprio resultado em si. Em *O Guru da sexy Cidade*, completa Monteiro, a

Indeterminação do espaço figurativo se acentua a partir da proliferação de imagens com inteligibilidade fugida. A falta de disposição de um cenário ordenado e em harmonia com a ação reforça a obliteração da *mise en scène*. A sequencia de imagens disparatadas e contornos imprecisos em perspectiva denotam ‘um filme construído para ser estranhado, [...]’. Como a endossar esta postura iconoclasta, o filme se desenrola a partir de uma perspectiva antiteleológica em que o caráter fragmentário e descontínuo da imagem presente à apresentação dos fotogramas se depreende em contrário aos filmes de formatação comercial. Pode-se mesmo dizer que tal qual a ‘personagem’-título do filme a intriga entra em uma errância interminável. O abuso de *zooms*, planos longos e panorâmicas, bem como a falta de uma ação actante em boa parte da película terminam

²⁵¹ A paranomásia é uma figura de linguagem que utiliza palavras parônimas, ou que apresentam sons parecidos. Essa figura estilística é bastante utilizada na formação de trocadilhos.

²⁵² MONTEIRO, Jaislan Honório. *Arte como experiência: cinema, intertextualidade e produção de sentidos*. – 2. ed. ver. ampl. – Teresina: EDUFPI, 2017, p. 203.

por reforçar um eclipse da representação, se considerado o trabalho sobre determinado referente ²⁵³.

Nesse sentido, por trás desse emaranhado visual, fragmentário, recheado de descontinuidades cinematográficas, Antônio Noronha objetivava problematizar o filme do governo realizado com recursos estatais. Como “uma farra”, de fotogramas escuros e desconexos que problematizam as ordenações governamentais e o desprezo artístico, Antônio Noronha definiria, em 2006, da seguinte forma sua obra experimental:

O Guru da Sexy Cidade foi feito em Sete Cidades porque já havia o *Guru das Sete Cidades*. Então nós resolvemos fazer uma curtição em cima do *Guru das Sete Cidades* que era uma farra. *O Guru das Sete Cidades* foi uma farra financeira pelo governo e *O Guru da sexy Cidade* foi uma farra financiada por nós, aproveitando uma temática, uma coisa diferente, uma coisa nova, uma coisa de certa maneira lúdica ²⁵⁴.

De uma farra paródica em detrimento à farra financeira do governo, o filme de Noronha configura uma estética artística urbana, parte das peripécias de um grupo de jovens piauienses realizadores de novos códigos comunicacionais, uma nova sintaxe urbana, ou como ele mesmo definiu: “uma coisa diferente, uma coisa nova”. Ou simplesmente, como ele mais recentemente esclarece: seria “um vômito daquilo que nós comíamos” ²⁵⁵. Entendido como prática *détournement*²⁵⁶, o filme de Antônio Noronha Filho caracteriza-se como parte dos experimentos artísticos dos anos 1970 que

implicava o reaproveitamento, a recontextualização e a resignificação de todo e qualquer resíduo histórico de conotação cultural: textos, imagens, versos, símbolos, [...] fotos, filmes [...]. A ideia era anular a importância da atribuição, a originalidade e da propriedade intelectual, batendo de frente com todas as convenções sociais, legais e culturais vigentes ²⁵⁷.

Desta forma, como atitude transgressora que resignifica e recontextualiza a realidade a qual viviam, o filme de Antônio Noronha transforma-se num esforço de

²⁵³ MOTEIRO, 2017, p. 190-191.

²⁵⁴ NORONHA FILHO, 2006.

²⁵⁵ NORONHA FILHO, 2011.

²⁵⁶ Segundo Nicolau Sevcenko (2005) o *détournement* foi uma prática recorrente nos anos 1970 a partir de experimentos artísticos.

²⁵⁷ SEVCENKO, Nicolau. Configurando os anos 70: a imaginação no poder e a arte nas ruas. In: RISÉRIO, Antônio (org.). Anos 70: trajetórias. São Paulo: Iluminaras, 2005 pg. 20. *Apud.* MOTEIRO, 2017, p. 204.

reorganização das referências de linguagens artísticas que fez parte das práticas artísticas dessa geração ligadas intimamente ao contexto político e cultural da época. Um grupo de jovens que, neste contexto, criaram uma linguagem nova, um sintaxe nova, “destruidora, revolucionária, absolutamente voraz no sentido de carcomer significados, subverter sentidos, inventar”²⁵⁸.

Portanto, como uma expressão de desejos entendemos Antônio Noronha com suas práticas artísticas como um jovem, além de louco por cinema, que cria e recria significados na arte urbana e um jovem que, fazia de tudo por um momento na sala escura, até mesmo usar uma identidade falsa de 18 anos para ter acesso ao cinema (já comentado acima). Assim, aos 11 anos de idade demonstrava sua enorme paixão pela sétima arte ao tentar construir uma máquina de projeção. Descreve ele da seguinte forma esse momento:

com 11 anos de idade aqui em Teresina eu fiz uma máquina de projeção de filme, tá entendendo, eu fui muito ligado à cultura, eu queria aprender a tocar, meu pai não deixou, é aquela história: você vai ser médico, engenheiro, aquela coisa toda. E aí com 11 anos eu fiz uma máquina de projeção de filme com uma caixa de sapato, tá entendendo, eu ia no lixo do REX, do Teatro, do cinema e pegava os fotogramas, fazia uma tábua de buriti, botava uma lâmpada, uma lanterna e focava na parede e logo depois eu tive que mudar de lente porque eu usava era uma lâmpada incandescente e a gente botava água e ela virava uma lente, e depois, o fotograma a cena ficava comprida e aí botava uma garrafa e projetava, não ficava nítido, mas dava pra ver a imagem²⁵⁹.

Em sua vida adulta, Antônio Noronha fez parte de um grupo de jovens que ao ocupar as ruas, os bares, as praças e as festas, ou por simplesmente produzirem arte fora das amarras governamentais e falando uma linguagem popular e experimental, fez parte de uma história onde os seres humanos tornaram-se os sujeitos que desejavam ser a partir de mecanismos ligados à subjetivação e objetivação. Noronha, portanto, pertencia e compartilhava um processo onde escolhia ou agenciava o que desejava, como parte de um processo social que faz do homem um sujeito vinculado a uma identidade²⁶⁰, num quadro de experimentações artísticas a qual vivia.

Na década de 1970, o super-8 torna-se um instrumento acessível, neste caso a uma parcela da população com certas liberdades criativas e poder aquisitivo. Um mecanismo

²⁵⁸ CASTELO BRANCO, 2005, p. 86.

²⁵⁹ NORONHA FILHO, 2011.

²⁶⁰ PEZ, 2010.

que era apenas uma câmera portátil, mas que além de fugir de padrões cinematográficos de grandes estúdios

o super-8 é mais que o gosto do experimental, é mais que uma inserção no emergente cinema marginal. Aparece, sobretudo, como forma de ocupação e de abertura de novos espaços de poder – no presente e com vistas ao futuro. Esse interesse é compreensível no interior de uma profunda mutação nos rumos do cinema brasileiro, e, em particular, do cinema novo, que é visto pelo grupo de Torquato como em vias de se institucionalizar. O Super-8 é considerado pelo poeta e por seus amigos como um modo radical de ver e registrar o Brasil em ângulos possíveis e que ainda escapam à censura oficial²⁶¹.

Neste contexto, Antônio Noronha mesmo sendo de família tradicional abastada em Teresina preferiu frequentar os lugares de sociabilidades frequentados por seus companheiros aos clubes sofisticados e realizar seu próprio filme, uma paródia em resposta ao não reconhecimento das potencialidades artísticas piauienses pelo Governo da época. Para Carlos Estevam²⁶², a cultura popular é uma ação que “diz respeito a uma forma particularíssima de consciência: a consciência política, a consciência que imediatamente deságua na ação política”.

A ação política a qual nos referimos é a tomada de consciência que Antônio Noronha, por exemplo, obteve ao realizar o filme *O Guru da Sexy Cidade*, em meio a uma sociedade vigiada onde “os jovens envolvidos com a arte experimental, além da transgressão comportamental, visavam à constituição de uma contra-linguagem, através da qual fosse possível expressar seu inconformismo em relação ao seu tempo”²⁶³, demonstrando, desta forma, apego e militância em defesa das potencialidades artísticas e culturais de sua terra.

A exemplo disso, no período que passou em Fortaleza estudando para se formar em medicina Antônio Noronha já demonstrava grande preocupação com a imagem de sua terra natal, vez por outra defendia com voracidade Teresina em momentos de comparações por parte de seus colegas cearenses

Olha, quando eu fui pra Fortaleza, não sei em que ano, mas era sei lá 60, a gente lá brigava com os cearenses a gente comparava Teresina com Fortaleza [...] olha, ‘Fortaleza tem isso mais que Teresina’, não, mas Teresina tem isso mais que Fortaleza. Eu lembro de cinema,

²⁶¹ QUEIROZ, 2005, p. 24.

²⁶² *Apud.* ORTIZ, 2002.

²⁶³ CASTELO BRANCO, 2007, p. 179.

porque fui muito ligado a cinema, sempre, entendeu? É... aqui tinha cinco (5) cinemas e Fortaleza tinha seis (6) ²⁶⁴.

