



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

PAULA POLIANA OLIMPIO DE MELO SOUSA

**MASCULINIDADES DESCENTRADAS:**

Confusão de gêneros nas práticas juvenis teresinenses na década de 1970

TERESINA

2015

PAULA POLIANA OLIMPIO DE MELO SOUSA

**MASCULINIDADES DESCENTRADAS:**

Confusão de gêneros nas práticas juvenis teresinenses na década de 1970

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, do Centro de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Piauí, com vistas à obtenção do grau de mestre em História do Brasil.

Orientador: Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco

TERESINA

2015

FICHA CATALOGRÁFICA  
Universidade Federal do Piauí  
Biblioteca Comunitária Jornalista Carlos Castello Branco  
Serviço de Processamento Técnico

S725m Sousa, Paula Poliana Olimpio de Melo.  
Masculinidades descentradas: confusão de gêneros nas  
práticas juvenis teresinenses na década de 1970 / Paula Poliana  
Olimpio de Melo Sousa. – 2015.  
117 f.: il.

Dissertação (Mestrado em História do Brasil) –  
Universidade Federal do Piauí, 2015.  
Orientação: Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco.

1. Masculinidades. 2. Gênero. 3. Juventude. 4. Corpo. 5.  
Micropolítica. I. Título.

CDD 301.411

PAULA POLIANA OLIMPIO DE MELO SOUSA

**MASCULINIDADES DESCENTRADAS:**

(Con) fusão de gêneros nas práticas juvenis teresinenses na década de 1970

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, do Centro de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Piauí, com vistas à obtenção do grau de mestre em História do Brasil.  
Orientador: Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco

Aprovada em \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2015.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco – UFPI/CMPP  
Orientador

---

Profa. Dra. Elizangela Barbosa Cardoso – UFPI/CMPP  
Examinadora Interna

---

Prof. Dr. João Batista Vale Junior – UESPI/CCM  
Examinador Externo

---

Prof. Dr. Francisco de Assis de Sousa Nascimento – UFPI/CSHNB  
Suplente

À toda minha família, que, com açúcar e  
afeto, faz a vida mais leve.

## AGRADECIMENTOS

“Por todos os ladrilhos pisados, passados” ao longo desse caminho no Mestrado em História da UFPI, a muitos é preciso agradecer. Acredito que quando você se propõe a perseguir e praticar o bem, as coisas conspiram a sua volta pra que tudo dê certo. Primeiramente, agradeço a essa força, esse Deus em todas as suas manifestações, que nos conduz, que nos mostra caminhos e que nos movimenta de acordo com nossas escolhas. Embora em meio às crises que abalaram alguns trechos desse caminho, com força, fé e a ajuda das pessoas que me querem bem, hoje, estou aqui, neste lugar, concretizando um sonho que deixou de ser só meu e que acompanha também aqueles que fazem parte dessa viagem.

Agradeço à Capes – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, por ter financiado parte desta pesquisa. Ao meu orientador, Edwar de Alencar Castelo Branco, desde o “formigamento do começo”, por ter abraçado o meu trabalho e acreditado nele. Pelas orientações sempre sábias e pertinentes, pela liberdade que me proporcionou ao longo da realização deste trabalho e, especialmente, pela paciência com minha indisciplina aos prazos.

Às professoras Teresinha Queiroz, Elizangela Cardoso, Shara Jane Adad, Alcides do Nascimento e Solimar Oliveira, que ministraram as disciplinas ao longo do curso e proporcionaram um ambiente iluminado de ideias, discussões interessantes, considerações valiosas e referências cruciais para a concretização deste trabalho.

Aos professores que participaram da minha banca de qualificação: Frederico Osanan Lima, obrigada pelas considerações, ensinamentos e dicas lançadas naquele momento, todos de grande valia para o amadurecimento das ideias aqui propostas; e, mais uma vez, agradeço à Elizangela Cardoso, pela leitura atenta e minuciosa que fez do texto qualificado, levantando equívocos, apresentando sugestões de leitura, dando dicas sensíveis de interpretação das fontes. Muito obrigada!

Ao pessoal da coordenação do PPGHB, sempre solícitos em ajudar.

Aos colegas e companheiros da turma de mestrado, que proporcionaram discussões interessantíssimas, ajudando-me a crescer enquanto pessoa e pesquisadora. Luís Filipe, Bárbara, Karlene, Talita, Marciano, Bernardo, Ramsés, Márcio, Amanda, Victor, Maurício e Fransuel, obrigada pelos encontros maravilhosos, engraçados e de grande enriquecimento. Ao Jaislan, pelas discussões, materiais compartilhados e pela presença sempre solícita e ajuda com o trabalho. Laura e Dani, obrigada pelas sugestões de leituras, pela companhia sempre muito engraçada, pelo carinho e preocupação. Dalva! Muito obrigada pela acolhida, amizade e carinho sempre atento. Mara, Natália e Mônica, meninas! Vocês e o nosso “quarteto”,

sempre fazendo uma graça, falando do mundo, rindo de tudo. Obrigada pela amizade enriquecedora! Especialmente à Mônica, que nos meus dias de crise soube se chegar e dissipar um pouco do caos que habitava minha mente.

À Teresinha Cortez e à professora Ana Regina, por me proporcionarem acesso às fontes no Arquivo Público – Casa Anísio Brito. Ao Tertuliano, bolsista de comunicação, que, gentilmente, ensinou-me a manusear a câmera e a fotografar os jornais. À todo pessoal do Arquivo Público, sempre muito gentis.

Ao Francisco Leandro, pela gentileza em ceder materiais e fontes muito importantes nessa pesquisa.

Ao Aristides Oliveira, pela ajuda amiga e leitura atenta deste trabalho, apresentando dicas e sugestões.

Ao grupo juvenil estudado nesta pesquisa, por proporcionarem uma leitura diferenciada da realidade piauiense setentista. Especialmente aos meus entrevistados, que compartilharam comigo suas memórias e lembranças do período em estudo.

À Leila Rachel, amiga que operou o milagre de realizar a correção deste texto em pouco tempo e em meio a sua vida atarefada.

À Drica, Nayra, Márcia e Bruna, que me ensinam constantemente como pessoas tão diferentes podem se amar e se sentir em casa mesmo na diferença. Aos queridos amigos Pablo, Mayra, Ivan e Rafael, amigos historiadores de uma vida, que me botam pra cima, que me proporcionam sempre conversas maravilhosas. Perto de vocês, tudo se descomplica!

Agradeço também aos colegas e amigos que cultivei atravessando Teresina - Barro Duro. Sem vocês essa vida diaspórica seria mais estressante.

Aos meus tios e tias, não vou citar nomes porque a família é grande! Obrigada pelos votos de apoio e incentivo em meus momentos de crise, por aquela comida e sobremesa preferida guardada com carinho especial, pelo amor com que abraçam meus problemas e alegrias, pelas movimentações em prol da remoção para Teresina. Sei que vocês se reconhecem nesses gestos, obrigada pelo amor e carinho demonstrados a cada dia. Às minhas queridas primas e primos, amigos que a vida me trouxe de graça, valeu pelos incentivos, amizade e alegrias partilhadas.

Ao Pedro, que me permitiu “fazer casa em seus braços”, acolhendo meus problemas como seus e somando suas alegrias às minhas.

À minha irmã, Patrícia, pela amizade e cumplicidade de todos os dias. Suas palavras, muitas vezes, “me fazem dormir, [...] curam ou me dão limites”.

Aos meus avós, Regina e Aliomar, pelo amor e sensibilidade com que sempre me acolheram. Por, a cada dia, ensinarem-me lições de vida e de persistência. Por fazerem da sua casa, extensão da minha. Obrigada!

Por fim, agradeço aos meus pais. Com vocês eu aprendo a cada dia que “o amor é paciente, o amor é bondoso. [...] Tudo sofre, tudo crê, tudo espera, tudo suporta”. Obrigada pelas palavras de carinho, por tocarem na ferida em momentos de caos, por transformarem o caos em calma, por fazer a minha vida mais leve, resolvendo os meus problemas. Obrigada pela lembrança constante em suas ações. Se hoje estou aqui, neste lugar, tudo isso devo a vocês. Muito Obrigada!

Ai, estava tudo mudado que as meninas não davam mais importância à virgindade, andavam de calça comprida, cortavam os cabelos curtos, fumavam, até fumavam, meu Deus. E os rapazes, então, cabelos imensos, colares, roupas coloridas. Meu Deus, ela repetia para si e para os outros que não sabia mais distinguir um jovem de uma jovem, e que isso a perturbava como se tivesse um filho ou uma filha e não soubesse dizer se era mesmo filho ou filha. Ai, era terrível

Caio Fernando Abreu

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo estudar as micropolíticas do corpo produzidas por parcela da juventude piauiense que realizava experimentalismos artísticos, jornalísticos e fílmicos no contexto da década de 1970. Busca-se perceber, por meio da análise das produções e táticas desse grupo juvenil piauiense, de que maneira esses jovens externavam as questões de gênero e sexualidade, especialmente no que diz respeito às masculinidades, na sociedade teresinense da década de setenta. O momento histórico em que esses jovens piauienses estão inseridos foi marcado por um contexto de transformações sociais, políticas, econômicas, culturais e também das relações de gênero. No início da década de setenta, muitas pessoas sentiram o arrochar da liberdade de expressão, tendo em vista a decretação do Ato Institucional nº 5, em fins de 1968, dando poder aos governantes para punir arbitrariamente os “inimigos do Estado”. Com o apoio das elites industriais, as administrações militares anunciavam o “milagre econômico” brasileiro, aumentando o poder de compra das camadas médias da sociedade. O processo de globalização se intensificava nesse período e mudava as concepções temporais e espaciais, descentrando os sujeitos e fragmentando a paisagem cultural. A própria concepção de arte, nesse período, ganha uma nova roupagem. É nesse contexto também que as manifestações artísticas de vanguarda atravessam arte e existência, trazendo o corpo para o cenário político. E, nesse sentido, o corpo generificado e as concepções relativas às masculinidades e às feminilidades não escapam às problematizações feitas pelas produções artísticas de vanguarda que atuaram naquela época. Tendo sido tocado por essas mudanças e influenciado por elas, esse grupo de jovens acabou por externá-las em suas experimentações artísticas. Dentre as produções realizadas por esse grupo juvenil, selecionou-se como fonte histórica, além dos jornais alternativos *O Gramma*, *O Estado Interessante*, *A Hora Fatal* e *Boquitas Rouge*, os filmes *Miss Dora*, *David Vai Guiar* e *O Guru da sexy cidade*. Dentre os jornais da grande imprensa que circulavam diariamente na sociedade piauiense, foram selecionados *O Dia*, *O Estado* e *A Hora*. Além das fontes hemerográficas e fílmicas, utilizou-se também de entrevistas realizadas com algumas das pessoas que estavam envolvidas ou faziam parte do grupo juvenil em estudo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Juventude. Micropolítica. Corpo. Gênero. Masculinidades.

## ABSTRACT

This work aims to study the micropolitics of the body produced by a parcel of the Young people from Piauí that made artistic, journalistic and filmic experiments around the 70's. Observing, thought an analysis of productions and tactics of this young group who lived in Piauí, and in which way these young boys and girls externalize questions of gender and sexuality, specially directed to masculinity, at Teresina's society during the 70's decade. The historical moment that these young have been inserted was marked by a social, political, economic and cultural transformation context and even in the general relations context. In the beginning of the 70's, many people felt the repression of the freedom of speech, mainly because of the Institutional Act nº 5, around 1968, giving the government power to freely punish the " enemy of the State". With the backup of the industrial elite, the military administration announced the Brazilian "economic miracle" increasing the buying power of the medium classes of the society. The globalizations process intensified itself during these years and change the definition of time and space, decentralizing the subjects and fragmenting the cultural environment. The very definition of art gains a new clothing in this period. It is also in this context that the avant-garde artistic manifestations pass through art and existence, taking the body to the political scenery. In addition, in this meaning, the gendered body and the conceptions related to masculinity and femininity can't escape the problematizations made by the avant-garde artistic productions the happened in that time. Having being touched by these changes and influences by them, this group of young people from Piauí ended up externalizing their artistic experiments. Among the productions it was highlighted as an historical source, not only the newspaper called O Gramma, O Estado Interessante, A Hora Fatal e Boquitas Rouge but also the movies Miss Dora, David Vai Guiar and O Guru da sexy cidade. Among the big newspaper that daily circled Piauí's society were selected O Dia, O Estado e a Hora. In the making of this research were also utilized interviews made with some people who were involved or were part of the juvenile group studied.

**KEY WORDS:** Young. Micropolitics. Body. Gender. Masculinity.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 — Cena em que a mulher subverte as inscrições de ordem na parede.....	20
Imagem 2 — Propaganda do jornal O Dia .....	24
Imagem 3 — Músico David Bowie .....	48
Imagem 4 — Mick Jagger e Ronnie Wood .....	49
Imagem 5 — Robert Plant, integrante da Led Zeppelin.....	49
Imagem 6 — Grupo artístico Secos e Molhados .....	50
Imagem 7 — Página 50 da revista Navilouca, que traz a imagem de um corpo masculino nu.....	56
Imagem 8 — Cena que mostra a contradição do processo de modernização.....	60
Imagem 9 — Cena que exhibe Naire Vilar abrindo uma carteira de cigarro .....	64
Imagem 10 — Cena que exhibe os jovens sociabilizando nas praças .....	71
Imagem 11 — Cenas de insinuação sexual com as modelos fotográficas .....	74
Imagem 12 — Capa do Jornal Boquitas Rouge .....	84
Imagem 13 — “Boquita rouge” .....	85
Imagem 14 — Inspetor e a suástica ao fundo.....	98
Imagem 15 — Garotas ostentando o nome “Gelatti” .....	99
Imagem 16 — Bar Gelatti .....	99
Imagem 17 — Homem pilotando a moto .....	101
Imagem 18 — Mulher (Naire Vilar) andando pelas ruas .....	101
Imagem 19 — Rosto da jovem em close.....	102
Imagem 20 — Rosto de um rapaz em close .....	102
Imagem 21 — Mulher sentada no bar Gelatti e seu alter ego entregando-lhe uma arma.....	103
Imagem 22 — Três rapazes conversando na praça .....	104
Imagem 23 — Jovem reprimindo a moça fumante .....	104
Imagem 24 — Garotas rolando na grama.....	12
Imagem 25 — Garotas deitadas na grama.....	12
Imagem 26 — Guru e rapaz separados pela árvore .....	110
Imagem 27 — Guru e rapaz de mãos entrelaçadas .....	110

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 JOGAR O CORPO NO MUNDO: A REMODELAÇÃO DO MASCULINO E DO FEMININO ENTRE OS ANOS 1960 E 1970.....	19
<b>2.1 Delineando masculinidades e feminilidades burguesas.....</b>	23
<b>2.2 Movimentações juvenis, transformações no comportamento e políticas do corpo nas manifestações artísticas dos anos setenta .....</b>	41
3 DA NECESSIDADE DE ESTAR POR DENTRO: CULTURA, DESBUNDE E CONFUSÃO DE FRONTEIRAS DO GÊNERO EM TERESINA NA DÉCADA DE 1970 .....	60
<b>3.1 O cinema movimentando a cidade .....</b>	68
<b>3.2. Iniciativas de um jornalismo alternativo.....</b>	75
<b>3.3 Vermelho Batom: dissociando a masculinidade dos estereótipos viris.....</b>	80
4 MAQUINAÇÕES PARÓDICAS E POLÍTICAS DO CORPO NOS EXPERIMENTALISMOS FÍLMICOS PIAUIENSES .....	88
<b>4.1 Das potencialidades históricas da imagem .....</b>	88
<b>4.2 Experimentalismos fílmicos, arte e existência.....</b>	93
<b>4.3 <i>David vai guiar</i> e <i>Miss Dora</i>: masculinidades e feminilidades desviantes.....</b>	96
<b>4.4 <i>O guru da sexy cidade</i>: maquinações paródicas do desejo .....</b>	106
<b>4.4.1 <i>Menino e menina</i> .....</b>	112
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	116
REFERÊNCIAS .....	118

## 1 INTRODUÇÃO

Em Teresina, capital do Piauí, durante os anos setenta do século XX, no contexto em que a produção histórica convencionou chamar “anos de chumbo”, tendo em vista as administrações ditatoriais militares que governavam o Brasil, existia um grupo de jovens que realizava experimentos culturais envolvendo o jornalismo alternativo e os filmes em bitola Super-8 milímetros como maneira de se expressar e de produzir uma “cultura do desbunde” em uma sociedade na qual a liberdade de expressão era cerceada tanto pela política ditatorial quanto pela polícia dos costumes que imperava naquele momento histórico.

Embora submetidos às redes de poder da vigilância estatal e institucional, é interessante perceber que esse grupo juvenil em estudo não se reduziu a elas. Suas produções artísticas experimentais podem ser entendidas como “procedimentos populares [que] jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam com eles a não ser para alterá-los” (CERTEAU, 2014, p. 40). Esses jovens estavam atentos para a “era do desbunde total. [...] Se você é um cara que todo mundo discorda de suas idéias [...], aparece ‘mode’ a gente conversar. Na grama depois das cinco” (ESTADO INTERESSANTE, 1972). Possuíam ideias que destoavam às que eram publicadas na grande imprensa e às que eram aceitas pela maioria da sociedade piauiense.

Como maneira de expressar essas ideias, esses jovens articulavam entre si produções jornalísticas alternativas, sendo tanto produções independentes, como o Jornal *O Gramma*, quanto suplementos encartados nos jornais da grande imprensa piauiense, como *O Estado Interessante* e o *Boquitas Rouge*, ambos suplementos encartados em períodos distintos no Jornal *O Estado*, e o *A Hora Fatal*, que era suplemento do Jornal *A Hora*, os quais compõem o corpo de fontes dessa pesquisa.

Outra forma interessante de expressão desses jovens eram os experimentalismos fílmicos realizados em Super-8 milímetros. Na década de sessenta, a Kodak e a Fuji lançaram as tecnologias do Super-8 e do Single-8, câmeras mais acessíveis e com películas de preços razoáveis ao consumo da classe média. Com manuseio mais prático que as películas de 8 milímetros, as de Super-8 milímetros foram produzidas também para o uso doméstico. Essa tecnologia trouxe novos recursos técnicos, aumentando a perspectiva dos usos do filme e da própria experimentação no campo artístico cinematográfico. Esses jovens, influenciados pelas movimentações artísticas experimentais, inclusive pelo “surto superoitsta” (MACHADO JÚNIOR, 2005) que acontecia no Brasil na década de 1970, apropriaram-se do Super-8

milímetros como forma de criar uma realidade que lhes era própria, de documentar, de filmar por filmar, independente do resultado fílmico.

As imagens produzidas pelo grupo juvenil em estudo, e não apenas elas, mas toda imagem, são construções de visualizações do e para o real, no sentido que elas “encadeia[m] uma relação ao seu redor e aciona[m] uma forma de interação advinda de sua materialidade visual, a qual é atribuída e gerada pela própria interação” (SANTIAGO JÚNIOR, 2008, p. 73). Dessa maneira, as imagens concatenam relações tanto com o meio em que foram produzidas quanto com a realidade na qual são exibidas. Essas relações só são possíveis por conta dessa interação (filme - ambiente de produção - realidade/ sociedade receptora), a qual dá significado à imagem fílmica.

Assim, as imagens podem ser caracterizadas como expressões da diversidade social. Exibindo a pluralidade humana, elas dizem muito sobre a realidade na qual foram pensadas (KNAUSS, 2006) e são, sim, passíveis de análise histórica. A postura dos estudos históricos que compreende o processo social como dinâmico e com múltiplas dimensões abre espaço para que as formas de produção de sentido sejam objeto de estudo da História. Dessa maneira, as imagens produzidas pelo grupo juvenil aqui em estudo — e não apenas aquelas produzidas por meio de equipamento audiovisual, mas as imagens textuais também — estão sim inseridas no contexto de disputas socioculturais simbólicas e se apresentam como esforço de produção de sentido no meio social.

Esses jovens piauienses costumavam se reunir, em especial, na grama da Praça da Liberdade para discutir suas intervenções pela cidade, suas invenções artísticas, os livros que liam, os filmes que assistiam. Tratava-se de um grupo juvenil, composto, em sua maioria, por garotos, que possuíam, em média, entre 17 a 20 e poucos anos de idade, pertencentes às camadas médias da sociedade piauiense. Muitos estavam, na época, cursando o nível superior, ora na capital, ora em outros estados brasileiros, outros já se encontravam formados, trabalhando ou se pós-graduando. Dentre esses rapazes, estavam Antônio Noronha, Arnaldo Albuquerque, Edmar Oliveira, Durvalino Couto Filho, Carlos Galvão, Pierre Baiano, Francisco Pereira, Haroldo Barradas, Paulo José Cunha, Torquato Neto, dentre outros.

Algumas garotas também participavam desse grupo, porém de maneira menos atuante: Lídia Noronha, que era irmã de Antônio Noronha e frequentava o grupo, entre seus 15 a 17 anos, quando estudava no Colégio Diocesano; Conceição Galvão, que ajudava na produção de alguns dos jornais alternativos que esses jovens produziram, além de atuar em alguns dos filmes experimentais que realizaram; Claudete Dias, que entrou em contato com esse grupo na

Universidade Federal do Piauí, quando foi chamada para atuar em alguns dos filmes que esses rapazes produziram; dentre outras.

Ao entrar em contato com alguns dos materiais produzidos por esses jovens piauienses, foi possível perceber que havia certo desinvestimento nos padrões de masculinidade e feminilidade, mas, especialmente, existiam determinadas produções nas quais os modelos de masculinidade eram postos em questão. Isso porque, tanto nos jornais alternativos que produziam quanto nos filmes experimentais que inventavam, como também em algumas de suas performances pela cidade de Teresina, esses jovens exibiam um corpo masculino cabeludo, que portava roupas unissex, e possuíam expressão corporal, muitas vezes, condizentes com padrões, naquela época, tidos como de feminilidade.

Acredita-se que não era à toa que esse grupo juvenil, em suas experimentações artísticas e jornalísticas, realizava questionamentos a respeito das relações de gênero e dos estereótipos relativos às concepções de masculinidade e feminilidade que operavam naquele momento histórico. Esses jovens, na verdade, pareciam articular micropolíticas do corpo (ROLNIK, 2007), questionando os regimes de poder generificados que restringiam e afetavam seus corpos.

É partindo dessa observação que se ambicionou realizar o presente estudo, tendo, como objetivo principal, perceber — por meio da análise de suas produções jornalísticas, artísticas e por meio das memórias de alguns dos seus integrantes — de que modo o grupo juvenil em estudo externava as concepções em relação às questões de gênero e sexualidade, especialmente no que diz respeito às masculinidades, seja contestando os modelos existentes, seja reafirmando-os, reformulando-os, ou mesmo inventando um modo masculino particular de existir.

Gênero se mantém uma categoria útil para a análise aqui realizada, pois, se a tomarmos não apenas como homens e mulheres têm sido definidos um em relação ao outro, “mas também que visões da ordem social estão sendo contestadas, sobrepostas, resistidas e definidas nos termos de definição masculino/feminino” (SCOTT, 2012, p. 347), será possível perceber as configurações dinâmicas que envolvem as definições relativas às masculinidades, às feminilidades ou àquelas que desejam fugir a essas categorias, misturá-las, atravessá-las, quem sabe.

Optou-se por uma análise, em especial, das masculinidades, não apenas porque o grupo juvenil em estudo, em sua maioria, era composto por homens, mas também porque as fontes guiaram os estudos aqui propostos nesse sentido. Entende-se aqui as masculinidades enquanto estrato social que se mistura e atravessa os outros aspectos da sociedade, sendo que

“em muitos momentos das vivências dos agentes [sociais, pode] funcionar como uma lei que prescreve comportamentos, além de influir como catalizadora na reatualização de identidades, transformando-se em um elemento fundamental para a subjetivação desses mesmos agentes” (OLIVEIRA, 2004, p. 15).

Dessa maneira, as concepções não só de masculinidade, mas também de feminilidade atravessam as vivências dos sujeitos sociais, inclusive perpassam a existência desses sujeitos quando tocada pelas idades da vida. À medida que as instituições que participam da socialização dos indivíduos encarregam-se de transmitir-lhe o hábito viril ou mesmo a vontade de ser mãe, um conjunto de disposições físicas e psíquicas lhe permitirão desempenhar seus papéis de homens ou de mulheres quando chegada a maturidade (BAUBÉROT, 2013, p. 191). Essa é a lógica disciplinar que atua na formação dos indivíduos, produzindo masculinidades e feminilidades relativas às crianças, aos jovens e aos adultos, sendo a família o lugar central de aprendizado das qualidades e papéis destinados a cada sexo.

Apesar dos esforços no sentido de padronizar as subjetividades corporais no que diz respeito às masculinidades e às feminilidades, foi possível perceber, dentre as mais variadas manifestações culturais que aconteceram nesse período, não apenas a vontade de resistir ao processo de serialização e homogeneização das subjetividades, mas, principalmente, a tentativa de produzir “modos de subjetivação singulares” (GUATARRI; ROLNIK, 2007, p. 54), diferentes daqueles já existentes, os quais tinham como principal motor a capacidade de criação e inventividade. Esse processo de singularização subjetiva contribuiu para as mutações na subjetividade consciente e inconsciente dos indivíduos e grupos sociais. Guatarri e Rolnik (2007, p. 55) concebem esse processo como “revoluções moleculares”, as quais propiciaram, e propiciam, mudanças micro e macroestruturais nos modos de perceber a realidade, fazendo desta um constante devir.

Dessa maneira — considerando o ponto de vista atento também, principalmente, para a micropolítica, a qual delinea a realidade através dos processos de subjetivação em relação com o político, o social e o cultural (ROLNIK, 2007) —, na medida em que os indivíduos contestam determinados padrões por meio da singularização da subjetividade, ou seja, reinventando e recriando os repertórios sociais já existentes, produzem novos repertórios e, em consequência, novas possibilidades do e no social passam a ser palpáveis. De certa forma, se observarmos a dinâmica social cotidiana, esses processos acontecem diariamente, de formas particulares, nas relações sociais. É justamente desse modo que se pretende lançar o olhar para as práticas e táticas cotidianas desse grupo juvenil em estudo.

O momento histórico em que esses jovens piauienses estão inseridos foi marcado por um contexto de transformações sociais, políticas, econômicas, culturais e também das relações de gênero. No início da década de 1970, muitas pessoas sentiram o arrochar da liberdade de expressão, tendo em vista a decretação do Ato Institucional nº 5, em fins de 1968, o qual definiu o momento mais duro da ditadura brasileira, dando poder aos governantes para punir arbitrariamente os “inimigos do Estado”, aqueles que não concordavam com as propostas do governo.

Com o apoio das elites industriais, as administrações militares anunciavam o “milagre econômico” brasileiro, aumentando o poder de compra das camadas médias da sociedade. O processo de globalização se intensificava nesse período e mudava as concepções temporais e espaciais, descentrando os sujeitos e fragmentando a paisagem cultural. A própria concepção artística, nesse período, ganha uma nova roupagem. De acordo com Freire (1999), a arte dos anos setenta é diversificada, feita de gêneros não hierárquicos, provisórios, em que a energia dos artistas não se dirige mais aos meios tradicionais, como pintura ou escultura, mas a categorias mistas, como a performance, o vídeo, o mimeógrafo, dentre outros.

É nesse contexto também que as manifestações artísticas de vanguarda atravessam arte e existência, trazendo o corpo para o cenário político e promovendo também uma politização do cotidiano (CASTELO BRANCO, 2007). Nesse sentido, o corpo generificado e as concepções relativas às masculinidades e às feminilidades não escapam às problematizações feitas pelas produções artísticas de vanguarda que atuaram naquela época. De acordo com Edwar Castelo Branco, no âmbito das masculinidades, as configurações de novos padrões dos usos do corpo e da sexualidade foi um processo articulado, especialmente, pelos jovens que se configuraram em torno das movimentações artísticas tropicalistas.