Voltando ao *Guru da Sexy Cidade*, a relação do filme de Noronha com o filme do Governo é justamente o fato de fazer parte de, em tempos de liberdades e revelação dos corpos, um contexto onde o poder não está apenas no Estado, mas sim em todos os âmbitos da sociedade ²⁶⁵. A ocupação dos pontos de sociabilidade na cidade como espaços de poder, é entendida como um processo de poder que fez com que fossem gestadas as criações inventivas artísticas dessa parcela de jovens teresinenses preocupados em manifestarem-se, pois essa relação implica na realização do que é diferente, quebrando as raízes do conformismo.

Entendemos que o filme de Noronha Filho não se trata apenas de uma paródia, sua intencionalidade pode ser apenas parte do desejo de “fazer uma confusão dos sentidos”, como já mencionado, e ao mesmo tempo bastante politizado ao não enquadramento dicotômico de esquerda ou direita, como podemos notar em seu depoimento abaixo:

Nós não tínhamos uma preocupação estética, eu acho que era mais uma manifestação [...] um vômito [...] Era muito lúdico [...] eram filmes bem libertário, bem anárquico; não tinha aquele esquema formal do movimento esquerdista. Era muito mais um movimento anárquico do que aquela coisa do engajamento político de esquerda; nosso movimento foi menos por aí ²⁶⁶.

O filme de Antônio Noronha Filho representava para ele e seus pares, não apenas uma oportunidade de satisfazer uma vontade cinematográfica cultivada desde a adolescência, mas uma oportunidade de afrontar, mesmo que intimamente ou subjetivamente, o poder do Estado. Uma brincadeira, uma curtição ou “um vômito daquilo que nós ‘comíamos’ – vômito que eu digo no bom sentido – ou seja, era a saída de uma informação que havíamos recebido [...]” ²⁶⁷.

Portanto, a notícia ingerida e vomitada em forma de filme super-8 foi o não reconhecimento das possibilidades artísticas dos jovens, já bastante comentado aqui, que agiam objetivando chamar a atenção para suas potencialidades inventivas e

²⁶⁴ NORONHA FILHO, 2011.

²⁶⁵ ALBUQUERQUE, José Augusto Guilhon. *Michel Foucault e a teoria do poder*. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 7(1-2): 105-110, outubro de 1995.

²⁶⁶ NORONHA FILHO, 2007.

²⁶⁷ NORONHA FILHO, 2007.

artísticas. Antônio Noronha, portanto, além de representar uma afronta ao Estado, vontades experimentais cinematográficas, um vômito em forma de fuga e a androgenia “Habitante das Sete Cidades Encantadas [...] que não tem sexo, mas ainda assim, mesmo não podendo ser enquadrado no binário masculino/feminino, deseja e é desejado”²⁶⁸, também é parte das atitudes inquietantes, um paladino da sua cultura, característica que o tornaria inesquecível para sua geração.

Em meio a uma, não só institucional de força militar ou perseguição social, sociedade conservadora e desacreditada de seus jovens, Antônio Noronha se assume homossexual, fez jornal alternativo e filme experimental em super-8 “hoje considerado um filme marginal aqui no Piauí”, que toca, além de outras questões, nas de gênero, definido por ele como um filme que tinha “relação homo, relação hétero, tinha o Guru que era um andrógeno assexuado, mas ele transava com todas e engolia o corpo de todos [...]”²⁶⁹.

Notamos até aqui os códigos identitários onde os sujeitos se reconhecem em termo de atitudes comportamentais e da arte experimental piauiense. Para Antônio Noronha Filho a década de 1970 foi transformadora, ainda que vivessem sob a tempestade negra da Ditadura, tempo que o chamado “vazio cultural” tornou-se frase sem sentido diante das mais variadas manifestações artísticas produzidas de forma subterrâneas, espremidas e empurradas para os espaços de fuga. Desta forma, relembrando o tempo em que se iniciou como um verdadeiro agitador cultural e patrocinador das artes de seu tempo, Noronha assim se expressava

eu comecei a fazer movimentos, quando foi em 72, eu conheci um grupo que se reunia ali na grama da São Benedito, [...] E aí eu me juntei a eles e comecei a produzir. Era todo mundo estudante, uns 17, 18 anos, e eu médico, professor da Universidade, naquela época o salário da Universidade era muito bom, e eu então comecei a produzir com eles e construí com eles um movimento [...] ²⁷⁰.

Esses espaços, onde os filmes foram idealizados e rodados, seja nas praças ruas e bares, nas coroas dos rios, ou, no Parque Sete Cidades, representam, nas palavras de Castelo Branco (2007), “procedimentos táticos” ou “exercício tático”

²⁶⁸ SOUSA; CASTELO BRANCO, 2014, p. 79.

²⁶⁹ NORONHA FILHO, 2011.

²⁷⁰ NORONHA FILHO, 2011.

está necessariamente implicado na ocupação e subversão de um lugar próprio, controlado por regras estáveis. O ato de filmar, [...] dentro das condições de existir que estão sendo tratadas, entrecortando ruas, vielas, avenidas, praças e demais lugares possuidores de uma organização própria, é uma intervenção que se faz no sentido de buscar um novo equilíbrio ²⁷¹.

Rompendo com a sintaxe imposta e criando uma nova os jovens em estudo, a partir de um novo referente, elaboraram um novo quadro espacial na cidade, onde suas práticas “espacializantes” revelam um novo lugar e dentro deste novos sujeitos que, como consumidores da cidade, articularam novos códigos de linguagens. Desta forma, as estratégias “das formas dominantes de pensamento, ávidas em capturar e enquadrar as diferentes subjetividades [...], não conseguiram impedir que os consumidores da cidade se articulassem a outros jogos de linguagem” ²⁷².

Entre esses novos sujeitos como consumidores de Teresina, na década de 1970, possuidora de organizações ordenadoras que objetivavam adestrar os sujeitos sob formas diversas de dominação, focalizamos Antônio Noronha Filho cuja seus objetivos tinham como base a problematização do corpo e dos espaços. Produziu seu filme como oportunidade de manifestação, numa época de “liberdade para a descoberta do corpo” ²⁷³.

O filme de Noronha, ainda representa, neste quadro conceitual, dentre inúmeras possibilidades de leituras, as atitudes de um “guia”, de um guru da juventude em estudo, uma experiência pelo viés da arte experimental que funcionava como explosão das barreiras em relação às formas dominantes de pensamento, “uma maneira de recusar todos esses modos de encodificação preestabelecidos, todos esses modos de manipulação e de telecomando” ²⁷⁴. Percebemos, até aqui, que a arte experimental realizada em Teresina neste período, com destaque para os jornais alternativos e os filmes em super-8, funcionaram como “um arrombamento, uma efração [...] que intranquilizam a reacionária sociedade brasileira ²⁷⁵. E podemos percebermos isso na fala de Noronha, a seguir:

no Guru da Sexy Cidade, esse filmezinho meu, quando eu passei uma vez ele lá em São Paulo, passei no Centro Acadêmico, tava lotado,

²⁷¹ CASTELO BRANCO, 2007, p. 188.

²⁷² CASTELO BRANCO, 2007, p. 188.

²⁷³ QUEIROZ, 2006, p. 274 *Apud* SOUSA; CASTELO BRANCO, 2014, p. 80.

²⁷⁴ GUATTARI; ROLNIK, 1994 *Apud* SOUZA, 2017, p. 12.

²⁷⁵ SOUSA; CASTELO BRANCO, 2014, p. 80.

terminou o filme todo mundo: bicha! bicha! Porque no filme tem relação homo, era homem com homem, mulher com mulher [...] ²⁷⁶.

Antônio Noronha Filho, notadamente, como “sujeito signo” configura-se como elemento que exprime o quanto as micropolíticas do corpo e ocupação dos espaços encetadas por experimentalismos realizados por esses jovens teresinenses, além de representar uma nova configuração artística, também representaria o surgimento de uma geração guiada por um jovem que entendeu os qualificadores “bicha” e “viado” ouvido “em ambiente universitário, em Ribeirão Preto” ²⁷⁷, como oportunidade de desafiar as problemáticas das relações de gênero, como podemos notar no trecho de sua fala acima. Tornando-se, desta forma, um sujeito desprezioso e autêntico a primeira vista apolítico, mas que ao mesmo tempo possui um objetivo bastante politizado em relação as problemáticas do poder e do corpo.

Os experimentos fílmicos piauienses, aqui analisados, são entendidos como “táticas” juvenis que exercem força contrária em detrimento ao poder do Estado e da sociedade. Pois, “sem lugar próprio, sem visão globalizante, cega e perspicaz como se fica no corpo a corpo sem distância, comandada pelos acasos do tempo, a tática é determinada pela ausência de poder, assim como a estratégia é organizada pelo postulado de um poder” ²⁷⁸. Assim sendo, no que tange as diferenças entre “estratégias” e “táticas”, e, que podem nos ajudar a avaliarmos melhor os movimentos oriundos das atitudes artísticas dessa geração em estudo, Michel de Certeau acrescenta que

As estratégias são, portanto, ações que, graças ao postulado de um lugar de poder (a propriedade de um próprio), elaboram lugares teóricos (sistemas e discursos totalizantes), capazes de articular um conjunto de lugares físicos onde as forças se distribuem. [...], as estratégias apontam para a resistência que o estabelecimento de um lugar oferece ao gasto do tempo; as táticas apontam para uma hábil utilização do tempo, das ocasiões de um poder. Ainda que os métodos praticados pela arte da guerra cotidiana jamais se apresentem sob uma forma tão nítida, nem por isso é menos certo que apostas feitas no lugar ou no tempo distinguem as maneiras de agir ²⁷⁹.

²⁷⁶ NORONHA FILHO, 2011.

²⁷⁷ SOUSA; CASTELO BRANCO, 2014, p. 80.

²⁷⁸ CERTEAU, 2014, p. 94.

²⁷⁹ Ibidem, 2014, p. 96.

Entendemos essas “táticas”²⁸⁰ como sendo as marcas singulares, as subjetividades oriundas de jovens que desafiaram a ordem pré-estabelecida e que possuem “interconexões” em um determinado “tempo social”, anos da década 1970, num momento onde a identidade de um grupo é construída a partir de significações compartilhadas pelos indivíduos do grupo. Sob as “estratégias”²⁸¹ a geração dos jovens em estudo articulava-se em locais de poder, locais de sociabilidades que foram ocupados e transformaram-se em locais privilegiados. Nessa trajetória ou esse tempo social, em que um punhado de jovens num processo de transformação são etiquetados com adjetivos, conceitos, signos e mitos, convenhamos ressaltar que “os jovens são o que são, mas também são (sem que o sejam) o que deles se pensa, os mitos que sobre eles se criam [...], as palavras também os tribalizam”²⁸².

Os mecanismos que tendem a fazer do homem um objeto referente aos processos disciplinadores que querem tornar o homem dócil politicamente e útil economicamente, podem ser os mesmos que tornam o homem o sujeito que deseja ser, ou pertencerem a “tribo” que desejam. É nestes processos de objetivação e subjetivação que Antônio Noronha Filho tornou-se o Dr. Noronha, o sujeito desta narrativa, um composto histórico numa identidade produzida por forças diversas em um determinado período, onde ele concebe essa identidade como sendo o homem histórico que sofre influências das forças do poder que é múltiplo (PEZ, 2010), pois

qualquer ponto de exercício de poder é múltiplo [...] Não há, portanto, dominação absoluta e controle das relações por um órgão privilegiado ou um sentido único para as relações de poder [...] Nesse sentido as relações de poder são melhor representadas por feixes e não por uma linha, ou seja, uma pequena relação de poder está ligada e pode gerar inúmeras outras totalmente imprevisíveis quanto ao seu sentido. [...] As relações de poder que se estabelecem entre diferentes sujeitos, Foucault chama de Práticas de liberdade política e a relação do sujeito consigo mesmo chama de práticas de liberdade ética²⁸³.

Nesta relação de poder múltiplo que não possui uma linha apenas e que trabalha entre os poderes da objetivação e subjetivação é que visualizamos o sujeito Dr. Noronha, da margem onde o sujeito em questão surge como aglutinador de uma nova

²⁸⁰ Ibidem, 2014.

²⁸¹ CERTEAU, 2014.

²⁸² PAIS, 2004, p. 11.

²⁸³ PEZ, 2010, p. 04-06.

geração que faz parte de uma história onde as “estratégias e as táticas”²⁸⁴ se encontram em meio a eventos refletidos em experimentos artísticos como os filmes em super-8 aqui analisados. Essa nova geração possui uma

conexão obtida, em termos qualitativos, entre os ritmos da história e os ritmos das gerações. Nesta perspectiva, o que mais importa é a qualidade dos vínculos que os indivíduos das gerações mantêm em conjunto. Em consonância com esta abordagem, Dilthey (1989) argumentou que a questão das gerações exigiu a análise do tempo da experiência medido exclusivamente em termos qualitativos²⁸⁵.

A geração que mencionamos não se aloja no maniqueísmo a qual vez por outra ouvimos falar no frenesi das discussões sobre este período específico, anos 1970. Pois, não se trata de uma esquerda, no mais tradicional entendimento do termo, engajada e política. Mas sim apenas um grupo de pessoas, inquietante como afirmou Edmar Oliveira, onde “os cabelos longos, a forma de se vestirem e se portarem, bem como a frequência em bares *undergrounds*, [...] compunham o repertório de táticas desviantes desses jovens [...], eram ícones de subversão e formas de se diferenciar [...]”²⁸⁶. Relembrando esses tempos de rebeldia, Durvalino Couto Filho, nos diz:

Nós éramos, todo mundo com cabelos enormes, todo mundo tinha uma aparência de rebeldia, [...] A liberdade feminina era discutida em todas as revistas. A pílula anticoncepcional passou a ser uma questão também de modificação radical nos costumes, inclusive começou a se cogitar a liberdade sexual da mulher [...]. Então, assim, foi uma época de grandes mudanças comportamentais e políticas²⁸⁷.

Em vista disso, é entendido que a fração juvenil em estudo se constitui como corpos em fuga de padrões pré-estabelecidos numa sociedade teresinense em consonância com a conjuntura brasileira da época. É nesta época, anos de grandes mudanças comportamentais, como afirma Durvalino no depoimento acima, que são gestados ou constituídos os novos códigos comunicacionais mencionados e foi neste contexto, como já percebemos, que um novo líder e mentor surgiu: Antônio Noronha Pessoa Filho. A partir daqui simplesmente Dr. Noronha, patrocinador e autor de filmes

²⁸⁴ CERTEAU, 2014.

²⁸⁵ FEIXA; LECCARDI, 2010, p. 188.

²⁸⁶ BRANDÃO, Laura. Juventude em trânsito: corpo e linguagens na década de 1970 em Teresina. In.: FONTINELES, Cláudia Cristina da Silva; MONTEIRO, Jaislan Honório; CERQUEIRA, Maria Dalva Fontinele. (Org.). *Itinerários da pesquisa em História: a polifonia de um Campo*. – Teresina: EDUFPI, 2014, p. 96.

²⁸⁷ COUTO FILHO, 2004, *Apud*. BRANDÃO, 2014, p. 97.

experimentais, um jovem inquieto que seguia “na contramão daquilo que está sempre socialmente prescrito”²⁸⁸ é reconhecido neste quadro como aglutinador de uma geração de jovens artistas, um guia, um fio condutor, “em um labirinto cujo caminho deixa rastros”²⁸⁹. Seguindo esse fio a partir dos rastros deixados por Torquato Neto e posteriormente Dr. Noronha, objetivamos a seguir contemplar as questões referentes ao surgimento de uma nova geração, a Geração Antônio Noronha Filho.

²⁸⁸ SOUSA; CASTELO BRANCO, 2014, p. 74.

²⁸⁹ GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros*. Verdadeiro, falso, fictício. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, 454p.

3.3 “Doutor coragem”: Antônio Noronha Filho e o surgimento de uma nova geração

Com a certeza de que a conexão entre identidade e geração age como conectivo entre a história individual e a história social entendemos que a “individualidade e a sociedade são construções históricas, é necessário analisar suas interconexões e, simultaneamente, suas mudanças ao longo do tempo [...]”²⁹⁰. Portanto, a relação entre estas duas dimensões emerge claramente a partir do entendimento das referências ao tempo social vivido. No caso da nossa pesquisa, serão os anos da década de 1970 onde ocorre essa conexão. Mas, como ocorre essa conexão? Seria uma geração construída num período de tempo durante o qual a identidade é constituída a partir de recursos e significados que estão socialmente e historicamente disponíveis na época.

Desta maneira, os anos 1970 funcionaram como tempo social determinante para o surgimento da geração Antônio Noronha Filho – sem pensar a perspectiva temporal, como veremos a diante – pois os significados compartilhados são os mesmos e as identidades que os caracterizam como tal são “mais do que signos, propriamente ditos”, e sim modos de se “alterar as regras do espaço repressor [...]”²⁹¹. É na ordem construída pelo Estado surge um jogo de manobras entre essas forças “desiguais”, neste quadro. Portanto, é neste ponto que se manifesta a cultura artística numa verdadeira “trampolinagem”, uma esperteza “no modo de utilizar ou driblar os termos dos contratos sociais [...] numa atividade sutil” de grupos, objetivando desvencilhar-se de “uma rede de forças e representações estabelecidas”²⁹².

O uso da noção de geração por algum tempo foi restringido por historiadores, por receio aos perigos da banalidade e a generalidade. Na primeira esse receio ocorre devido às faixas etárias serem de essências humanas naturais; na segunda devido o uso dessa noção ficar na maioria das vezes superficialmente em termos descritivos e menos analíticos, além do fato de que a noção de geração era anteriormente associada ao tempo curto e acontecimental. Esse uso do conceito era constituído tabu nas últimas décadas e com opiniões contrastantes até mesmo pelos fundadores dos *Annales* Lucien Febvre e Marc Bloc, pois “o primeiro aconselhava, em 1929, que ‘é melhor abandoná-la’, o

²⁹⁰ FEIXA; LECCARDI, 2010, p. 190.

²⁹¹ PAIS, 2004, p. 13.

²⁹² Trechos aspejados cf. CERTEAU, 2014, p. 74.

segundo viria a absolvê-la em 1941: ‘cada vez mais, ela parece destinada a servir de marco inicial para uma análise fundamentada das vicissitudes humanas’²⁹³.”²⁹⁴.

Outras dificuldades no uso do termo geração e que exigiria, nas reflexões de Jean-François Sirinelli (2006), vigilância e precauções, seria a noção de periodização que nos remete que os fatos ocorrem de maneiras irregulares, nesse sentido é que falamos na existência de gerações “curtas” e “longas”, pois as mesmas não avançam no mesmo passo em relação ao tempo. E no sentido “biológico”, que pode ser oriunda de fatores naturais e culturais, que “por um lado é modelado pelo acontecimento e por outro derivado, às vezes, da autorrepresentação e da autoproclamação. [...] Além disso, no mesmo sentido, a geração é também uma reconstrução do historiador que classifica e rotula”²⁹⁵.