Caetano Veloso, com sua performance andrógina nos palcos, que misturava aspectos de feminilidade em um corpo nomeado masculino, dançava “pro [seu corpo] ficar odara/ [...] qualquer coisa que se sonhara” (CAETANO VELOSO, 1977). Enquanto os Novos Baianos, se reunindo em uma comunidade hippie “[vão] mostrando como [são] e [vão] sendo como [podem]/ jogando [seus corpos] no mundo” (NOVOS BAIANOS, 1972), criticando determinados padrões sociais, inclusive a organização familiar tradicional, por meio da qual as concepções de gênero são repassadas de maneira performática (BUTLER, 2013).

Esses jovens envoltos nas manifestações tropicalistas, ao exhibir seus corpos e deixá-los protagonizar suas ações, acabaram por mostrar que os corpos não são passivos à inscrição cultural externa, mas sim possuem uma estrutura “vibrátil” (ROLNIK, 2007), que afeta e se deixa afetar, que atravessa o “natural” e o “cultural” em sua constituição. Ao usarem seus

corpos como meio de criar uma nova maneira de se situar no mundo e também como forma de contestar a ordem familiar e de gênero existente, esses jovens acabaram por expor a coerência entre sexo, gênero e sexualidade, a qual Judith Butler (2013) interpreta como sendo efeito discursivo do sexo e do gênero, que materializam a diferença entre os corpos.

Em um movimento parecido, o grupo de jovens piauienses em estudo também expunha a coerência construída socialmente entre homem/masculinidade e mulher/feminilidade. Ao publicarem, no suplemento jornalístico cultural de apenas dois volumes, encartado no jornal regional piauiense *O Estado*, “quero todo mundo louco/ mamãe, mamãe, mamãe/ quero uma bola e uma boneca. [...] A gente pode fazer tudo que der na telha sem se amarrar num troço só/ eu sou eu por dentro e por fora/ a pesar de me conhecerem de diversos modos” (BOQUITAS ROUGE, 1973, p. 5), esse grupo juvenil queria comunicar algo. “A gente pode fazer tudo que der na telha sem se amarrar num troço só” e “mamãe, eu quero uma bola e uma boneca” são enunciados que rompem com a lógica binária de coerência relativa às masculinidades e feminilidades.

Partindo dessas observações e questionamentos, resolveu-se estruturar a dissertação em três capítulos. No primeiro, intitulado *Jogar o corpo no mundo: a remodelação do masculino e do feminino entre os anos 1960 e 1970*, o centro do argumento está em compreender o contexto em que se deram as transformações nas práticas de alguns grupos juvenis, relativas às masculinidades e às feminilidades. Além disso, busca-se perceber como se delinearão, ao longo do tempo, as masculinidades e feminilidades burguesas e de que maneira, entre os anos sessenta e setenta, elas vão sendo contestadas por algumas manifestações artísticas juvenis.

Embora a pesquisa aqui apresentada se ambienta em torno dos anos setenta, tendo em vista que a maioria das produções desse grupo juvenil, que serviram como fontes para a pesquisa, foram ambientadas nesse espaço temporal, o recuo aos anos sessenta, nesse segundo capítulo, foi uma necessidade que partiu das fontes bibliográficas, já que elas apontam para um processo histórico que não é particular apenas dos anos setenta, mas que atravessa essas temporalidades cartesianas e explode com elas, perpassando-as e apresentando suas rupturas e continuidades.

Para a realização dessa primeira etapa optou-se pela seleção — nos jornais piauienses de circulação diária pesquisados no Arquivo Público do Piauí, Casa Anísio Brito, os quais são *O Dia*, *O Estado*, *A Hora*, publicados entre 1970 e 1975 — de matérias que perpassassem questões relativas às masculinidades e às feminilidades que circulavam nesse período. Essa seleção permitiu fazer o cruzamento com as fontes bibliográficas que dessem conta de exibir

o processo de delineamento das masculinidades e das feminilidades burguesas e como elas operavam no momento histórico em estudo.

Já no segundo capítulo, *Da necessidade de estar por dentro: cultura, desbunde e confusão de fronteiras do gênero em Teresina na década de 1970*, procurou-se conhecer, através das entrevistas realizadas com alguns de seus membros, sobre esses sujeitos que atuavam no grupo juvenil em estudo, de que maneira eles se situavam na cidade e como promoveram uma cultura do desbunde na Teresina da década de 1970. A partir daí, objetivamos entender, através de suas práticas e táticas cotidianas, especialmente a jornalística alternativa, de que maneira esses jovens dissociavam as masculinidades dos estereótipos viris.

No terceiro capítulo, intitulado *Maquinações paródicas e políticas do corpo nos experimentalismos fílmicos piauienses*, procurou-se articular políticas do corpo nos experimentalismos fílmicos realizados pelo grupo juvenil em estudo. Para isso, foi preciso se situar em torno de alguns objetivos: primeiro, entender a relação das potencialidades históricas das imagens produzidas por esses garotos, relacionando-as ao seu contexto histórico; logo depois, buscou-se entender como se dava a relação entre experimentalismos fílmicos, arte e existência, refletindo sobre a atuação que se realizava nessas produções experimentais, adequando-se à atuação marginal, que rompe com a lógica da adaptação do ator ao personagem; por fim, perceber de que maneira esses jovens articulavam políticas do corpo nas imagens experimentais que produziam.

Aqui, optou-se, dentre os filmes produzidos em Super-8 milímetros na década de setenta, reunidos no ciclo *Espectro Torquato Neto*, pela análise dos seguintes filmes: *David vai Guiar*, de Durvalino Couto Filho, produzido em 1972; *Miss Dora*, de Edmar Oliveira, realizado em 1974; e *O Guru da sexy cidade*, dirigido por Antônio Noronha em 1972. Os dois primeiros foram ambientados em Teresina e o último no Parque Nacional de Sete Cidades, que tem seu território distribuído entre os municípios de Brasileira e Piracuruca.

## 2 JOGAR O CORPO NO MUNDO: A REMODELAÇÃO DO MASCULINO E DO FEMININO ENTRE OS ANOS 1960 E 1970

Teresina, a capital do Piauí, durante as décadas de 60 e 70 do século XX, festejava os feitos da “revolução de 1964”, por meio da qual os militares tomaram o poder político do país, fazendo alianças econômicas que os sustentariam na administração do Brasil ao longo dessas duas décadas, até meados dos anos 1980. As festividades envolviam a parceria da Prefeitura, do Governo do Estado, da Guarnição Federal e da Igreja Católica, pois, dentre elas, além de conferências, desfiles escolares e competições esportivas, também era celebrada uma Missa em Ação de Graças, a qual contava com a presença dos representantes estatais (RAULINO, 1969). Tratava-se de evento anual que envolvia a juventude estudantil, seus familiares e os órgãos estatais, sendo, de forma particular, comemorado oficialmente em todo o Estado, embora, nas práticas e saberes cotidianos, essa comemoração ganhasse inúmeros significados.

Enquanto oficialmente se exaltava as propostas políticas, econômicas e sociais dos regimes militares, baseadas na promessa de um “milagre econômico”, do combate aos ideais comunistas, na defesa da família nuclear religiosa e de certos padrões de masculinidades e feminilidades, várias manifestações cotidianas rebatiam esses preceitos, de maneira que é interessante perceber como, em um contexto de limitada liberdade de expressão, alguns e algumas jovens conseguiram empreender revoluções micropolíticas<sup>1</sup> em suas práticas cotidianas, seja por meio do próprio comportamento, seja através de inúmeros recursos comunicativos: da música, da poesia, das artes plásticas, de mídias alternativas, como os jornais nanicos e os filmes em película Super-8 milímetros.

Se, para os cidadãos e as cidadãs que se envolviam nessas comemorações cívicas, a cidade poderia significar um espaço disciplinar, de exaltação aos feitos dos regimes militares, para outras pessoas — que buscavam escapar à disciplina, embora ainda atuando no campo em que ela opera — a cidade era ressignificada, transformando-se num espaço de vivência, por vezes, criativa e crítica. As imagens dispostas a seguir — retiradas do filme *Miss Dora* — são exemplos desses empreendimentos cotidianos astuciosos, a pretexto das quais Michel de Certeau (2014) forjou sua ideia de práticas cotidianas, vivência dos espaços e inquietante familiaridade com a cidade.

---

<sup>1</sup> Trata-se de revoluções que envolvem os processos de subjetivação em sua relação com o político, o social e o cultural, processos esses que vão delineando a realidade em seu movimento contínuo de criação coletiva, conforme Rolnik (2007).

Imagem 1 — Cena em que a mulher subverte as inscrições de ordem na parede



Fonte: filme *Miss Dora*, Edmar Oliveira, 1974.

As imagens acima exibem uma inscrição na parede, com os seguintes dizeres: “Ordem/ seu lugar/ sem rir/ sem falar”. Embaixo da sequência de sentenças existe uma arma de fogo apontada para os passantes e, logo à frente da parede, está uma mulher, vestida numa calça comprida jeans e blusa curta preta. A câmera, partindo da primeira imagem, vai se aproximando em zoom in<sup>2</sup>, focando apenas a arma, após, distancia-se em zoom out e continua a mostrar a mulher movimentando-se como se jogasse algo na parede, acertando ao meio das palavras de ordem o que parece ser uma mancha de tinta vermelha.

Essa cena do curta-metragem *Miss Dora* — filmado em Super-8, no ano de 1974, sob a direção de Edmar Oliveira<sup>3</sup> — é exibida acompanhada da música “Parque industrial”, de Tom Zé, gravada tanto em álbum solo como no disco manifesto da Tropicália (*Tropicália ou Panis Et Circensis* - 1968). Trata-se de uma música que satiriza a industrialização e a modernização conservadoras, apresentando sons de uma banda de metais e instrumentos de sopro que lembram uma parada militar e uma letra que satiriza os hinos patrióticos e critica tanto as “revistas moralistas” quanto a comercialização dos serviços e das pessoas. Coerentes com a música, que só acentua o caráter crítico da cena, essas imagens descritas acima,

<sup>2</sup> Sobre a linguagem fílmica ver Jullier e Marie (2009).

<sup>3</sup> Atualmente, mora no Rio de Janeiro e é psiquiatra. Na década de 1970, estudava medicina em Teresina e era um dos jovens que protagonizavam as produções culturais alternativas no Piauí, produzindo filmes em Super-8, jornais alternativos e suplementos culturais dominicais nos jornais de grande circulação no Estado.

pensadas por jovens piauienses, vêm interpor uma crítica à censura que imprime sua força sobre os corpos, sobre as atitudes e comportamentos. A moça, que protagoniza a cena, joga tinta vermelha nas palavras de ordem, reforçadas pelo desenho da arma de fogo, e, assim, nega, simbolicamente, aquele discurso institucional que tenta disciplinar os corpos, fugindo aos padrões passivo e recatado designados às mulheres, naquela época.

Apropriando-se dos espaços de Teresina, de suas ruas, avenidas, praças, muros, bares, pelos quais inúmeros passantes andavam, alguns e algumas jovens piauienses, na década de 1970, articularam a produção de filmes em Super-8, uma tecnologia disponível na época, relativamente barata aos custos das camadas médias, em geral “cinquenta cruzeiros o filminho de três minutos, revelado e tal, colorido, Kodak” (NETO, 2004, p. 267). Dessa maneira, buscavam se expressar por meio das invenções fílmicas. Além da intenção de comunicar, ou não, algo através das imagens produzidas, é interessante perceber que é, também, por meio dessas imagens, que “o passado longínquo ressoa em ecos” (BACHELARD, 1978, p. 183), sendo, dessa forma, passível de ser estudado e entendido em suas variadas perspectivas, o que faz possível um estudo do social através das imagens consumidas e produzidas numa determinada época.

Torquato Neto, na coluna *Geléia Geral*, que assinava no jornal fluminense *Última Hora*, entre 1971 e 1972, costumava fazer publicações incentivando o uso da câmera Super-8:

Superoito: dê uma chance ao seu olho. É claro que você não pode “fazer cinema” por aqui; [...] experimente, é fácil demais, aperte o dedo, invente como queira, dê uma chance ao seu olho, futuque, descubra, transe em superoito. É muito quente e muito frio, só depende mesmo de você. Olhe bem, registre, banque o cinegrafista; as câmeras todas vem equipadas com lente zoom, de modo que você pode chegar perto da coisa sem meter seu corpo no perigo, na parede. É muito fácil: olhe bem, acerte o foco e dispare. Dá excelentes resultados. Dá filmes que não passam nos cinemas. Dá muita liberdade, amigo. Você gosta? (NETO, 2004, p. 267)

É interessante perceber, na fala de Torquato, o quão libertário parecia ser o ato de filmar. O superoito, como nomeia Torquato, traz possibilidades de escapar às subjetividades capitalísticas<sup>4</sup>, que tentavam significar os indivíduos e as coisas dentro de certos padrões, permitindo que esses jovens escapassem à lógica da indústria do cinema, “bancassem” o cinegrafista, produzissem filmes para si, abusassem da liberdade que a câmera trazia e subvertessem a ordem que imperava nas cidades, inclusive a ordem relativa às estruturas imbuídas das questões de gênero. Ao filmar uma mulher subvertendo palavras de ordem e se

<sup>4</sup> Usa-se essa expressão em sintonia com a teoria esquizo-analítica de Guattari (1993) e Deleuze e Guattari (1976), para quem as formas capitalísticas de produção se diferem das formas capitalistas exatamente porque, além de mercados e mercadorias, procura produzir subjetividades.

comportando de forma não condizente com os padrões sociais que lhe eram atribuídos, esses garotos que protagonizavam a produção dos filmes, de certa maneira, pretendiam imprimir uma realidade que lhe é própria, ou mesmo subverter aquela a que estavam submetidos. Não se trata de uma situação particular de suas produções em Super-8, pois, nas produções jornalísticas alternativas que realizavam, estavam constantemente reforçando questões desse tipo.