Em nosso caso, o sentimento de pertencer ou pertencimento em um determinado tempo social pode ser um grande fator que resultaria no surgimento da geração em estudo, ou, em grande medida, a geração a qual nos referimos converge com a que, também é apontada por Sirinelli (2006), não sendo “a geração padrão” é acima de tudo uma estrutura primordial na engrenagem do tempo cuja importância pode variar conforme os períodos abordados. Para nós as “interconexões”, as quais mencionamos acima, é o que caracterizam a geração em estudo. Mas, vale ressaltar que não são as mesmas perpetuando-se ao longo dos tempos, elas se modificam de acordo com o contexto que são analisadas.

O contexto a qual se inicia a geração Antônio Noronha Filho em estudo são os anos iniciais da década de 1970, cuja “interconexões” na história individual, neste caso a despeito da figura do Dr. Noronha, e na história social possuem relações e entre estas as dimensões das referências ao tempo social, ou seja, o período de surgimento seria a década de 70. Tempo em que as regras de ordenações de espaços oriundas dos órgãos repressores do Estado são compartilhadas pelos jovens do grupo em um verdadeiro jogo entre forças num quadro que se manifestam as artes experimentais numa espécie de esperteza na forma de burlar as condições imposta pelos contratos sociais.

Neste ponto Dr. Noronha torna-se um sujeito que se identifica não no sentido biológico ou temporal de longa ou curta duração, mas sim, com o tempo das disputas e

²⁹³ Febvre, Lucien. *Génération*. Bulletin Du Centre International de Synthèse. Section de Synthèse Historique, 7, juin 1929, suplemento da Revue de Synthèse Historique, 21 (139-41):37-43 (citação à p. 42); Bloc, Marc. *Apologie pour l’histoire*. Paris, Armand Colin, 1974. P. 151. *Apud*. Sirinelli, 2006.

²⁹⁴ SIRINELLI, 2006, p. 132.

²⁹⁵ *Ibidem*, 2006, p. 133.

conflitos entre objetivar e ser subjetivado sob as ordenações neste contexto temporal. O Doutor tomou para si a responsabilidade de preservar, continuar e sustentar uma geração de jovens que, no início da década de 1970, possuíam o entendimento da importância da figura torquateana resultante do sentimento de, como aponta Sirinelli (2006), autorrepresentação ou autopromoção dentro de um quadro de pertencimento a um grupo de pessoas influenciadas, de certa forma, pelo poeta piauiense e pela conjuntura artística da época.

Um ano antes da vinda do poeta Torquato Neto à Teresina o grupo de amigos já começa a se reunir e articulava suas primeiras atitudes diferenciadas, em termo de opiniões e posicionamento perante a imprensa piauiense, em suplementos alternativos de jornais (já comentado no segundo capítulo deste trabalho). Ao escreverem a página *Comunicação*, que era publicado dentro do jornal *Opinião* a partir de março de 1970, o grupo era composto por Durvalino Couto, Edmar Oliveira, Paulo José Cunha e Fátima Mesquita. Num intervalo de tempo após o lançamento do primeiro número do *Gramma* no final de 1971 – o jornal alternativo que proporcional os primeiros contatos com Torquato Neto – e o lançamento da segunda edição do mesmo, no final de 1972, o grupo de jovens possuía praticamente a mesma formação, apenas com o acréscimo de: Antônio Noronha Filho, Marcos Igreja, Arnaldo Albuquerque, e Carlos Galvão. Ocupavam seu tempo com dois suplementos alternativos: *O Estado Interessante* e *A Hora Fatal*.

Portanto, o grupo de amigos já se reunia e produzia jornalismo alternativo. Deste ponto podemos dizer que tudo pode ter se iniciado na imprensa alternativa e se mantém até a o período de dispersão do grupo, lembrando que dentro deste quadro o super-8 também tem seu papel. Com a vinda do poeta a Teresina no início da década podemos entender sua importância para o grupo, Edmar Oliveira, num texto publicado em ambiente virtual no ano de 2016, descreve da seguinte forma esse encontro:

O ano de 1971 foi marcante na minha vida. Eu e Durvalino Couto fomos até a casa de dona Saló entrevistar o piauiense que tinha participado do movimento que mudou a Música Popular Brasileira – a Tropicália. Nós sabíamos da importância de Torquato Neto, que estava passando férias na terra, embora Teresina não o reconhecesse. Ele topou a entrevista, desde que lesse antes de publicássemos no jornal *Opinião*, num encarte feito por nós dois mais o jornalista Paulo José Cunha, que nesta época estava estudando em Brasília. Paulo é primo de Torquato e facilitou a entrevista²⁹⁶.

²⁹⁶ OLIVEIRA, 2016.

Esse primeiro contato com Torquato Neto foi o ponto crucial para a consolidação do grupo, pois a partir dele o poeta além de ter sido pivô de outros encontros propicia o início da amizade entre esses jovens. No período de intervalo entre esse contato e o retorno de T. N. à Teresina no ano de 1972 o grupo começa a tomar forma a partir de encontros e reuniões num pequeno quarto que ficava no quintal da casa do Dr. Noronha. Uma enorme amizade e cumplicidade de ideias começam a surgir. Percebemos a importância de Torquato Neto na vida e formação desses jovens e da mesma forma, em grande medida, a importância do Dr. Noronha para a manutenção e também na formação intelectual do grupo. Como ponto de partida, esse encontro com o poeta rendeu a possibilidade de outras figuras juntarem-se a eles, Edmar Oliveira, lembrando esse momento nos diz:

Torquato não só aprovou a entrevista como ficamos amigos e ele passou a colaborar com nossa folha cultural que se chamava, sintomaticamente, de Comunicação. Pregamos o jornal com a entrevista nas escolas para ver se os estudantes de então conheciam Torquato Neto. Um nos procurou e ficamos amigos, apenas um, Carlos Galvão. Este nos apresentou a Arnaldo Albuquerque, o gênio da raça mafrense. Logo conhecemos o Dr. Noronha – colega de Torquato Neto, médico pediatra que morava na rua Eliseu Martins, onde também tinha seu consultório. Torquato, depois desse pequeno, mas intenso, contato voltou para o Rio. O tempo entre este encontro e o próximo e último, em 1972, ocupa na minha memória um espaço desproporcional. No quintal da casa do Noronha tinha um quarto com aparência de estúdio, onde nos deparamos com a maior coleção de LPs que jamais tínhamos visto. Uma pequena biblioteca, mas com livros indispensáveis para a nossa formação²⁹⁷.

Entendemos não só T. N. como elemento importantíssimo na formação do grupo como sujeitos intelectuais e artistas piauienses ligado aos paradigmas da época em âmbito e político, já bastante comentado aqui, mas, também Dr. Noronha como elemento influenciador e importantíssimo para alicerçar o grupo economicamente em termos de aparatos tecnológicos, materiais e intelectuais. Resultando disto sua característica, além de outros atributos, de ter se tornado uma espécie de mecenas das artes produzidas desde aquela época.

Dr. Noronha, médico aos 24 anos, foi professor universitário, prefeito de Monsenhor Gil, secretário de educação e de cultura do Piauí; torna-se no início da

²⁹⁷ OLIVEIRA, 2016.

década de 1970 o líder de um grupo de amigos artistas teresinenses ²⁹⁸. Nesta década, Teresina possuía uma sociedade bastante conservadora, machista e preconceituosa. Dr. Noronha não se importava com isso, pois o fato de comentarem sobre suas opções sexuais e de ter entre seus principais amigos jovens considerados *hippies* na época, era tudo muito engraçado e uma grande diversão para ele. Nesse sentido Edmar Oliveira, assim relembra:

Noronha não se importava com a sociedade conservadora da época que condenava sua atitude de abrigar uns hippies na sua casa. Ria dos comentários maldosos sobre sua homossexualidade. Entre nós nunca tocamos nesse assunto tabu para a época. E ri muito da última entrevista do Doutor na Revestrés: “tudo que falam de mim é verdade”. E eu tenho a certeza que sem o Noronha não éramos nós ²⁹⁹.

A revista a qual Edmar Oliveira menciona é a revista piauiense Revestrés, que nesta matéria anuncia Dr. Noronha com a seguinte manchete: “Doutor Coragem, o médico que, aos 70 anos, desafina o coro dos contentes: é favorável à eutanásia e à descriminalização das drogas, e considera o suicídio um direito do cidadão” ³⁰⁰, em sua última entrevista pouco antes de falecer em julho de 2016. Às 19 horas e 33 minutos do dia 22 de julho de 2016 o site *cidadeverde.com*³⁰¹ publicava a seguinte matéria:

Médico Noronha Filho morre em casa aos 71 anos em Teresina. Dr. Noronha, foi grande defensor dos temas de interesse da saúde das crianças, se especializou em hebiatria e passou a se dedicar também a saúde dos adolescentes, foi prefeito da cidade de Monsenhor Gil e ainda incentivador Cultural. De acordo com o seu irmão, José Noronha, há cerca de 20 dias, o médico havia descoberto um câncer no fígado. Ele chegou a fazer duas cirurgias e ficou internado por dez dias. Hoje ele foi liberado pelos médicos para voltar para casa e morreu apenas duas horas depois. "Ele sempre disse que queria morrer em casa", relatou o irmão. ³⁰².

O incansável Doutor, assim como nos tempos da década de 70, ainda movimentava o cenário cultural do Piauí na sua fase, não estagnada, de velhice, como

²⁹⁸ SOUSA; CASTELO BRANCO, 2014, p 73.

²⁹⁹ OLIVEIRA, 2016.

³⁰⁰ REVESTRES, Doutor Coragem, Teresina 2016, p.9.

³⁰¹ Cidadeverde.com. Disponível em:< <https://cidadeverde.com/noticias/225162/medico-noronha-filho-morre-em-casa-aos-71-anos-em-teresina>> Acessado em 24/11/2017.

³⁰² (PEREIRA, Rayldo. Médico Noronha Filho morre em casa aos 71 anos em Teresina. Cidadeverde.com).

por exemplo, ao produzir um coral composto por deficientes visuais ³⁰³. No seu último ano de vida Dr. Noronha ainda surpreende pela vitalidade de ideias e vontade de produzir:

Foi e é muito mais coisas não institucionalizadas: amigo de Torquato Neto, ajudou a construir o movimento de cinema super 8 no início dos anos 70 no Piauí. [...] Recentemente fundou um coral de deficientes visuais na Acep – Associação dos Cegos do Piauí, e vive arrumando espaços onde eles possam se apresentar. [...] Conversar com Noronha é esbarrar com uma fonte de ideias jorrando. Ele está sempre falando de algum projeto novo que tem em mente. Sabe o que fazer com o Centro de Artesanato do Piauí e com o Albertão – estádio quase abandonado. Tem ideias para a educação, para a cultura, para a música, para os jovens... ³⁰⁴.

Enxergamos Dr. Noronha como um sujeito que não se aquietava, um líder, “sujeito-signo” que ao longo de sua vida “desinvestiu na linha de desejo-padrão para investir numa linha de fuga: aos carrões, preferiu a bicicleta; à sisudez das reuniões acadêmicas, preferiu a companhia libertária dos jovens que enchiam os finais de tarde na Praça da Liberdade, em Teresina, com maquinações criativas [...]” ³⁰⁵.

Na segunda edição do jornal *Gramma* o Dr. Noronha em sua busca por uma linha de fuga – um novo caminho nas artes e novas linguagens experimentais que certamente resultou no reconhecimento da figura de Noronha como percebe-se na publicação da reportagem e entrevista à revista *Revestrès* – publica um texto intitulado “Viagem”. Neste texto Noronha descreve, literalmente, uma viagem em todos os sentidos da palavra. Narra a trajetória de um viajante, este dos sentidos, que está em fuga de padrões e encontra a paz fora dos sentidos, fora dos ternos padronizados com relação ao mecanismos de captura social naquele tempo:

Era uma vez um jovem que, insatisfeito onde estava, resolveu, num belo dia, sair de casa. Juntou as poucas coisas que possuía, colocou nas costas e saiu. Os primeiros dias foram difíceis. Passou fome, frio e toda espécie de necessidades. Mas um dia, já cansado, e como era noite, encostou-se numa árvore e dormiu. Como era seu costume, acordava antes do sol nascer para poder admirar aquela beleza que se modificava dependendo do lugar em que se achava. Naquele dia porém foi diferente. Quando acordou sentiu algo estranho naquela paisagem que contemplava todo dia. Estava claro mas também escuro.

³⁰³ REVESTRES, 2016.

³⁰⁴ REVESTRES, Doutor Coragem, Teresina 2016, p.9.

³⁰⁵ SOUSA; CASTELO BRANCO, 2014, p. 74.

Ficou chateado pois pela primeira vez tinha perdido o nascer do sol
306

Esse transcendente narrar do nascer do sol numa viagem literal, talvez fosse a anunciação de outra participação do Doutor em outro exemplar jornalístico mimeografado do final da década de 1970, o jornal alternativo *SOL*. A propósito, foi num contexto universitário que surgiu o jornal *SOL*, tendo como diretor Cacá Resende, presidente do CCHL em 1979, e como diretor responsável Rubens Costa e colaboradores Arnaldo Albuquerque e Durvalino Couto.

Imagem 17: Jornal *SOL*, Teresina, 1979. Dr. Noronha

Fonte: Acervo pessoal



É importante destacar um fato bastante relevante para a fluidez de ideias novas relacionadas ao que diz respeito às manifestações culturais e juvenis dessa época, a fundação da Universidade Federal do Piauí no ano de 1972 edificado no Campus Ininga em Teresina e logo após no Campus Reis Veloso na cidade de Parnaíba. Esse espaço, portanto, tornou-se um local importantíssimo e privilegiado de discussões fazendo fluir as mais variadas ideias juvenis, artísticas e intelectuais teresinenses daquela época. Pois,

³⁰⁶ NORONHA FILHO. Gramma nº2, 1972.

a partir de “discussões resultantes de lançamentos de livros, revistas, cartazes e de mesas de debates, ocorridas, sobretudo no auditório Herbert Parentes Fortes, [...] verificam-se debates, que ajudaram a intensificar um clima político e cultural na cidade”³⁰⁷. Com destaque para os núcleos e sujeitos patrocinadores desses eventos e debates, como por exemplo, o animador cultural Cineas Santos, a Fundação Cultural, a Universidade e órgãos estudantis.

O jornal *SOL* surge neste quadro com a proposta de “fazer um apanhado geral de todos os grupos sociais de Teresina, do Piauí, do planeta terra, do sol, das galáxias, enfim, uma percepção do Universo a partir do espaço social que ocupamos”³⁰⁸. Neste primeiro número o jornal mimeografado, não por coincidência, traz como entrevistado principal e destaque na primeira página Dr. Noronha.

O Doutor, na época professor titular na UFPI e médico especialista em pediatria aos 24 anos de idade, vincula-se ao tipo de sujeito que busca “singularização existencial que coincida com um desejo”³⁰⁹. Dessa forma, com a concepção de que os jovens em estudo viviam num período ordenador, mas que eles procuravam escapar das identidades preestabelecidas, ressaltamos a noção de que “os sujeitos, [...] se reconhecem e são reconhecidos”³¹⁰. Fica evidente na resposta, dada por Noronha na entrevista ao jornal *SOL*, à seguinte pergunta: “Noronha, antes os caras comiam as meninas e elas colocavam as mãos na cabeça, pensando assim: ‘Será que ele ainda me quer?’ Hoje parece que são os caras que estão botando a mão nas cabeças [...]”, que a preocupação com as questões referentes à família e as relações homem e mulher, era pauta recorrente:

Existe uma nova mentalidade da mulher piauiense. Por exemplo, a mulher de minha idade, 34 anos, não procura o marido para ir à cama, porque acha que é falta de respeito. Já com a mulher mais nova isso não acontece. Então o movimento feminino é o seguinte, é um movimento de luta social. O que a mulher também quer é a independência econômica, mas infelizmente a mulher é burrificada a partir do nascimento, ela tem que ficar imbecilizada em casa para receber o príncipe encantado numa certa época de sua idade. [...] O machista tem medo da liberdade sexual e sendo o piauiense um machista em potencial a liberdade sexual aqui vai muito mal³¹¹.

³⁰⁷ BEZERRA, 1993, p. 16.

³⁰⁸ *SOL*, Teresina, ano 1, nº 1, Nov/1979.

³⁰⁹ GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 17.

³¹⁰ SOUSA; CASTELO BRANCO, 2014, p.78.

³¹¹ NORONHA FILHO, *SOL*, Teresina, p.5, 1979.

O machismo era o grande alvo nesta edição do jornal *SOL*, canalizado pela ótica do médico e professor Dr. Noronha nas discussões em torno do feminismo, numa época em que se dava a “liberdade para a descoberta do corpo, do prazer e das potencialidades da sexualidade nas fases de relacionamento pré-casamento”³¹². Observamos, portanto, que o fragmento juvenil em estudo buscava a todo custo subjetivar-se dentro deste novo quadro identitário onde “a fuga é vencida pelo desejo [...]. Os jovens brincam, deitados sobre a grama, rolam, abraçam-se. O teor romântico-sexual aponta para as novas possibilidades de subjetivação dos corpos que eram enunciadas por essa geração”³¹³.

Entendemos, portanto, que a aventura cultural realizada pela arte brasileira que se destacam a poesia, a música e o cinema, ganham sustentação num universo gigantesco em termo de sentimentos e atitudes onde os acontecimentos agem como uma engrenagem que gira impulsionando o pensamento da juventude brasileira. Estamos falando de Teresina dos anos das décadas de 1970 que configura um mundo permeado de batalhas entre a cidade objetiva e a cidade dos desejos. Nesta cidade corpos se insinuam e desafiam os mecanismos do poder que buscavam, neste período, a qualquer custo mudar a imagem de um Estado paupérrimo num contexto da emergência tecnicista piauiense.

Nesta cidade subjetiva esse pequeno grupo de jovens “não se aquietava” notadamente. Produziram jornaizinhos e filminhos em formato não comercial, como já bastante comentado, destacando uma cultura jovem que, apesar de parecer estar em alta naquele momento, se realizava num espaço de realizações com o ainda incipiente apoio e reconhecimento das instituições de poder e econômicas da cidade. Neste contexto as identidades, em determinado momento de suas vidas, apontam para uma possível fuga que romperia com os limites geográficos do Piauí, fazendo com que migrassem para o Sul do Brasil alguns dos jovens que fizeram parte desse grupo.

Ao encerrar na segunda edição, anunciada no suplemento *A Hora Fatal*, como já comentado, o jornal *Gamma* parece também anunciar essa separação, uma pequena pausa e certa dispersão do grupo. Sobre isso Edmar Oliveira fala o seguinte: “a gente queria fazer aquilo que a gente fez e pronto, acabou, não tem mais pra onde ir. (...) naquela época éramos estudantes e cada um tinha que seguir seu rumo”³¹⁴.