Essa liberdade de que fala Torquato — situando-a no campo da produção de filmes, mas aqui entendendo-a em um campo mais geral, perpassando pelas produções artísticas em geral — já era reivindicada dentro do contexto de problematização das concepções de arte, nas décadas de 1960 e 1970, dando espaço ao que se pode chamar de “estética experimental”, “entendida como uma intervenção que era feita com o intuito de provocar uma ampliação conceitual no campo artístico” (CASTELO BRANCO, 2007, p. 179). Esse experimentalismo artístico, que propunha certo rompimento com os padrões estéticos da arte, seja na música, na poesia e mesmo no cinema, de certa forma, influenciou os jovens piauienses na articulação de suas produções artísticas e jornalística.

Além da liberdade de expressão artística e política, a produção dos curtas-metragens e do jornalismo alternativo marcava também espaços de sociabilidade e cumplicidade entre os rapazes e moças que atuavam em suas realizações, contribuindo para a construção de atividades e espaços que, por mais que perpassassem a lógica das diferenças sociais entre os gêneros, possibilitavam uma inter-relação maior, uma transitividade entre os espaços de masculinidades e feminilidades e permitiam também a contestação de determinados padrões femininos e masculinos

Entretanto, para entender o que levou esses jovens em estudo a reconfigurarem as subjetividades que os produziram, reformulando, através de suas produções artísticas ou jornalísticas ou mesmo por meio do comportamento, determinados valores sociais e culturais masculinos e femininos que lhe eram atribuídos, é interessante que possamos conhecer melhor o processo histórico que, ao longo do tempo, delineou os espaços e comportamentos dos indivíduos segundo os sexos. Especialmente, é importante que se perceba como se deu a construção das masculinidades e feminilidades burguesas, para que, dessa maneira, se possa perceber a transformação dessas identidades, a qual se dá, do ponto de vista desta pesquisa, principalmente em torno das práticas e valores constituídos por parcela da juventude brasileira que viveu no momento histórico em estudo.

## 2.1 Delineando masculinidades e feminilidades burguesas

Um homem apaixonado e ciumento é capaz de tudo. O ditado é velho, mas Olinda Falcão Tibúrcio não acreditou e agora está internada em estado desesperador no Hospital Rocha Maia. [...] Olinda foi baleada pelo amante José Ribeiro do Nascimento, que em seguida tentou suicídio. O caso é complicado. O criminoso não tinha ciúme do marido de Olinda, e sim de outro amante que a mulher arrumou. (POBRE, 1971)

Essa matéria, intitulada “Pobre José quase mata seu amor”, trata de um fato que não aconteceu em Teresina, mas que foi publicado no jornal de circulação regional no Piauí, no período em estudo. Ela narra a história de um homem que tinha caso com mulher casada e tentou matá-la por descobrir que, além dele e do marido, ela cultivava outra relação amorosa. Da forma como é narrada e do próprio título da matéria, depreende-se que o criminoso é digno de pena por quase matar seu amor, tendo em vista o ciúme que sentia dela. O ciúme, o sentimento de posse e a defesa da honra, aqui, parecem justificar ou amenizar o crime cometido por José.

O adultério feminino, ao pôr em xeque a honra masculina, acabava por questionar a masculinidade do homem envolvido. Elizangela Cardoso, ao analisar as identidades de gênero, amor e casamento em Teresina, no período situado entre 1920 e 1960, percebeu que em torno do adultério feminino delineavam-se disputas de masculinidade hegemônica: “manter relações sexuais com a mulher do outro projetava quem o praticava, pois o tornava mais homem que o marido traído. Era um desejo difuso no imaginário masculino, que, quando concretizado, reforçava a masculinidade do amante, em detrimento do marido” (CARDOSO, 2010, p. 382). Esse discurso que povoava o imaginário masculino da época pode servir para entender o fato de José Ribeiro não se sentir desonrado pela relação entre Olinda Falcão e seu marido, uma vez que essa relação reforçava sua virilidade perante a sociedade. Entretanto, sentia-se ameaçado pelo outro amante com quem ela se arranhou, pois dessa vez era a sua masculinidade que estava sendo posta à prova.

Essa não é a única matéria que fala sobre a violência cometida pelo homem em relação à mulher, no período histórico em estudo. No jornal O Dia, também de circulação diária e regional, a coluna “Teresina e seus macetes” muitas vezes debochava das brigas entre casais:

‘Tacou o pau na mulher’: seu João Belo fez um belo gesto no sábado de aleluia. Sapecou uma paulada na cuca de sua mulher, Maria Lúcia Monteiro da Silva. A pancada não foi fácil porque o sangue jorrou como petróleo na Baía. Os vizinhos chamaram os guardas [...] e seu João Belo foi encanado. (TACOU, 1969)

Pela frequência dessas matérias e também por conta das sátiras, pode-se inferir que se trata de uma realidade presente no cotidiano das relações familiares do período estudado. A pancada em Dona Maria talvez não tenha sido “fácil” porque o “sangue jorrou” e chamou atenção dos vizinhos. Caso contrário, a violência sofrida talvez tivesse sido ocultada.

Fim dos anos sessenta e início dos setenta são momentos históricos que parecem ter vivenciado um processo de intensificação da violência masculina, especialmente em relação à mulher, se levarmos em conta as matérias publicadas nos jornais piauienses anteriormente mencionados. Até mesmo a propaganda do jornal O Dia, em 1972, satirizava essa agressão, como se pode ver na imagem a seguir:

Imagem 2 — Propaganda do jornal O Dia



Fonte: Jornal O Dia, 12 out. 1972, Arquivo Público Casa Anísio Brito

Sócrates Nolasco (2001), ao analisar a banalização da violência masculina em sociedades contemporâneas, conclui que ela deve ser entendida enquanto resposta à crise de identidades relativa à descaracterização dos padrões de masculinidades definidos anteriormente pelas sociedades tradicionais. Esse processo está intimamente ligado às transformações sociais e culturais que vão modificando constantemente os padrões de feminilidade e masculinidade.

As movimentações feministas, gays e lésbicas, que ganharam maior visibilidade nas décadas de sessenta e setenta, os ideais que buscavam reformular, o aumento das instituições superiores pelo país, a maior participação das mulheres nesse ensino e no mercado de trabalho acarretaram mudanças nas estruturas familiares. Muitas jovens, antes de desejarem um “bom casamento”, almejavam primeiro uma carreira profissional, ou mesmo esses dois âmbitos da

vida em conformidade, e, uma vez casadas, nas práticas cotidianas, muitas dessas mulheres buscavam mais autonomia em relação à autoridade que a conjuntura social machista delegava ao seu parceiro.

Ao buscarem modificar sua situação no meio social, as mulheres instigaram os homens a reformular também suas atribuições na sociedade. Acontece que essas disputas e reformulações de valores sociais nem sempre ocorriam de maneira pacífica. Prova disso é perceber o aumento de matérias publicadas nos jornais teresinenses contemplando a violência praticada pelo homem em relação à mulher, chegando a satirizá-la, de tão comum.

Dentre as características tradicionais que envolviam a produção das masculinidades, Nolasco (2001) seleciona a habilidade para usar a força física e a capacidade de inserir-se no meio público por meio do trabalho. Porém, com a industrialização, a introdução da mão de obra feminina e infantil nas fábricas, logo depois, com a mecanização do trabalho nas indústrias, esse corpo masculino, antes essencial, vai sendo substituído, perdendo prestígio e exclusividade nos espaços públicos. Além disso, as grandes guerras, embora reforçassem o caráter bélico nas concepções de masculinidade, acabaram devastando os corpos masculinos e exibindo certa fragilidade em um corpo que deveria ser potente, viril e forte, proporcionando às mulheres a experiência de chefiar suas famílias.

As masculinidades e feminilidades, ao longo do século XIX, vão sofrendo alterações em seus padrões e se reformulando de acordo com as transformações sociais. Esse fato contribuiu para se pensar em uma crise da virilidade ao longo dos séculos XX e XXI, conforme aponta Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine e Georges Vigarello na coletânea *História da Virilidade*, volume 3.

A emergência de algo como um ideal de masculinidade é resultado de complexas elaborações culturais, as quais, embora não da mesma maneira e proporção, perpassam por entre as gerações. Dentre as elaborações culturais que contribuíram para o delineamento das masculinidades, Pedro Paulo de Oliveira (2004) acredita que, além da formação do Estado Nacional Moderno e da criação de instituições específicas, como os exércitos, cuja disciplinarização acaba moldando os indivíduos, está também o surgimento dos ideais burgueses e dos valores da classe média, embasados no pragmatismo dos negócios, no patrimônio e no culto da ciência metódica-racional.

Segundo Elizangela Cardoso (2007), em fins do século XIX, no âmbito da literatura, o padrão matrimonial da elite, baseado no dote e nos interesses familiares, passa a ser criticado, começando a se delinear uma nova sensibilidade, na qual o amor irrompe como base ideal do matrimônio, no sentido de se considerar a correspondência de sentimentos entre o casal.

Os processos de industrialização e de urbanização, a nova configuração do mercado de trabalho e os ideais burgueses advindos desses processos acabaram por alterar também a lógica dos relacionamentos entre os casais. Por conta desses processos, os homens dos segmentos médios e altos puderam ingressar em profissões liberais e em outras carreiras, tornando-se aptos a sustentar suas futuras esposas, não precisando mais realizar o casamento por conta do dote ou de uma sociedade familiar, embora, em meio às práticas, ainda persistisse a ideia do casamento como um negócio entre famílias.

É possível perceber, a partir desses processos, que o casamento vai se redefinindo, tendo em vista que “deixa de ser uma instituição cujo objetivo é o sustento dos filhos e filhas, em que contribuem mulheres e homens, para ser uma instituição igualmente voltada ao sustento das esposas” (CARDOSO, 2007, p. 86). Nesse sentido, aumenta-se o controle do marido em relação à esposa e, dessa maneira, os papéis no âmbito familiar relativos aos homens e às mulheres também vão se reformulando. Se por um lado o poder das mulheres na família é enaltecido por conta da valorização da mãe em detrimento do pai, uma vez que a infância passa a ser reconhecida como uma idade da vida que precisa de cuidados especiais, ao mesmo tempo procura-se limitar o feminino aos papéis de mãe, esposa e dona de casa e o papel do homem é reforçado como chefe e provedor familiar.

Essa lógica burguesa de se pensar o matrimônio e as relações entre os sexos baseou-se na noção do amor romântico, a qual, segundo Giddens (1993), pela primeira vez vinculou o amor à liberdade, desenvolvendo laços entre liberdade e autorrealização. Essa associação se dava porque o argumento para a escolha do par romântico, naquele momento histórico, passou a ser centrado no desenvolvimento de laços amorosos e de afinidade entre o casal, não mais em interesses de terceiros.

Porém, é importante ressaltar que a noção de liberdade trazida pela ideia do amor romântico estava desvinculada da sexualidade. A liberdade para as experiências com relação à sexualidade é uma reivindicação que se torna mais visível no contexto dos anos 1960. “Nas ligações do amor romântico, o elemento sublime tende a predominar sobre o ardor sexual. [...] O amor rompe com a sexualidade, embora a abarque” (GIDDENS, 1993, p. 50-51). Giddens argumenta que o amor romântico era essencialmente um amor feminilizado, pois, no âmbito das práticas sociais, a associação entre amor-casamento-maternidade como algo que supera os prazeres sexuais, dentro da lógica do amor romântico, era uma demanda mais cotada às mulheres.

Para os homens, as tensões entre o amor romântico e o amor passion eram tratadas separando-se o conforto do ambiente doméstico da sexualidade da amante ou da prostituta. O cinismo masculino em relação ao amor romântico foi prontamente amparado por esta divisão, que não obstante aceitava implicitamente a feminilização do amor “respeitável. A prevalência do padrão duplo não proporcionava às mulheres tal saída (GIDDENS, 1993, p. 54).

Nesse sentido, é possível perceber que o amor romântico incidiu especialmente sobre as mulheres, tendo em vista que a relação entre amor, casamento e maternidade não aceitava, no âmbito feminino, uma associação à sexualidade clandestina. Ao fazer um estudo das relações de gênero, amor e casamento entre as décadas de 1920 e 1960, Elizangela Cardoso utiliza-se, dentre outras fontes, das quadrinhas (versos escritos ou cantados, passados por várias gerações e que fazem parte da tradição oral e do cotidiano de homens e mulheres) que, provavelmente, circularam entre os e as piauienses no contexto do século XX, mas que aludem aos processos de formação dos ideais da família burguesa, que marcaram as últimas décadas do século XIX e as primeiras do XX, explicitados anteriormente. A historiadora piauiense conclui que:

No entrelaçar do amor, da sexualidade e do casamento, procurou-se limitar a sexualidade feminina ao âmbito conjugal e, ao mesmo tempo, elegeu-se o casamento como espaço de realização e a maternidade como obrigatória. O que, por sua vez, serviu de justificativa para tolher aquelas que buscavam delinear identidades femininas alternativas, descentradas do casamento e da maternidade, nesse movimento, reforçando a dominação masculina (CARDOSO, 2007, p. 104).

Analisando, de maneira genérica, os processos de construção dessa lógica familiar burguesa, é possível perceber uma tentativa de se reforçar determinados atributos e atribuições, desde a infância à fase adulta, segundo o sexo biológico dos indivíduos: limitando a sexualidade feminina ao âmbito do casamento e reforçando seu papel enquanto esposa, mãe e dona de casa, na medida em que limitava o homem à busca de uma virilidade conquistada com o trabalho, o casamento, o sustento da mulher e dos filhos e a demonstração de uma sexualidade incontida e extraconjugal. Porém, embora o modelo burguês da limitação das mulheres ao ambiente doméstico e da atribuição das atividades externas ao homem tenha se propagado ao longo da primeira metade do século XX, nas camadas mais baixas da sociedade, a maioria das mulheres com idade para trabalhar continuava a exercer uma atividade profissional, até mesmo para ajudar no sustento da família (BAUBÉROT, 2013).