³¹² QUEIROZ, 2006, p. 274, *Apud.* SOUSA, CASTELO BRANCO, 2014, p. 80.

³¹³ BRITO; CASTELO BRANCO, 2017, p. 07.

³¹⁴ OLIVEIRA, 2012..

Mas, a geração Antônio Noronha Filho se perpetuará, pois, retomando a noção de geração, apontada por Sirinelli (2006), não como apenas instrumento de medida do tempo, mas como um elemento primordial no processo de elasticidade das relações sociais que resulta num grupo e não uma unidade, onde o afeto que os vinculavam em determinado momento de sua vida e os vinculam ainda por muito tempo.

Desta forma, Carlos Galvão recentemente afirmou: “Hoje, por exemplo, quase todo mundo, os amigos Edmar [Edmar Oliveira], [Xico] Pereira, todo mundo mora lá [no Rio de Janeiro], mantendo o mesmo tipo de relação lá e lógico todo mundo tem família, os filhos quase todos próximos”.³¹⁵ A manutenção das afetividades entre esses jovens que imigraram para outra cidade contribuem para a continuidade de suas práticas culturais neste outro espaço. “Ir para o Rio de Janeiro significava levar consigo muito do que constituía uma *teresinensidade*, e, com ela, um sentimento de desterritorialização geográfica, remetendo à saudade do lugar de origem”³¹⁶.

³¹⁵ GALVÃO, 2003. *Apud.* BRITO, 2017, p. 115.

³¹⁶ BRITO; CASTELO BRANCO, 2017, p. 115.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É a partir da emergência de novas linguagens cuja centralidade está nos projetos artísticos juvenis que no Brasil foram ressignificados, em grande medida nos anos da década de 1970, que entendemos essas manifestações artísticas deste período como um grande lócus de intervenções para os historiadores. Tempo em que as formas dominantes de pensamento no Brasil deste contexto “cuidaram de nomear e capturar estas atitudes e manifestações juvenis. Algumas vezes – como no caso dos cabeludos – com o intuito de segregar e cercar; noutras [...] para capturar algumas virtualidades e varrer outras para a margem”³¹⁷.

Neste período, notamos que a cidade de Teresina passou por transformações extraordinárias como, por exemplo, um grande crescimento populacional. Com esse inchaço o governo inicia um processo de intervenções espaciais na cidade e nesse aspecto os

dirigentes locais tomaram decisões no sentido de intervir nessa situação, mas foi apenas com a chegada dos militares ao poder, que se instalou uma conjuntura favorável à implantação de reformas em logradouros e instituições públicas, assim como construções suntuosas postas em prática pelos dirigentes locais³¹⁸.

Mas, as intervenções do governo neste período não tinham como único e principal motivo o crescimento populacional e conseqüentemente o surgimento de ocupações não oficiais. Com a chegada dos tecnicistas ao 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), outro objetivo era também mudar a situação, mudar a imagem do Estado. Pois no início de seu mandato Alberto Tavares Silva, considerava que a imagem divulgada do Piauí e de sua capital, dentro e fora dos seus limites geográficos, “era demolidora da alta estima dos piauienses, portanto era necessário modificá-la”³¹⁹.

Portanto, com o objetivo de construir uma nova imagem do Estado, de um Piauí progressivo e com potencialidades econômicas e turísticas o governo impeliu a produção de um longa-metragem intitulado *Guru das Sete Cidades* (1972), ambientado

³¹⁷ CASTELO BRANCO, 2005, p. 271.

³¹⁸ MONTE, 2010, p. 203.

³¹⁹ NASCIMENTO, 1997.

nas cidades de Teresina, Campo Maior, Piracuruca e Parnaíba e principalmente no Parque Nacional Sete Cidades. Para nós, esse pode ter sido o acontecimento motivacional que levou Antônio Noronha Filho a realizar um filme paródia chamado *O Guru da Sexy Cidade* (1972), filmado também no Parque Sete Cidades.

O filme *O Guru da Sexy Cidade*, faz parte de um conjunto de filmes piauienses intitutados, historiograficamente, de “cinema espectro Torquato Neto”. O primeiro filme foi *Adão e Eva do Paraíso ao Consumo* (1972), no mesmo ano Torquato Neto realizava o filme *O Terror da Vermelha*. Posterior a isso quase todos os jovens deste grupo realizaria seu próprio filme: ainda em 1972 Durvalino Couto fez o filme *David vai Guiar*; em 1973 Carlos Galvão realizava *Porenquanto*, filmado no Rio de Janeiro; em 1974 também no Rio Xico Pereira filmava *Tupi-Niquim* e em Teresina Edmar Oliveira fez o filme *Miss Dora*.

Dentro deste mesmo espaço de tempo esse mesmo grupo de jovens produzia imprensa alternativa com jornais na maioria mimeografados, entre muitos, os que foram aqui abordados estão os jornais: *Estado Interessante*, *Hora Fatal* e o *Gramma*. Dentre outras coisas, esses jornais podem ter sido as primeiras manifestações artísticas desse grupo que culminaria com o início da amizade desses amigos. Desta forma, entendemos que o grupo começou a se reunir nas “redações” desses jornais e durante a produção dos filmes citados, que por sua vez tiveram como pivô inicial que ajudaria na união de interesses artísticos em comuns dos jovens, o poeta piauiense Torquato Neto. Posterior a morte trágica do poeta o grupo necessitou de uma nova figura central que ajudaria na manutenção e no financiamento das produções do grupo, esse sujeito seria Antônio Noronha Filho, mais conhecido como Dr. Noronha.

Os anos 1970, à luz das reflexões sobre geração de Sirinelli (2006), funcionaram como tempo social determinante para o surgimento da geração Antônio Noronha Filho, pois entendemos que os significados compartilhados pelo grupo foram os mesmos e as identidades que os caracterizam como tal também, assim como os signos, cuja “interconexões” na história individual possuem relações. E entre estas, as dimensões das referências ao tempo social são os mesmos dentro de um quadro o qual as identidades são constituídas a partir dos recursos e significados que estão socialmente e historicamente disponíveis na época.

Alem disso, é importantíssimo entendermos o valoroso papel de Antônio Noronha Filho como figura símbolo, “sujeito-signo”, guru, mecenas, patrocinador das artes e fornecedor de matérias de expressão importantes na formação artística e intelectual do

grupo de amigos. Sobre essa questão, torna-se oportuno retornar a fala de Edmar Oliveira acerca do processo do reconhecimento do Dr. Noronha como gestor dessa geração:

A generosidade do Doutor – como chamávamos carinhosamente Noronha – foi demais importante para mim e creio que para os meus companheiros. Tínhamos liberdade de entrar a qualquer hora, passávamos o dia lendo e escutando discos que sequer tocavam no rádio. Ele ia trabalhar na Faculdade de Medicina e depois no consultório. Quando acabava ficávamos de papo por muito tempo. Ele deitado numa rede que atravessava o quarto e nós a sua volta sugando informações que foram por demais importantes para a nossa formação de pessoas. [...] E eu tenho a certeza que sem o Noronha não éramos nós³²⁰.

Médico aos 24 anos Antônio Noronha Filho foi ainda professor universitário, prefeito de Monsenhor Gil e Secretário de Educação e de Cultura no Piauí, mas, principalmente líder de um grupo de amigos que literalmente não se aquietava. Dr. Noronha ao longo de sua vida, além de fazer parte do processo artístico alternativo na década de 70, desvencilhou-se da linha de desejo padrão numa sociedade extremamente conservadora e adestrada para investir na linha de fuga, pois preferiria a companhia libertária dos jovens “*hippies*” que enchiam nos finais de tarde os principais lugares de sociabilidades em Teresina. Locais de suas transas artística e atitudes que eram espécies de “táticas” contra à sociedade conservadora. Esses espaços serviriam de palco de suas “práticas espacializantes” que culminaria no processo de constituição de novos códigos comunicacionais, novas linguagens artísticas ou uma nova sintaxe urbana em Teresina daquela época.

Ao entrar em contato com os variados produtos artísticos realizados por esses jovens, constituído por uma nova geração juvenil num quadro de ditadura e controle social e várias transformações em âmbito artístico em uma Teresina dos anos da década de 1970, formado neste período por: filmes em super-8; jornais em formato não comercial realizado de forma artesanal, mas com um conteúdo riquíssimo culturalmente, tive a sensação de que toda essa produção cultural revelaria as condições históricas de existir desse fragmento juvenil.

Portanto, é neste universo de descobertas pessoais e a possibilidade de se inserir dentro dessa ordem do discurso, além da possibilidade de estabelecer dentro de um

³²⁰ OLIVEIRA, 2016.

aspecto historiográfico específico como algo novo, entendo que talvez esse teria sido meu maior desafio. O que se mostrou como algo, em grande medida, enormemente significativo foi pensar esses jovens, filhos de classe média em Teresina, num mundo onde a arte possuiu uma enorme força no que diz respeito a solapar as formas dominantes de pensamentos através de uma subversão artística e criativa em um “cotidiano de uma sociedade que, ao longo de séculos, vigiou e puniu, perseguiu e disciplinou, utilizou de discursos otimistas e submeteu uma coletividade em cujo horizonte não se configurava a indisciplina”³²¹.

Essas, portanto, são marcas singulares que nos mostram de certa forma uma visão cotidiana dessa parcela juvenil que produziu arte alternativa e que, ao mesmo tempo, nos leva, ainda, a concluir que, em termos de comportamentos e manifestações, o corpo tornou-se espaço de manifestação política, mas não no sentido de serem “revolucionários” no conceito mais vigente da palavra, mas, sim contestadores pelo comportamento. Desta forma entendemos que os movimentos dos corpos podem ser, em enorme medida, referências para se entender o passado³²².