Ao estudar esse processo de formação da família tradicional e hierárquica burguesa, Jeni Vaitsman (1994) percebeu que muitas mulheres menos abastadas necessitavam combinar o trabalho doméstico com algum outro tipo de atividade que gerasse renda. Esses serviços, no

entanto, estavam ligados, geralmente, a atribuições consideradas “naturalmente femininas”, como, por exemplo, costura e produção caseira para venda, as quais se caracterizavam também como tarefas invisíveis, já que muitas das atividades informais não eram computadas como trabalho.

Ainda que a industrialização tenha ocasionado um processo de privatização das mulheres e que os papéis atribuídos a elas de mães, esposas e donas de casa não fossem compatíveis com o sistema industrial, “os valores universalistas e igualitários da sociedade industrial favoreceram a igualdade sexual, pois criaram oportunidade de melhor educação e emprego para as mulheres” (VAITSMAN, 1994, p. 16). Tem-se como exemplo disso o reconhecimento da mulher enquanto cidadã, na década de 1930, por meio do direito ao voto, o que representou uma das conquistas femininas pautadas nos valores igualitários da sociedade industrial na qual estavam inseridas.

Sendo assim, o aprofundamento da modernização, da industrialização e da urbanização acarretaram mudanças nos costumes dentro das mais variadas categorias sociais. As movimentações feministas do início do século XX, por exemplo, apropriavam-se da lógica burguesa de se pensar as identidades de gênero, reivindicando para si o direito ao estudo, à informação e à instrução, argumentando que para bem educar e instruir os filhos e as filhas, que serão o futuro da nação, era necessário que as mães tivessem acesso à educação. Margareth Rago, ao fazer uma análise sobre a prostituição e os códigos da sexualidade feminina em São Paulo, no período que compreende as décadas de 1890 a 1930, consegue perceber uma nova subjetividade sendo elaborada pela imprensa feminista para a mulher moderna, apresentando, justamente, a educação como principal arma para as transformações da condição da mulher na sociedade.

É possível afirmar que o discurso de valorização da mãe pela educação atingia dois alvos: de um lado, visava a enobrecer a função doméstica, desqualificada econômica e socialmente pela emergência do capitalismo industrial; de outro, tinha o objetivo de ganhar a adesão de um amplo público feminino e masculino e formar uma consciência feminina. É visível, então, a luta que essas feministas empreendiam para abrir e ampliar o espaço de participação da mulher fora da vida privada, no mesmo movimento em que dignificavam a função doméstica e materna (RAGO, 1991, p. 71).

Dessa maneira, essas mulheres, embora não se organizassem em um movimento feminista propriamente dito, ao reivindicarem o direito ao estudo sem negar suas atribuições domésticas e materna, conseqüentemente, sem bater de frente aos ideais atribuídos a elas ao longo do processo de formação da família burguesa, acabaram por conquistar mudanças

significativas no contexto social e cultural em que estavam inseridas, conquistando, inclusive, o apoio de vários intelectuais do período, o que acabou por ampliar o espaço de participação da mulher fora da vida privada. Ainda assim, em um movimento paralelo, essas mulheres contribuíram para reforçar os estereótipos de feminilidade, os quais serão postos em questão pelos movimentos feministas das décadas de 1960 e 1970.

Em Teresina, segundo pesquisas realizadas por Cardoso (2010), a ênfase na necessidade de a mãe deter conhecimentos relativos à puericultura só se tornou visível na imprensa local a partir dos anos 1930, quando médicos que trabalhavam na cidade começaram a difundir a necessidade de incorporação desse saber pelas mães, além de seus discursos constituírem a mãe enquanto aliada do médico em nome da saúde dos filhos e da grandeza da pátria. Nesse sentido, até mesmo o espaço escolar era organizado de determinada maneira a reproduzir os cuidados que as mulheres deveriam ter com o espaço doméstico e com os filhos.

Ao estudar a formação das normalistas em Teresina nas décadas de 1930 e 1940, Joseanne Zingleara (MARINHO, 2009) observou que o Curso Normal — que na época profissionalizava para o exercício de professora primária, sendo o mais alto nível educacional a que tinha acesso a maioria das mulheres que prosseguiram os estudos após o nível elementar —, além de proporcionar profissionalização às mulheres, as instruíam também para os conhecimentos adequados ao exercício das funções de mãe e esposa. Isso porque, embora a instituição funcionasse como externato misto, recebendo homens e mulheres para formação, a maioria das pessoas que estudavam lá pertencia ao sexo feminino e, no currículo, havia disciplinas que serviam como diferenciação em relação à educação masculina, tanto de forma direta (como Economia Doméstica, Trabalhos Manuais e Puericultura) quanto de forma indireta (como Educação Moral e Cívica).

Nessas disciplinas enfocava-se aspectos como a importância da manutenção de uma casa higiênica, para evitar o contágio de doenças na família, a sistematização do cumprimento das atividades desenvolvidas no lar, o ensino de habilidades com corte, costura, bordados, *crochet* e *tricot*, além de haver uma disciplina específica para dar conta do cuidado com as crianças. “A intenção era que, ao final do curso, essas jovens se tornassem moças prendadas, dominando habilidades manuais que não serviriam para a profissão de professora, mas que faziam parte de uma educação que toda mulher devia ter, segundo a visão da época” (MARINHO, 2009, p. 66-67).

Dessa maneira, os corpos femininos e masculinos eram disciplinados não apenas no ambiente doméstico. A escola também se mostrava como uma instituição que delimitava espaços sociais masculinos e femininos. Entretanto, é possível perceber uma nova

subjetividade sendo formada em relação à mulher. A possibilidade de continuar os estudos, não se limitando apenas ao ensino básico, ainda que reforçasse os estereótipos de feminilidade, trouxe uma nova perspectiva para as mulheres das camadas médias que podiam ter acesso a esse ensino. O samba intitulado *Normalista*, composto por Benedito Lacerda e David Nasser, em 1949, e interpretado por Nelson Gonçalves, alude a uma nova subjetividade feminina que circulava na época, a da mulher formada:

Vestida de azul e branco  
 Trazendo um sorriso franco  
 Num rostinho encantador  
 Minha linda normalista  
 Rapidamente conquista  
 Meu coração sem amor  
 Eu que trazia fechado  
 Dentro do peito guardado  
 Meu coração sofredor  
 Estou bastante inclinado  
 A entregá-lo ao cuidado  
 Daquele brotinho em flor  
 Mas a normalista linda  
 Não pode se casar ainda  
 Só depois de se formar  
 Eu estou apaixonado  
 O pai da moça é zangado  
 E o remédio é esperar  
 (LACERDA; NASSER, 1949)

Em meio às características que aludem a uma feminilidade tradicional, como a franqueza, a virtude, o encanto, a beleza, o casamento, o cuidado e o zelo para com o futuro esposo, está a formatura. A moça ainda não podia casar, até que estivesse formada. Embora apaixonado, o rapaz teria que esperar. Percebe-se, pela letra da música interpretada por Nelson Gonçalves, além do papel profissionalizante da Escola Normal, uma valorização da educação feminina não só por parte de algumas mulheres. Tratava-se de um instituto que passava a ser valorizado também pela família dessas moças. Uma subjetividade que, aos poucos, vai se formando no âmbito social feminino: mulher formada e casada.

A letra do samba *Normalista* alude também a algumas subjetividades masculinas tradicionais. Um coração sem amor, fechado, guardado, sofredor, são características que, na música, se referem ao narrador masculino e que estão em conexão com o perfil de masculinidade traçado por Giddens dentro da lógica do amor romântico burguês. Segundo Giddens, desde o início das transformações que afetaram o casamento e a vida pessoal, os homens em geral tenderam a se excluir do desenvolvimento do domínio da intimidade. Enquanto as mulheres, ao libertar-se, de certa forma, do dote como elemento de conquista

amorosa, passaram a vincular o amor romântico ao que Giddens chama de *amour passion*, os homens, em geral, acabaram por, em suas práticas, desvincular esses institutos.

As ligações entre o amor romântico e a intimidade foram suprimidas, e o apaixonar-se permaneceu intimamente vinculado à ideia de acesso: acesso a mulheres cuja virtude ou reputação era protegida até que pelo menos uma união fosse santificada pelo casamento. Os homens tenderam a ser “especialistas em amor” apenas com respeito às técnicas de sedução ou de conquista. (GIDDENS, 1993, p. 70-71)

Dessa maneira, é possível perceber que, em termos de educação, de experiência e de criação, sempre existiu um abismo entre os dois sexos. Enquanto que em torno das mulheres circulavam, nas primeiras décadas do século XX, determinadas subjetividades que as preparavam para se manterem castas, à procura de um amor a quem, após o casamento, entregaria seu corpo e sua alma, não visando à satisfação de um desejo, mas com a função de procriar e tornar-se mãe, no universo masculino produziam-se subjetividades diferenciadas.

Ao pesquisar as vivências masculinas piauienses nesse período histórico relativo ao início do século passado, Pedro Vilarinho Castelo Branco (2008) constatou que o aprendizado masculino da sexualidade deveria ser desvinculado de qualquer interesse afetivo. Era importante, para mostrar macheza e virilidade, que os homens iniciassem suas atividades sexuais antes e, muitas vezes, fora do casamento, pois representava um ganho na autoestima masculina. No universo masculino, as conquistas eram motivos de admiração por parte de outros rapazes e de autoafirmação da masculinidade.

As brincadeiras entre os grupos masculinos tinham, entre outras funções, a de colocar à prova a virilidade e a macheza dos companheiros, dessa forma as brincadeiras questionando a força física, a agilidade, mas principalmente o interesse e o apetite sexual dos rapazes se faziam sempre presentes (CASTELO BRANCO, 2008, p. 90).

Diante dos padrões de masculinidade e da necessidade de afirmação da virilidade por meio das conquistas amorosas, anteriormente mencionados, é possível fazer uma correlação com a letra da música *Normalista*, interpretada por Nelson Gonçalves. Ao aludir a uma personalidade masculina marcada por um coração sem amor, fechado, os compositores transpõem para a canção o que acabavam por vivenciar em seu cotidiano, uma vez que, aos homens, nas práticas sociais da época, era ensinada a desvinculação entre o amor romântico e o *amour passion*. Dessa maneira, percebe-se, em um mesmo movimento, ao longo do século XIX e início do século XX, um esforço discursivo e cultural para atrelar à figura feminina uma sexualidade limitada ao casamento, valorizando a sua castidade e pureza, e reforçando a função reprodutora do sexo, enquanto que, no universo masculino, as práticas sexuais eram

vivenciadas como uma necessidade biológica, desvinculada da reprodução e, principalmente, como exercício de afirmação de uma masculinidade viril.

Ao atentar para o fenômeno da transformação da intimidade nas sociedades modernas, Giddens argumenta que os ideais do amor romântico tendem a suplantar-se sobre a pressão da emancipação e da autonomia feminina. Segundo o autor, o amor romântico e a identificação projetiva que ele idealiza, como uma espécie de intuição, intensificada pelas diferenças estabelecidas entre a masculinidade e a feminilidade, acaba criando uma sensação de totalidade com o outro. Porém, essa sensação não é o bastante para um relacionamento cuja continuação depende da intimidade. Dessa maneira, para que exista uma continuidade nos relacionamentos, é preciso que haja uma abertura em relação ao outro, condição para o que Giddens chama de “amor confluyente”, que é, de alguma maneira, o oposto da identificação projetiva do amor romântico.

O amor confluyente é um amor ativo, contingente, e por isso entra em choque com as categorias “para sempre” e “único” da ideia do amor romântico. A “sociedade separada e divorciada” de hoje aparece aqui mais como um efeito da emergência do amor confluyente do que como sua causa. Quanto mais o amor confluyente consolida-se numa possibilidade real, mais se afasta da busca da “pessoa especial” e o que mais conta é o “relacionamento especial” (GIDDENS, 1993, p. 72).

É, então, a dinâmica das relações sociais, mais especificamente, das relações entre os casais que, aos poucos, vai mudando determinados padrões relativos aos ideais do amor romântico, trazendo à tona questionamentos relativos à satisfação mútua do casal dentro do relacionamento, à igualdade de direitos entre o casal e até mesmo entre os sexos, acarretando, dessa forma, o aumento do fenômeno das separações e divórcios entre os casais. Esses institutos, embora tenham sido bastante discutidos e causado muita polêmica com relação à conveniência ou não de sua adoção no Brasil, entre as décadas de 1950 e 1970, só tiveram reconhecimento legal a partir de dezembro de 1977, através da Lei 6.515/77 (ALMEIDA, 2010).

Enquanto, de maneira frequente, os sonhos do amor romântico conduziam as mulheres a uma sujeição doméstica, o amor confluyente presume igualdade na doação e no recebimento emocionais. Embora o amor romântico seja um amor sexual, ainda que essa sexualidade fosse pensada e expressada de maneira diferente pelos dois sexos, como discutido anteriormente, “o amor confluyente pela primeira vez introduz a *ars erótica* no cerne do relacionamento conjugal e transforma a realização do prazer sexual recíproco em um elemento-chave na manutenção ou dissolução do relacionamento” (GIDDENS, 1993, p. 73). Dessa forma, é possível perceber

uma transformação importante nas relações sociais. Uma vez reivindicando a realização de um prazer sexual recíproco dentro de um relacionamento, algumas mulheres, de certa forma, abriram maiores possibilidades de vivência do corpo e da sexualidade dentro de um relacionamento, não necessariamente conjugal.

A partir da década de 1960, é possível observar mudanças nas bases que asseguravam a felicidade conjugal: os homens e as mulheres não se casam e ficam juntos apenas com o intuito de ter filhos. A felicidade do casal não estava mais vinculada apenas ao sentimento do “amor”, mas também ao prazer sexual (NECKEL, 2004). É o que Giddens chama de emergência de uma “sexualidade plástica”, ou seja, no contexto das décadas de 1960 e 1970, percebe-se a manifestação de uma sexualidade descentralizada, liberta das necessidades de reprodução. Esse fato causa um grande impacto nas relações sociais desse período, já que se presencia, na prática, a desnaturalização de um dos atributos tidos culturalmente como característica “natural” de toda mulher: o ato de ser mãe. Entretanto, essa mudança não passa despercebida pelos setores mais conservadores da sociedade.