Com a noção de construção de uma imagem de si ou de um grupo, a partir dessas movimentações artísticas reveladas por esses lampejos de história e de memórias, tanto do individual como do coletivo e levando em consideração, também, os lugares de memória e os objetivos e atualização no presente entendemos que, em âmbito historiográfico, devemos questionar as problemáticas do passado de forma a friccionar ao máximo os usos das fontes³²³, desta forma possibilitar, além de novas questões, o entendimento, atitudes e comportamentos de uma geração.

Diante disso, gostaria de ressaltar que estamos cientes, a partir destes apontamentos aqui explicitados, de que não apreendemos momentos de rupturas e movimentos definidos. Mas sim sementes de discussões amplas sobre os substratos da cultura piauiense que merecem ser acessadas e que com certeza sempre irá ressoar ainda por muitos anos enquanto existir quem consulte os escombros da história dos anos 1970. E que a partir da profundidade das questões levantadas neste trabalho, não será surpresa caso alguma delas não tenha sido respondida. Entretanto, mesmo “com a advertência de que não se deve fazer indagações que não possam ser respondidas”³²⁴,

³²¹ LIMA, 2006, p. 109.

³²² SENNETT, 2016, p. 13.

³²³ GAGNEBIN, 1998, p. 214.

³²⁴ SILVA, Luís de Oliveira e. *A narrativa fílmica e os desafios à prática historiográfica: relatos de uma pesquisa*. In.: FONTINELES, Claudia Cristina da Silva; MONTEIRO, Jaislan Honório; CERQUEIRA,

acredito conscientemente que a profundidade, complexidade e importância da problemática da pesquisa é tão imensamente importante quanto ao conhecimento das possíveis respostas a essas questões. Da mesma forma entendemos que não há respostas prontas e acabadas para todas as perguntas possíveis em pesquisa histórica.

Da mesma forma, não foi pretensão fechar um ponto de vista ou até mesmo cristalizar conceitos ou rupturas dentro do tema abordado por ser, de certa forma, impossível e pretensão exagerada. Observo a importância desse debate sobre as práticas culturais dessa época, onde jovens iniciaram ou continuaram um processo cultural em um Estado onde às vezes permeiam certo senso comum a respeito das produções artístico-culturais piauienses ao longo dos tempos, muitas vezes desqualificando-as.

Portanto, concluímos que o grupo que aqui foi objeto de estudo, rompendo com a sintaxe imposta e criando uma nova, elaboraram um novo quadro espacial artístico/identitário em Teresina dos anos da década de 1970 e a partir de suas práticas artísticas e “espacializantes” revelaram um novo lugar dentro de novos sujeitos, o que resultou na geração Antônio Noronha Filho. Geração esta que não é entendida como pertencente a essa ou aquela demarcação temporal, nem mesmo à questões biológicas, mas sim ao tempo onde eles experimentaram os mesmos vínculos identitários, disputas, conflitos e ordenações. Foi nos anos 70 que surgiu, não a geração anos 70, mas sim a que compartilhou os acontecimentos daquela época e que teve como figura central Antônio Noronha Filho, ou simplesmente Dr. Noronha.

Por fim, a geração Antônio Noronha Filho permanece em atividade a partir do entrelaçamento da história individual com a história social, onde dentro desta última a sociedade e as identidades surgem reciprocamente resultando, desta forma, na geração em estudo. Possibilitando também, a formação em tempos e tempos de novas gerações e novas identidades, dependentemente da visão do pesquisador, pois, vale lembrar, que “a geração é também uma reconstrução do historiador que a classifica e rotula”³²⁵.

REFERÊNCIAS:

ALBUQUERQUE, José Augusto Guilhon. *Michel Foucault e a teoria do poder*. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 7(1-2): 105-110, outubro de 1995.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *História: a arte de inventar o passado*. Ensaios de teoria de história. Bauru (SP): Edusc, 2007.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.

ARAÚJO, Maria Mafalda Baldoíno de. *Imagens de Teresina no século XIX*. Teresina: APeCH/UFPI, 1996.

_____, Maria Mafalda Baldoíno de. *Cotidiano e pobreza: a magia da sobrevivência em Teresina (1877 – 1914)*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1995.

ALBERTI, Verena. Histórias dentro da História. PINSKY, Carla Bassanesi (Org.). *Fontes Históricas*. – 2.ed. São Paulo: Contexto, 2008.

BARBOSA, Carlos Lopes; CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *À luz do terror: uma análise dos filmes O Bandido Da Luz Vermelha (1968) e Terror Da Vermelha (1972)*. Rev. Hist. UEG - Anápolis, v.5, n.1, p. 292-306, jan./jul. 2016.

BUARQUE DE HOLANDA, Heloisa; GONÇALVES, Marcos Augusto. A ficção da realidade brasileira. In: NOVAIS, Adauto. (Org.). *Anos 70: Ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano. Ed Senac Rio, 2005, p. 96 – 160.

BUARQUE DE HOLANDA, Heloisa. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960/70)*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____, Heloisa de. (Org.). *26 poetas hoje*. 6º ed. - Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco; CASTELO BRANCO Edwar de Alencar. *Estilhaços, Diáspora e Desterritorialização: Vivências juvenis nos superoitos Porenquanto (1973) e Tupi Niquim (1974)*. Mnemosine – Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFCG, Volume 8, n. 1, Jan/Mar 2017.

BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968*. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BEZERRA, José Pereira. *Anos 70: por que essa lâmina nas palavras?* Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1993.

BRANDÃO, Laura. Juventude em trânsito: corpo e linguagens na década de 1970 em Teresina. In.: FONTINELES, Claudia Cristina da Silva; MONTEIRO, Jaislan Honório; CERQUEIRA, Maria Dalva Fontinele. (Org.). *Itinerários da pesquisa em História: a polifonia de um Campo*. – Teresina: EDUFPI, 2014.

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. *Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis, experimentalismo e guerrilha semântica em Teresina*. Dissertação (Programa de pós-graduação em História do Brasil). UFPI, CCHL – 2013.

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.

BAHIANA, Ana Maria. Importação e assimilação: Rock, Soul, Discotheque. In: NOVAIS, Adauto. (Org.). *Anos 70: Ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano. Ed Senac Rio, 2005.

CARDOSO, Elizangela Barbosa. *Múltiplas e singulares: história e memória de estudantes universitárias em Teresina (1930-1970)*. 2.ed. Teresina: EDUFPI, 2012.

CASTELO BRANCO, Edwar de A; MONTEIRO, Jaislan H. Fotogramas táticos: o cinema marginal e suas táticas frente às formas dominantes de pensamento. In: Vainfas, R.; Nascimento, Alcides (Orgs). *História e historiografia*. Recife: Edição Bagaço, 2006. P. 97-118.

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

_____, Edwar de Alencar. *Táticas caminhantes: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade*, Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 27, n 53. p 177-194, 2007.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; CARDOSO, Vinicius Alves. (org.). A perfeição das coisas feitas nas coxas: o jovem Torquato implicado nas ciladas da linguagem. In. *Torquato Neto: um poliedro de faces infinitas*. – Teresina: EDUFPI, 2016. 218p.

CASTELO BRANCO, Edwar de A; MONTEIRO, Jaislan H. Fotogramas táticos: o cinema marginal e suas táticas frente às formas dominantes de pensamento. In: VAINFAS, R.; NASCIMENTO, Alcides (Orgs). *História e historiografia*. Recife: Edições Bagaço, 2006. p. 97-118.

CALVINO, Italo. As cidades e a memória. In. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. 22. Ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

CHARTIER, Roger. A visão do historiador modernista. In. *Usos e abusos da história oral*. (Org.) AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes. – 8. Ed. – Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

COSTA, Luís César Amad; MELLO, Leonel Itaussu A. de. *História do Brasil*. – São Paulo: Scipione, 1999.

CERQUEIRA, Maria Dalva Fontinele. (Org.). *Itinerários da pesquisa em História: a polifonia de um Campo*. – Teresina: EDUFPI, 2014.

CIDADEVERDE.com. Disponível em: <
<https://cidadeverde.com/noticias/225162/medico-noronha-filho-morre-em-casa-aos-71-anos-em-teresina>> Acessado em 24/11/2017.

CHAVES, Joaquim Raimundo Ferreira. *Teresina: Subsídios para a história do Piauí*. Teresina: Fundação cultural Monsenhor Chaves, 1944.

CANDIOTTO, Cesar. *A governamentalidade política no pensamento de Foucault*. Filosofia Unisinos, 11(1):33-43, jan/abr 2010.

DARNTON, Robert, *O grande Massacre dos Gatos: e outros episódios da história cultural francesa*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

ESTILHAÇOS: *entre o Marginal e o experimental*. Direção e Roteiro: Patrícia Kelly. Produção: Morgana Cardoso e Alison Santos. Trabalho de conclusão de curso de jornalismo UESPI-2014,2. Teresina, 2015. Disponível em: <
<https://www.youtube.com/watch?v=XDR4IGftnss>> Acessado em: 13/07/2017.

ENTREVISTAS – Os anos 70: a transformação. *Veja*. São Paulo, p. 03, 7 jan 1970.

FILHO, Durvalino Couto. Entrevista concedida a Carlos Lopes em 2014.

FILHO, Armando Freitas. Poesias Vírgula Viva. In: NOVAIS, Adauto. (Org.). *Anos 70: Ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano. Ed Senac Rio, 2005, p. 96 – 160.