O discurso católico, por exemplo, irá reagir a essas transformações. Instituição que, no cenário histórico, tem reforçado o papel de mãe como característica primordial às mulheres, a Igreja Católica reagiu a essas mudanças nos padrões das relações afetivas, as quais passaram a valorizar o caráter sexual dos relacionamentos, dando ênfase à potência da sexualidade feminina e desvinculando-a do casamento e da maternidade. Exemplo disso é o pronunciamento do Papa Paulo VI, publicado, em 1971, no jornal piauiense O Estado:

O Papa Paulo VI pediu a todas as ordens religiosas do mundo que guiem a humanidade para o retorno à fé mediante o exemplo de castidade, pobreza e obediência. [...] Nesta época, quando “o amor humano está mais do que nunca ameaçado por um erotismo avassalador, a consagrada castidade deve, hoje mais que nunca ser interpretada e vivida com certidão e generosidade” (PAPA, 1971).

Diante desse pronunciamento do líder católico a respeito das relações humanas, é possível perceber que as transformações no âmbito da intimidade que, naquela época, estavam se processando, além de causarem certa polêmica, também eram constantemente vigiadas e combatidas pelas instituições conservadoras. A Igreja Católica prezava pela manutenção de um amor romântico, casto, servidor, generoso, e o desenvolvimento de relacionamentos baseados na satisfação mútua do casal, rompendo com o caráter servil, e em uma satisfação que reivindicava também a realização sexual, acabava por romper determinados dogmas católicos, despertando reações por parte de seus líderes, como mostra o discurso reproduzido anteriormente.

Teresinha Queiroz, ao analisar os modos e modas da juventude anos sessenta, do século XX, chama atenção para a potência emergente de experiências em relação ao corpo feminino. Fala-se especificamente em vivências da sexualidade feminina, não porque, nesse processo, as masculinidades tenham permanecido estagnadas, mas porque, historicamente, no universo masculino, a sexualidade fora do ambiente nupcial sempre apresentou uma gama de possibilidades maiores em relação ao universo das feminilidades. É interessante colocar essa questão em termos de “liberdade para a descoberta do corpo, do prazer e das potencialidades da sexualidade nas fases de relacionamento pré-casamento” (QUEIROZ, 2006, p. 274).

A virgindade representava ainda um “tabu” no universo feminino, pois para os homens não se fazia o mesmo questionamento (NECKEL, 2004), o que acabava por denotar certa resistência às experiências sexuais antes do casamento para as mulheres. No entanto, emergiam, na época, alguns “libertadores”, como a pílula anticoncepcional, a minissaia, o motel, os quais geraram condições históricas que marcaram uma nova forma de agir em relação à sexualidade (CASTELO BRANCO, 2006), proporcionando novas possibilidades de usos do corpo e do prazer para ambos os sexos, mas especialmente para algumas mulheres. Diz-se “algumas”, pois essa potencialidade em relação ao uso da sexualidade antes do casamento não era uma realidade nas práticas de muitas mulheres que viviam aquela época, até porque elas foram produto de uma sociedade de bases machistas, alicerçadas pela lógica burguesa, anteriormente discutida, do amor romântico.

Lucy Dias, ao compilar as memórias de algumas mulheres e homens, incluindo as dela, que nos anos 1970 seguiram percursos de vida alternativos àquele instituído pelos padrões sociais dominantes — metendo “o pé na estrada, *like a rolling stone*”, “sem lenço, sem documento”, organizando-se em comunidades hippies, com um arranjo diferente do da família tradicional, que ao longo das décadas de sessenta e setenta vai perdendo hegemonia e se fragmentando — aborda o surgimento da pílula anticoncepcional da seguinte maneira:

A pílula tinha ejetado a mulher para um lugar no futuro, mas não garantia nada. Ela foi resultado da evolução da ciência e não uma conquista feminina. As mulheres continuavam em seus lugares, contidas e reprimidas — ou fora deles, liberadas e confusas, ou tudo ao mesmo tempo: liberadas, confusas e reprimidas. Para uma certa faixa de *avançadinhas* da época, no entanto, a pílula foi, de fato, “uma revolução”, porque o resto já fazíamos com gosto, mas carregando todas as *encucações* de quem usava o corpo como bandeira de assumida liberdade — tendo a cabeça de uma mulher tradicional. Altas crises de identidade. Havia até as que se esmerasse em polir as duas faces — a liberada, para o público externo; e a quadrada, para consumo interno — de tal maneira que ninguém desse por algo fora do lugar (DIAS, 2003, p. 204).

Percebe-se, então, que a invenção científica da pílula anticoncepcional na década de sessenta proporcionou uma revolução nos costumes e comportamentos de algumas jovens brasileiras (DIAS, 2003), embora, muitas vezes, essa revolução tenha ocorrido mais no campo do discurso que no da prática. Enquanto produto de um processo científico, a pílula anticoncepcional não escapava aos discursos médicos, valendo-se da autoridade científica para regular o uso do contraceptivo. Embora representasse um avanço da ciência e estivesse também vinculada a uma indústria de produção, venda e consumo, os efeitos da pílula contraceptiva no corpo das mulheres ainda era, de certa forma, desconhecido, tendo em vista o pouco tempo de sua invenção. Dessa maneira, alguns boatos a respeito de seus malefícios para a saúde da mulher eram veiculados no meio social e, em consequência, várias reportagens eram agenciadas nos jornais daquela época como tentativa de abordar esse tema e “desmistificá-lo”, como é possível observar na reportagem publicada no jornal piauiense O Dia, em 1969:

O professor Adair Eiras, da Companhia Nacional contra o Câncer, afirmou à imprensa que somente após muitas experiências é que será possível determinar se anticoncepcionais causam ou não câncer do colo uterino. A declaração do professor é decorrente de notícias procedentes dos Estados Unidos, segundo as quais cobaias inoculadas com anticoncepcionais teriam morrido em consequência de câncer uterino. Já o ginecologista Campos da Paz, uma das maiores autoridades neste campo da medicina, afirma que a experiência norte-americana é prova de que os seres humanos “são bem diferentes das cobaias”. E prossegue: “Há mais de dez anos, vinte milhões de mulheres tomam pílulas anticoncepcionais, e não se registrou, até agora, nenhum aumento de morte por incidência de câncer uterino na população feminina”. [...] Outros médicos consultados a respeito das experiências dos cientistas americanos, mostraram-se reservados quanto às consequências do uso dos anticoncepcionais. Afirmam que elas ainda estão na primeira fase e que nada indica haver perfeita identificação do seu uso. Para esses médicos, a pílula anticoncepcional torna-se prejudicial ao organismo da mulher, quando é tomada em demasia e sem atender, em hipótese alguma, às necessidades do momento (PÍLULA, 1969).

A reportagem mostra as controvérsias nas opiniões médicas quanto ao uso da pílula contraceptiva. Enquanto uns acreditavam que dez anos de consumo representavam um dado significativo para valorar e validar positivamente o uso da pílula para o corpo da mulher, outros discordavam, achando que ainda se tratava de um curto espaço de tempo para se avaliar os seus reais efeitos. De certa maneira, esses discursos médicos de reserva em relação ao consumo da pílula anticoncepcional, veiculados na imprensa, posicionavam determinadas pessoas no sentido de conter o uso da pílula e as consequências socioculturais que advinham dele. Ao se incentivar o controle da natalidade entre os casais, por meio do consumo dos contraceptivos, num mesmo movimento, estava-se abrindo possibilidades para uma relação

desvinculada da reprodução — fim maior culturalmente estabelecido, em especial, para a sexualidade feminina. O foco da questão sexual feminina, paulatinamente, deixa de ser a reprodução e passa a se concentrar nas relações sexuais, no prazer advindo delas.

As mudanças de comportamento em relação à sexualidade, à liberdade para a descoberta do corpo, proporcionadas não só pelas medidas anticoncepcionais, mas também pela maior frequência das mulheres nas universidades e no mercado de trabalho, acabou por desenvolver uma transformação nos discursos sobre os papéis de gênero e sexuais tradicionais, mudanças que partem tanto das movimentações feministas, gays e lésbicas, quanto das práticas sociais cotidianas, das vivências hippies e da percepção da existência de variados modelos de família — não mais centrados apenas na tradicional família hierárquica moderna (CARDOSO, 2003).

Essas transformações nos rearranjos sociais incomodavam certos setores da sociedade e, por isso, várias críticas eram direcionadas a elas. Em entrevista dada ao jornal O Dia, em abril de 1972, o médico Geraldo Vasconcelos, formado na Bahia e, na época, professor da UFPI, ao falar sobre os casos de aumento do aborto, justificava o fato como fruto das mudanças sociais relativas ao comportamento feminino:

As jovens, competindo na luta pelo trabalho e pela afirmação, a imaturidade psíquico-emocional, a promiscuidade e o uso do sexo como arma de defesa, podem ser levadas com relativa frequência a se tornarem protagonistas de amores clandestinos e ligações espúrias, subalternas e aventurosas, em que o aborto sobressai, ao fim, como um recurso desesperado e consternador. [...] Do ponto de vista jurídico o nosso Código Penal não configura o delito contra a procriação, estando porém o assunto tratado na Lei das Contravenções Penais, artigo 20, que pune “o anúncio ou processo de substância ou objeto destinado a evitar a gravidez”, bem como o código de ética do Conselho Federal de Medicina e o Dec. 20.931 de 11/01/32, vedam ao médico o anúncio ou a prática de método ou tratamento destinado especificamente a “impedir a concepção” (QUE ESPÉCIE, 1972).

É interessante perceber a autoridade dos discursos científicos e médicos na realização dessas críticas às mudanças no comportamento, em especial, das mulheres. Acredita-se que a escolha dos entrevistados para se falar de assuntos tão polêmicos e que envolvem temas que relacionam constantemente os domínios natureza/cultura não é ingênua. Trata-se de discursos de poder que instituem “verdades” nos contextos sociais. Além de se mostrar contra as transformações nos comportamentos femininos, principalmente em relação à sexualidade, e trazer o aumento dos casos de aborto como consequência desse processo, ao longo da entrevista, Geraldo Vasconcelos faz várias ressalvas em relação ao uso dos anticoncepcionais, utilizando-se do aparato legal para validar sua convicção.

Importante observar também que, embora as pílulas anticoncepcionais já fizessem parte do cotidiano de muitas brasileiras, a Lei nº 3.688 de 1941, conhecida como Lei de Contravenções Penais, vedava, em seu artigo 20, o anúncio de substâncias destinadas a evitar a gravidez. Note-se que o referido código foi postulado em 1941, dessa forma não dava conta de acompanhar as mudanças sociais em processo. Apenas em 1979, após quase duas décadas de discussões e uso da pílula anticoncepcional, é que a Lei 6.734 vem adaptar a Lei de Contravenções Penais, retirando a parte que proibia o uso ou anúncio de substâncias destinadas a evitar a gravidez, deixando apenas o texto que fazia menção à proibição do aborto.

Esse processo mostra o quanto as sociedades mudam em relação ao seu conjunto de normas e regras, mesmo as mais sutis, e traz o cotidiano enquanto espaço de mudança, como lugar de interseções que aproximam e diluem conceitos ideológicos (DIAS, 1992), sendo a partir dele que as concepções, convenções e normas de uma sociedade são postas em questão para, depois, serem modificadas, como aconteceu em relação aos usos de anticoncepcionais.

Heloísa Buarque de Hollanda, que viveu nesse contexto histórico e inclusive escreveu suas “Impressões de viagem” — abordando a participação engajada aliada ao Centro Popular de Cultura, a explosão anárquica da tropicália, seus desdobramentos e a produção alternativa, conhecida como poesia marginal (HOLLANDA, 2004) —, ao partilhar suas memórias em relação à época em estudo com Lucy Dias, diz que assumir uma postura de comportamento libertária e andar com grupos que se diziam libertários exigia também um determinado tipo de comportamento.

A gente tem que fingir que dá para os caras, mas a gente não tem que dar para os caras. [...] Porque éramos dilaceradas. Ficávamos entre a fantasia da casinha, da estabilidade econômica e familiar e essa abertura fantástica, que não estava testada. Hoje as meninas sabem que podem largar tudo e ir embora que dá certo. A gente não sabia. Eu não sabia. [...] O meu pai e a minha mãe ficaram numa infelicidade quando me separei, a minha sogra, o meu marido, o meu filho, todo mundo infeliz... Eu estava nervosa, mas bastante contentinha porque não queria mais aquilo. Mas doía muito. Acho essa dor importante. Essa dor é desse momento. Acho que depois se pode sofrer o que normalmente se sofre com uma separação. Mas não esse medo que havia na época. Essa atitude contra o casamento burguês era uma coisa ideológica (HOLLANDA apud DIAS, 2003, p. 90-91).

É possível perceber, por meio do depoimento de Heloísa Buarque, que novas subjetividades vão sendo criadas em torno do comportamento feminino. Embora a pílula anticoncepcional, de certa forma, possibilitasse a prática de relações sexuais sem se preocupar com uma possível gravidez, as mulheres que viviam naquele período e mesmo as que buscavam empreender mudanças radicais em seus comportamentos, ainda permaneciam, no

universo imaginário e psicológico, reprimidas pelos costumes tradicionais da sociedade que as engendrou. Por isso a fala de Heloísa, mulher que era ligada à parcela da juventude que aderiu às práticas do desbunde nas décadas de 1960 e 1970, é tão significativa para entender aquele período.