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

FEIXA, Carles; LECCARDI, Carmem. O conceito de geração nas teorias sobre juventude. *Sociedade e Estado*, v. 25, n. 2, p. 185-204, 2010. Disponível em: <
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922010000200003>
 Acessado em 03/04/2017.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros. Verdadeiro, falso, fictício*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, 454p.

GAGNEBIN, Jeane Marie. *Verdade e memória do passado*. Prog. História, São Paulo, (17), Nov. 1998.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: Um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed 34, 1992.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

- _____, Maurice (1877-1945). *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- LIMA, Frederico Osanan Amorim. *Curto-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.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira*. 4. Ed. São Paulo: Ática, 1980.
- MUNIZ, D. Da terceira margem eu so(u)rio. In: *História: a arte de inventar o passado*. São Paulo: EDUSC, 2007.
- 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.
- 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.
- MONTEIRO, Arlinda. Luz, Câmera, Ação. *Revista Cidade Verde*. Teresina, ano 3, n. 66, setembro 2013, p 74-78.
- MONTEIRO, Jaislan Honório. *Arte como experiência: cinema, intertextualidade e produção de sentidos*. – 2 ed. ver. ampl. – Teresina: EDUFPI, 2017.
- NORONHA, Filho. Entrevista realizada por Paula Poliana Olimpio de Melo Sousa com o Dr. Antônio de Noronha Pessoa Filho, no dia 30 de agosto de 2011.
- MATOS, Maria Izilda Santos de. *Cotidiano e Cultura: História, Cidade e Trabalho*. Bauru, SP. Edusc, 2002.
- MISKOLCI, Richard. *Corpos elétricos: do assujeitamento à estética da existência*. Estudo feministas, Florianópolis, 14(3): 272, Setembro-dezembro/2006.
- NOVAIS, Adauto. (Org.). *Anos 70: Ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano. Ed Senac Rio, 2005.
- NASCIMENTO, Francisco Alcides do. *A cidade sob o fogo: modernização e violência policial em Teresina – (1937 – 1945)*. Teresina: Fundação Monsenhor Chaves, 2002.
- _____, Francisco Alcides do. Imprensa e Imagens: A construção de Representações do Piauí e de Teresina através de jornais diários da década de 1970. In. *Clio. Revista de Pesquisa Histórica* / Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. – Vol. 1, n. 1. Recife: Ed. Universitária da UFPE. 1977.

_____, Francisco Alcides do. Cidade e memória: O processo de modernização de Teresina nos anos de 1930 e 1940. In.: EUGÊNIO, Jonh Kennedy. (org.) *Historias de vário feitio e circunstância*. Teresina: Instituto D. Barreto, 2001.

NORA, Pierre. *Entre a memória e a história: a problemática dos lugares*. Projeto História, nº 10, p. 7-28, Dez. 1993.

NUNES, Odilon, op. Cit. P. 94. *Outras informações sobre a navegação fluvial*, ps. 89-91.

OLIVEIRA, Edmar de. *Sem o Noronha não éramos nós*. Ambiente virtual [s/e]. Rio de Janeiro, 2016.

ORTIZ, Renato. *Cultura e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2002.

WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez. In. NOVAIS, Adauto. (Org.). *Anos 70: Ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano. Ed Senac Rio, 2005.

PAIS, José Machado, (Org.); BLASS, Laila Maria da Silva, (Org.). *Tribos urbanas: Produção artística e identidades*. – São Paulo: Annablume, 2004.

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

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

PEZ, Tiaraju Dal Pozzo. *Pequena análise sobre o sujeito em Foucault: A construção de uma ética possível*. (2010). Disponível em: <www.uel.br/eventos/sepech/arqtxt/resumos-anais/TiarajuDPPEz.pdf> Acesso em 11/10/ 2016.

PAIVA, Antônio C. S. *Sujeito e laço social: a produção da subjetividade na arqueogenealogia de Michel Foucault*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado, 2000.

PONTES, Márcio de Araújo; NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa. O registro audiovisual na constituição de fontes orais. In.: FONTINELES, Claudia Cristina da Silva; MONTEIRO, Jaislan Honório; CERQUEIRA, Maria Dalva Fontinele. (Org.). *Itinerários da pesquisa em História: a polifonia de um Campo*. – Teresina: EDUFPI, 2014.

QUEIROZ, Teresinha de J. M. Prefácio. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005.

QUEIROZ, Teresinha. Juventude anos sessenta no Brasil: modos e modas. In: Queiroz, Teresinha. *Do singular ao plural*. Recife: Bafaço. 2006.

RAMA, Ángel. *A cidade das Letras*. Tradução Emir Sader. – 1. Ed.- São Paulo: Boitempo, 2015.

RAMOS, Alcides Freire. 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.

REVESTRES. *Doutor Coragem*. Teresina, 2016, n. 23.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. “Memória de Jornalista: um estudo sobre o conceito de objetividade nos relatos dos homens de imprensa dos anos 1950”. In: *Estudos de Comunicação*. Livro do XI Encontro Anual da Compós. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2003.

REIS, Marcela Miranda Félix Dos. *Do riso ao grito: a atuação dos jornais Gramma e Chapada do Corisco, na década de 1970 em Teresina-PI*. Dissertação (Programa de pós-graduação em Comunicação). UFPI, CCHL – 2013.

SOUSA, Paula Poliana Olímpio de Melo; CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Maquinações paródicas e políticas do corpo no filme O guru da sexy cidade. In: FONTINELES, Claudia Cristina da Silva; MONTEIRO, Jaislan Honório; CERQUEIRA, Maria Dalva Fontinele. (Org.). *Itinerários da pesquisa em História: a polifonia de um Campo*. – Teresina: EDUFPI, 2014.

SANTOS, Cineas. *Cacos de mim*. Teresina: Halley, 2012.

SILVA, Isadora Maria Gomes da. GONÇALVES, Teresa Albuquerque Ribeiro. MONTE, Renata Fortes. REIS, Marcela Miranda Felix dos. (orientadora). *O cinema pela ótica do jornal Gramma*. GT de História da Mídia Alternativa, integrante do 9º encontro nacional de História da Mídia, 2013.

SIRINELLI, Jean-François. A geração. In. *Usos e abusos da história oral*. (Org.) AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes. – 8. Ed. – Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: _____ (Org.) *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003, p.59-89.

SEIXAS, Jacy A. *Os campos (in) elásticos da memória: reflexões sobre a memória histórica*. In.: Seixas, Jacy Alves; Maria Stella Bresciani e Marion Brepohl (Org.) *Razão e paixão na Política*. – Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

SILVA, Luís de Oliveira e. A narrativa fílmica e os desafios à prática historiográfica: relatos de uma pesquisa. In: FONTINELES, Claudia Cristina da Silva; MONTEIRO, Jaislan Honório; CERQUEIRA, Maria Dalva Fontinele. (Org.). *Itinerários da pesquisa em História: a polifonia de um Campo*. – Teresina: EDUFPI, 2014.

SOUZA, Rafael Darlan Cabral de. *Um Espectro Ronda as Redações de Jornal: New journalisme, Jornalismo Contracultural no Piauí na década de 1970*. Monografia

apresentada ao Departamento de História, do Centro de Ciências Humanas e Letras, da Universidade Federal do Piauí, 2017.

SENNETT, Richard. *Carne e Pedra: O corpo e a cidade na civilização ocidental*. 4ª edição – Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.

SANTANA, Raimundo Nonato Monteiro de. *Evolução histórica da economia piauiense e outros estudos*. Teresina: FUNDAPI, 2008.

TERESINA, *Código de Posturas de Teresina*. Conselho Municipal de Teresina, 1905.

TERESINA, *Código de postura de Teresina*. Diário Oficial, 1939.

TITO FILHO, Arimatéia. *Teresina meu amor*. Teresina: Companhia Editora do Piauí, 1973. p. 77.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história/ Foucault revoluciona a história*. 4ª. ed. rad. Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: UnB, 1998.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01: Torquato Neto, fotograma do filme <i>Nosferato no Brasil</i> (1971).....	11
Imagem 02: Antonio Noronha, <i>cidadeverde.com</i>	12
Imagem 03: Durvalino Couto, <i>Revista Cidade Verde</i>	12
Imagem 04: Edmar Oliveira, fotograma do filme <i>O Terror da Vermelha</i>	13
Imagem 05: Edmar Oliveira, <i>ESTILHAÇOS, entre o Marginal e o experimental</i>	13
Imagem 06: Carlos Galvão, <i>ESTILHAÇOS, entre o Marginal e o experimental</i>	14
Imagem 07: Claudete Dias, fotograma do filme <i>O Terror da Vermelha</i>	14
Imagem 08: Paulo José Cunha, <i>cidadeverde.com</i>	15
Imagem 09: Cartaz do filme <i>Guru das Sete Cidades</i>	53
Imagem 10: Jornal <i>Estado Interessante</i> , Teresina, março de 1972.....	65
Imagem 11: Jornal <i>A Hora Fatal</i> , Teresina, junho de 1972.....	70
Imagem 12: Jornal <i>A Hora Fatal</i> , Teresina, junho, 1972.....	73
Imagem 13: Jornal <i>Gamma</i> nº 1.....	80
Imagem 14: Jornal <i>Gamma</i> nº 2.....	80
Imagem 15: Fotograma: <i>O Terror da Vermelha</i>	100
Imagem 16: Fotograma: <i>O Terror da Vermelha</i>	100
Imagem 17: Jornal <i>SOL</i> , Dr. Noronha, Teresina, 1979.....	126