Naquela época, casada, com filhos, Heloísa se separa do marido, frustrando sua família, para viver novas experiências em comunidades hippies alternativas, “jogando [seu] corpo no mundo” (NOVOS BAIANOS, 1972), deixando a estabilidade da vida em família para experimentar a liberdade que as transformações e revoluções nos costumes da época oferecia. Embora não quisesse mais aquele “casamento burguês”, Heloísa sentiu muito em deixar sua família, sentia medo do que vinha depois dessa ação, receio de que a vida que queria levar não vingasse, mas achava que aquilo era necessário. Percebe-se, aqui, mudanças expressivas nas relações conjugais. Ainda que representasse um “tabu” e que o sentimento de receio fosse grande em relação à separação entre os casais, esse instituto se tornava, cada vez mais, uma realidade nas práticas cotidianas.

Entretanto, uma vez experimentando o estilo de vida libertária, Heloísa percebeu que toda essa liberdade circulando entre as pessoas e os grupos levava a uma cobrança de comportamento, muitas vezes, tão impositiva quanto os costumes da sociedade tradicional. Era cobrado delas, mulheres que se diziam libertárias, que fossem “liberadas e assumidas”, por isso Heloísa e suas amigas traçavam estratégias: “fingiam que davam para os caras”, mas, na prática, muitas vezes, não consumavam aquilo que diziam. Percebe-se a formação de uma nova subjetividade feminina em torno desses grupos libertários, no período em estudo: a da mulher liberada, que “dava para os caras” ou que, pelo menos, tinha que fingir mente aberta em relação à sexualidade e se voltar contra a instituição base de formação da família moderna: o casamento.

Porém, num mesmo movimento, Roselane Neckel, ao analisar algumas revistas femininas e masculinas que circulavam no Brasil em torno dos anos 1969 e 1979, percebe uma outra subjetividade relativa à sexualidade feminina sendo formada: a da mulher sexualmente ativa e atualizada para agradar o seu cônjuge. A autora observa que a maioria dos artigos analisados em sua pesquisa buscavam subjetivar mudanças no comportamento sexual das mulheres com o intuito de evitar o fracasso do casamento. O argumento para tais mudanças “baseava-se na ideia da natureza sexual masculina irrefreável, em que os homens eram vistos como ‘máquinas de sexo’, cuja ‘potência’ precisava ser sempre liberada, e caso não estivessem satisfeitos sexualmente, procurariam outras saídas” (NECKEL, 2004, p. 77).

Esse argumento acabava por “justificar” a infidelidade masculina como uma característica de afirmação da virilidade, perpassando a ideia de que o homem só seria fiel se estivesse sexualmente satisfeito e, para evitar “perdê-lo”, a saída apresentada às mulheres era ser, cada vez mais, “boa de cama”. Percebe-se, de certa maneira, uma apropriação do então divulgado e discutido direito sexual da mulher ao prazer por uma lógica machista, que vincula a sexualidade feminina ao homem e à sua virilidade.

Neckel afirma que essas mudanças relacionadas à sexualidade não eram abordadas, na maioria dos artigos, como possibilidade de escolha para as mulheres, mas, de certa forma, transformou-se em uma obrigação pensar e sentir a sexualidade da mesma maneira que foi construída culturalmente para os homens. Porém, existiam algumas jornalistas que se opunham à essa ideia, que reivindicavam em seus artigos o direito das mulheres em dizer “não” quando não estivessem dispostas a manter relações sexuais com seus parceiros, argumentando que a saúde da relação conjugal estava na satisfação sexual compartilhada, sem submissão, sem obrigação servil da mulher ao homem. Fica aí explícita, no discurso dessas jornalistas, a responsabilidade do casal e não apenas da mulher para a manutenção de um relacionamento (NECKEL, 2004), lógica que está ligada à emergência do que Giddens chama de “amor confluyente”, conforme foi discutido anteriormente.

Nos jornais piauienses que circulavam na época em estudo, era comum aparecer algumas matérias que tinham como tema o casamento e as transformações da intimidade do casal:

Os analistas reconhecem que a própria terapia está se desenvolvendo sob influência da intensidade crescente dos conflitos matrimoniais e desquites. Observam que o casamento tem sido utilizado “mais para a tender a fantasia das pessoas do que como um vínculo amadurecido, criador. [...] O trabalho não é fácil: muitos casais os procuram apenas para dar uma satisfação a si mesmos e à saciedade de que ‘fizeram tudo para não se separar’, embora já estejam firmemente determinados nesse sentido. [...] Mas por que os conflitos? Não se conhecem todas as causas, mas de acordo com a experiência do psicanalista, existem algumas muito frequentes: [...] as tradições patriarcais da família. Muitos homens ainda não admitem tratar a mulher em pé de igualdade, numa época em que ela cada vez mais se afirma e se torna independente — disse o psicanalista. Dentro desse quadro, é preciso sondar ainda as próprias transformações sociais que estão enfraquecendo as instituições do casamento e da família. O problema é que ainda não encontraram uma forma de organização melhor (PSICOTERAPIA, 1973).

Partindo da observação dos vários conflitos matrimoniais e das separações que aconteciam naquela época, o psicanalista entrevistado aponta, como uma das causas desses desentendimentos, as tradições patriarcais da família. As transformações que levaram as mulheres cada vez mais ao mercado de trabalho e à continuidade dos estudos mudaram o seu

cotidiano, desvinculando-a do ambiente privado. Já as transformações no que se refere ao campo da intimidade e da sexualidade criaram várias outras subjetividades relacionadas às feminilidades. Para além dos processos de subjetivação que produziram a imagem da mulher como casta, pura, esposa, mãe e dona de casa, passaram a existir outros modelos de feminilidade: mulher que possui desejos sexuais, que pode escolher reproduzir-se ou não, que quer agradar sexualmente o seu parceiro ou que deseja ser agradada, e aquela que quer ter o direito de dizer não à relação sexual com seu parceiro.

Essas transformações nem sempre foram acolhidas de forma pacífica dentro dos relacionamentos e do matrimônio, por isso, a figura do psicanalista aparece como especialista que desenvolve técnicas para mediar esses conflitos. Embora afirme que uma das causas dos desentendimentos entre os casais seja, em parte, a não aceitação, partindo de alguns homens, das transformações sociais que colocaram as mulheres “em pé de igualdade”, o psicanalista interpreta que essas transformações sociais estão enfraquecendo as instituições do casamento e da família.

Uma outra reportagem, publicada no jornal piauiense O Dia, abordava a fala de um psicólogo norte-americano sobre “o sexo na sociedade do futuro”:

Na próxima década, cerca de 25 por cento da população adulta nos países desenvolvidos terão vivido experiências mais fora do binômio marido/mulher. Embora prevendo o fortalecimento da monogamia, de estilo seriado (mais de um casamento em sucessão), o psicólogo Herbert A. Oto, diretor do Centro Nacional de Exploração do Potencial Humano (Califórnia, EUA), acha que se deve esperar ‘uma crescente experimentação de formas de INTIMIDADE EVENTUAL, tanto entre homem e mulher, como entre pessoas de um mesmo sexo’. O início de uma relação amorosa ainda hoje é uma iniciativa preponderantemente masculina. No futuro, a mulher tenderá sentir-se mais livre, tanto para iniciar como para terminar uma relação. [...] O fim de um casamento ou de uma relação amorosa será encarado com maior equilíbrio e menor sensação de trauma, culpa, ansiedade ou de pressão. Os parceiros reconheceriam que homem e mulher podem contribuir para o desenvolvimento recíproco, mas que, por várias razões, a separação é necessária depois de algum tempo, em muitos casos. Oto assinala que, em razão dos estereótipos sexuais, dos papéis tradicionais atribuídos ao homem e à mulher a amizade entre sexos opostos torna-se difícil, o que não acontecerá na sociedade do futuro (O SEXO, 1973).

A fala de Herbert Oto aborda transformações que na década de 1970 estavam sendo processadas. Trata-se de práticas sociais que já aconteciam naquele período, embora com certa dificuldade de se afirmarem. O argumento do psicólogo norte-americano é extremamente válido para se perceber as transformações da intimidade operando nos meios sociais. Ele fala de mudanças que aconteciam naquele momento histórico e as transpõe para um futuro próximo, que pode até nos incluir, quarenta anos depois, já que, atualmente, ainda

vivenciamos e discutimos questões parecidas, ainda que com outras roupagens. A experimentação eventual da sexualidade (seja entre homem e mulher ou entre homens e entre mulheres), a iniciativa das mulheres ao prever um futuro relacionamento, o aumento das separações, conseqüentemente, o aumento dos casamentos seriados, e a diminuição do trauma em relação a uma separação eram fenômenos que aconteciam, embora de maneira menos instituída, entre as práticas sociais do período histórico em estudo.

Herbert Otto é sensível até mesmo às diferenças sociais entre os sexos e às relações de poder intrínsecas a elas. Atento aos estereótipos sexuais e aos papéis tradicionais atribuídos culturalmente a homens e mulheres, o psicólogo percebe que até mesmo a amizade entre os sexos opostos tornava-se algo difícil naquele período, justamente por conta das diferenças de gênero e das delimitações sociais relativas a elas, e prevê que, no futuro, essas diferenças e estereótipos tenderão a se amenizar, deixando as fronteiras relativas a masculinidades e feminilidades diluídas.

Interessante salientar que essa previsão do psicólogo norte-americano não parte do nada, mas sim da observação das relações sociais em que estava inserido. Os anos sessenta do século XX são marcados por um contexto de fugas identitárias, em que “as mudanças rápidas e frequentes oportunizadas pelos avanços tecnológicos acabaram gerando a desintegração dos sistemas filosóficos tradicionais e essencialistas e a crescente perda de sentido de continuidade entre passado, presente e futuro” (CASTELO BRANCO, 2005, p. 66). Essas novas características temporais e espaciais, advindas dos processos de globalização emergentes, acabam por descentrar o sujeito e fragmentar as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade (HALL, 2005).

Nesse sentido, esse cenário histórico contribuiu para o desenvolvimento de novas possibilidades no que diz respeito às relações entre os indivíduos. Robert W. Connell (1995), ao observar as transformações culturais relativas às identidades nos Estados Unidos, conclui que há uma consciência gradualmente crescente sobre a possibilidade de mudanças nas relações de gênero, a qual ele traz como consequência dos movimentos de liberação das mulheres, de liberação dos gays e de liberação dos homens, ocorridos nos anos 1970. Além dessas movimentações, as manifestações hippies e os movimentos artísticos de vanguarda, de certa maneira, também criaram novas perspectivas no que diz respeito aos usos do corpo, da sexualidade e das relações de gênero.

## **2.2 Movimentações juvenis, transformações no comportamento e políticas do corpo nas manifestações artísticas dos anos setenta**

Segundo Rolnik (2006), os movimentos culturais ocorridos no contexto histórico em estudo, que problematizaram o regime em curso, colocaram em crise o modo de subjetivação, na época, dominante, questionando, assim, as estruturas de poder familiar, estatal, religioso, de gênero, cultural. Assim, tratava-se de movimentações que puseram em questão a estrutura social que as engendrara. E é importante notar que essas problematizações partiam especialmente de um público de pessoas jovens, classe média, universitárias ou que viviam nessas mediações, que frequentavam bares, cinema, teatro, shows; todos, lugares de sociabilidade e possibilitadores das trocas de ideias. Talvez, por isso que a juventude apareceu, nesse período, em meio aos vários discursos que circulavam nas mídias, “como a categoria portadora da possibilidade de transformação profunda e, para a maior parte da sociedade, portanto, condensava o pânico da revolução” (ABRAMO, 1997, p. 30).

Antes de considerá-la portadora da “revolução”, é interessante perceber a juventude como uma categoria histórica, um construto cultural que, de maneira alguma, apresenta-se em um formato delineado que dá conta de explicar o todo social. Os conceitos de juventude formados por meio dos discursos performativos<sup>5</sup> que vão delineando, através da repetição, e dando forma às juventudes em determinadas épocas, criam, ao longo do tempo, efeitos de verdade e acabam por construir imagens que ofuscam a interposição de problematizações a respeito das juventudes que se constituiu. A imagem da juventude como um “problema social”, por exemplo, é histórica, sendo criada ao longo dos anos seja por conta dos desvios de alguns indivíduos jovens, seja por conta dos grupos ou movimentos juvenis que produzem transformações nas estruturas sociais (ABRAMO, 1997). Tudo isso contribui para a construção da juventude como categoria que detém o poder de transformação, causando estranhamento em algumas estruturas sociais.

Considerando o processo cultural construtivo em relação às idades da vida, às concepções que se tem sobre elas e suas mudanças ao longo do tempo, será que a juventude possuía essa força de transformação por conta do próprio caráter de transição que a condição intermediária do “ser jovem” carrega em si? Por se tratar de uma condição de passagem, de mediação entre a infância e a idade adulta, essa fase da vida carrega o estigma de revolta? Acredita-se que não, justamente pelo seu caráter construtivo, o qual se altera nos contextos históricos diferenciados e, até em um mesmo contexto, existem formas diversas de ser jovem,

---

<sup>5</sup> A respeito dos discursos performativos, ver Butler (2013).

não ensejando, assim, uma essência jovem de ser. Prova disso pode ser observada através dos diferentes modos de subjetivação relativos às juventudes ao longo do tempo, e no próprio espaço social estudado, externando-se de maneiras diversas quanto aos gêneros, à moda, ao consumo, à sexualidade, ao uso de drogas, às preferências musicais e fílmicas, dentre outras categorias.

Dentre os modos juvenis existentes no contexto dos anos setenta, Queiroz (2006) cartografou, para efeitos expositivos, pelo menos quatro deles. Um deles era o modo feliz, caracterizado, especialmente, pelos músicos da *jovem guarda* (Wanderléia, Roberto e Erasmo Carlos, por exemplo) e pelas letras de suas canções. Segundo esse modelo, a vida tem uma cor otimista do sucesso e do consumo, sendo bem definida nas letras das músicas, as quais trazem um jovem urbano, classe média, que possui carro e é relativamente rebelde, tendo em vista os costumes tradicionais familiares. Existia também o modelo dos e das “jovens de família”, os quais apoiavam-se nas tradições familiares burguesas, anteriormente discutidas, centradas nos valores do trabalho, da disciplina e da honra, em especial a honra feminina.

Atentando para alguns modos de existência que carregavam uma crítica mais ampla da realidade sociocultural brasileira, a autora cartografa ainda dois modelos: o modo hippie de ser jovem, que representava a versão mais radicalizada das formas de recusa dos regimes instituídos, não apenas em relação à imposição estatal, mas sim à toda organização daquela sociedade, buscando formas alternativas de se relacionar em comunidades paralelas às instituições já constituídas; e o modelo do jovem político e militante, segundo o qual “todos os espaços da cultura e da vida cotidiana são politizados, a política sendo compreendida como uma rede insana — macroscópica e institucional” (QUEIROZ, 2006, p. 284), que, para além do poder Estatal, pode ser utilizada como estratégia na demarcação de certos espaços no social e desconstrução de outros.

É importante perceber que os diferentes modos de ser jovem, apresentados anteriormente, muitas vezes atravessam uns aos outros, não representando uma modelação estanque do social. Além disso, as formas de politização do cotidiano agenciadas por eles apresentam-se de maneiras diferenciadas nas movimentações culturais da época, sendo umas mais voltadas aos questionamentos em relação à política estatal de recrudescimento, outras mais atentas aos regimes de poder existentes nas relações sociais, apropriando-se de forma mais abrangente do conceito de política, migrando-o da macro para a micropolítica, para as práticas cotidianas, e outras que atravessavam um pouco de várias dessas questões (CASTELO BRANCO, 2005).

As movimentações hippies internacionais trouxeram uma verdadeira revolução nos costumes da época e representaram uma das formas mais radicais de se questionar o *status quo* social e de se significar no mundo underground, subterrâneo, à margem dos padrões estabelecidos pela sociedade. Questionava-se, nessas manifestações, o arranjo familiar tradicional, os modelos institucionais dominantes e os modos de se habitar, conviver, se vestir, enfim, inventava-se o modo hippie de sobrevivência social. Tal sobrevivência se pautava na máxima do “façam amor, não a guerra”, do inglês “make love, not war”, a qual celebrava não só o repúdio à guerra, como também a valorização da natureza, a emancipação sexual, a liberdade de culto religioso — inclusive abraçando aspectos do hinduísmo e do budismo —, e negavam os valores das sociedades capitalistas e do próprio sistema de mercado.

Lucy Dias reproduziu, em *Anos 70: enquanto corria a barca*, a fala de uma garota francesa — que, naquela época, foi estudar filosofia nos Estados Unidos e acabou por virar hippie em São Francisco —, a qual define o que representava “ser hippie” para aqueles que decidiram por este estilo de vida:

Ser hippie, antes de tudo, é ser um amigo do homem, um homem não violento e apaixonado pela vida. Um ser que ama, autêntico e honesto, que coloca a liberdade acima da autoridade, a criação acima da produção, a cooperação acima da competição. Pouco importa se tem cabeça raspada ou cabeleira de louco (DIAS, 2003, p. 98).

Ao negar a lógica capitalista que imperava naquela época, os hippies faziam uma crítica social bem mais ampla, criticando a guerra imperialista, negando a forma instituída de se viver em sociedade, buscando maneiras alternativas de se relacionar, negando, inclusive os padrões de masculinidade e feminilidade. Observando a definição formulada pela estudante francesa que, nos anos 70, praticava o estilo hippie de vida, percebe-se uma nova subjetividade masculina em formação: que se opunha à masculinidade viril, bélica, relacionada à força física, à autoridade, à violência e ao trabalho. A maneira de ser hippie subjetivava um ideal masculino que prezava pela paz, pela vida, por um homem que ama, que sente, que é sensível, livre de padrões, de amarras criativas, diferente do modelo burguês.

O modo de subjetivação hippie traz o corpo para o cenário político, utilizando-o como ferramenta de contestação ao sistema institucional. Surgiam no cenário juvenil mundial e brasileiro mulheres e homens cabeludos, às vezes de pés descalços, utilizando roupas florais, por vezes orientais, exibindo um corpo que fugia aos padrões de higiene e limpeza prezados pela sociedade capitalista e fazendo apologia ao uso de alucinógenos e drogas entorpecentes.

Embora tenham se tratado de manifestações iniciadas nos Estados Unidos e na Europa, tendo em vista o processo de globalização e a conexão entre as aldeias globais, entre os países, as formas de existência hippie logo se espalharam pelo mundo e pelo Brasil, fascinando vários brasileiros a seguir esse estilo de vida.

Porém, nem sempre as instituições sociais reagiam com passividade à presença dos hippies. Ao negar os valores sociais dominantes e se comportar de maneira avessa a eles, essas pessoas que aderiam a maneiras alternativas de organização eram, muitas vezes, marginalizadas e violentadas pelas instituições que detinham o poder da violência autorizada. Observando os jornais piauienses de circulação regional, comumente foram encontradas reportagens relativas à prisão de hippies portando entorpecentes ou mesmo vagando pelas ruas:

Flagrado com maconha no bolso e em uma pasta, foi preso na Praça Pedro II, por agentes do DOPS, o hippie gaúcho [...], e recolhido ao xadrez da Central de Polícia. O hippie chegou de Sobral, no Ceará, e estava de passagem para Manaus, em viagens de aventuras, mas agora poderá perder sua vasta e suja cabeleira e provavelmente será transferido para a Penitenciária. José Nilton estava muito tranquilo na praça “curtindo uma de turista” e conversando com outro hippie. Os agentes desconfiaram e deram a busca, descobrindo os “dólares” de maconha no bolso e na pasta. [...] O gaúcho de Dom Pedrito não portava qualquer documento e disse que saiu de casa a procura de aventuras e sozinho. A DOPS vai fazer hoje a derrubada de cabelo de José Nilton (HIPPIE, 1972).

Da mesma forma que o hippie causava estranhamento utilizando o seu corpo como elemento subversivo da ordem e da moral impostas pela sociedade e pelo Estado, os órgãos estatais que detinham a violência autorizada, como o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), utilizavam-se também dos estigmas de subversão que esses jovens carregavam em seus corpos para impor seu poder e a ordem social. Ao encontrarem pessoas estranhamente vestidas, “tranquilas”, em “viagens de aventuras”, os agentes do DOPS revistavam-nas e, ao descobrir o porte de alguma droga alucinógena de circulação proibida, ou se percebessem uma conduta diferenciada da estabelecida como “normal”, prendiam-nas e cortavam os cabelos delas.

A ação da “derrubada de cabelo” dos cabeludos parece, aqui, ter uma atitude implícita de poder tanto quanto o fato de deixá-los compridos. Os homens, que em seus corpos exibiam uma vasta cabeleira, acabavam por agredir o padrão de masculinidade ensinado na doutrina militar: homem másculo, viril, limpo, asseado, cabelo em corte padrão. “Higienizar” a “vasta e suja” cabeleira dos hippies poderia significar, para os agentes do DOPS, imprimir, sob

violência, uma masculinidade estabelecida, já que se estava violando o corpo e a escolha do indivíduo de ter ou não os cabelos compridos.

Ernani Júnior, ao pesquisar a produção histórica de uma subjetividade *underground* em Teresina, no período em estudo, percebe um processo de tentativa de apagamento da subjetividade hippie em Teresina. Isso porque havia um temor entre as instituições sociais, como a polícia, a igreja católica, a escola e a família, de que os hippies, com sua filosofia de vida, pudessem influenciar, de alguma forma, o comportamento dos e das jovens piauienses (BRANDÃO JUNIOR, 2011).

Porém, embora a filosofia de vida hippie quisesse romper com a lógica capitalista, causando estranhamento à sociedade, inventando maneiras de burlar o sistema, buscando manter sua comunidade autossustentável em relação à alimentação, às vestimentas que usavam, àquilo que precisavam consumir e produzir, em um mesmo movimento, ela acabava sendo capturada pela lógica do capital e do mercado. Enquanto os hippies utilizavam em seus vestuários “aplicações de flores, bichos, borboletas, corações, etc. para colorir furos de suas resistentes blue jeans, estas viraram moda, não mais como protetores, mas apenas decorativas” (SABENDO DAS COISAS, 1971). Percebe-se, então, uma apropriação, por parte do mercado, dos estilos de vestimenta dos hippies, transformando-os em moda, dando uma outra roupagem à proposta filosófica hippie de subversão ao mercado capitalista.

Ao estudar o consumo e as imagens juvenis nas décadas de 1960 e 1970, Danielle Cunha percebe as táticas utilizadas pelos jovens no sentido, muitas vezes, de burlar a lógica de mercado, outras de se apropriar dela e ressignificá-la, apresentando possibilidades de consumo. Não se pode negar, também, a capacidade do sistema de se reinventar e se apropriar da cultura juvenil de vanguarda como produto de mercado, transformando-a dentro da lógica capitalística. Danielle Cunha chama atenção para as formas alternativas de se ter um produto, pois o indivíduo não precisava necessariamente comprá-lo. Nesse período em estudo, “era frequente e até conferia *status* trocar e usar roupas usadas de segunda ou terceira mão” (CUNHA, 2013, p. 46).

Naquela época, em meados da década de setenta, a televisão, meio de comunicação ainda em ascensão no país, e o cinema eram suficientemente poderosos para ditar a moda no país. Exibiam o corpo das atrizes e artistas. Segundo Lucy Dias, havia uma necessidade de mostrar as formas do corpo, por isso tudo tinha que ser bem agarrado ao corpo.

Camisas, blusas, meias, colantes (que não eram usados apenas para ginástica, até porque na época o corpo malhado e definido não era prioridade dos jovens) e a calça *jeans*, que entrou para o cotidiano nessa época, porque antes era usada só nos fins de

semana. Homens e mulheres usavam blusa cacharel e calças bocas-de-sino, entre outras peças do guarda-roupa que não discriminava nem um nem outro. Assim, a moda unissex afirmou-se como a roupa da bissexualidade, quando a androginia lutou contra a oposição radical dos sexos, propondo que cada um assumisse sua porção contrária (DIAS, 2003, p. 261-262).

A moda, então, refletia as mudanças que se delineavam na sociedade em relação aos padrões de gênero e às vivências do corpo. As masculinidades e as feminilidades eram postas em questão, alguns e algumas jovens começavam a questionar o que há de masculino e feminino em cada um e, assim, problematizavam as divisões estanques e binárias de gênero, percebendo que a lógica homem-masculino e mulher-feminina não necessariamente precisa se conectar de forma binária e apresenta-se de maneira plural nas práticas dos indivíduos, podendo até mesmo ser invertida. A expressão da moda unissex, produzindo roupas que não diferenciavam as pessoas de acordo com o sexo, externa bem esse atravessamento de fronteiras em relação às identidades de gênero.

Segundo Castelo Branco (2005, p. 70), um fato que marca as vestimentas juvenis nesse momento histórico estudado é justamente “a questão da irrupção do corpo no cenário público”. A moda não fazia distinção de gênero quanto à exposição dos corpos. As minissaias, por exemplo, pareciam caracterizar peça síntese no figurino juvenil feminino e, por promover certa erotização dos corpos femininos, acabaram por despertar reações adversas nos variados setores sociais. Para algumas, era um elemento da moda que representava uma maneira de libertação através do vestuário, externando as questões de liberdade para a descoberta e vivências diferenciadas do corpo, enquanto que, para outras, tratava-se de um elemento produzido ou capturado pela moda e pelo consumo e, para as mais recatadas, poderia representar uma peça condenada em seu cotidiano.

“E as minis voltaram agora micros. Ressurgiram coloridas e vibrantes, lisas, listradas e estampadas. Tecido ideal para sua mini mini, e super por dentro, são as chitas do norte em estamparia miúda e alegriinha” (SABENDO DAS COISAS, 1971). Eram comuns matérias em colunas dos jornais piauienses, voltadas para o público feminino, divulgando a moda das minissaias, incentivando o seu uso no cotidiano das jovens brasileiras. Em contrapartida, algumas colunistas sociais da região preferiam se manifestar com certa discricção em relação ao uso das minissaias: “Os pontos principais da moda são: valorização do ‘tailleur’, traduzida principalmente pelo blazer nas mais variadas interpretações. Saias sempre cobrindo os joelhos, com muitas pregas e efeitos novos. Mas em segredo: as mini saias estão novamente em moda” (IRACEMA, 1971).

Para a colunista piauiense, era necessário fazer a ressalva do “em segredo” ao apontar a volta da tendência das minissaias na moda brasileira. Talvez essa reserva em relação à propaganda do uso das minissaias se dê por conta das reações conservadoras que partiam dos setores, instituições e indivíduos mais tradicionais da sociedade. A Igreja Católica, por exemplo, fez afixar nas portas de seus templos advertências para as fiéis no sentido de escolherem entre as minissaias e as portas do céu (CASTELO BRANCO, 2007). Um outro colunista piauiense, que assinava a coluna “Esquina da vida” no jornal O Estado, narra, na crônica intitulada “Os Presentes”, a estória de um marido que procurava um presente de casamento para a esposa. Um amigo sugere uma minissaia como presente, e o esposo, então, reage da seguinte maneira: “mulher minha não usa mini saia nem por um decreto. Que mini saia uma pinóia” (OS PRESENTES, 1971).

Através dessa crônica e das reportagens de moda encontradas nos jornais piauienses, é possível perceber que as minissaias, como símbolo da modernidade e das mudanças de costumes advindas desse processo, embora muitas vezes usadas por algumas jovens como uma forma de “agredir” o mundo com suas pernas à mostra, exibindo seus corpos, foi também capturada pelo mercado e pelos processos que tendem a conter as invenções no âmbito da produção das subjetividades. Observa-se que, mesmo tendo havido um esforço para tornar as minissaias objeto de consumo das jovens brasileiras, em um mesmo movimento, ainda existia parte da sociedade, tanto mulheres quanto homens, que se mantinha relutante ao uso desse artefato no vestuário das mulheres.

Naquele período, os ícones da música juvenil internacional, especialmente do rock, que penetraram nos circuitos de consumo brasileiros e acabaram por influenciar parte dessa geração de jovens em estudo, já traziam em suas performances artísticas e figurinos a problematização da masculinidade viril, bélica e tradicional. As bandas de rock inglesas, que invadiram o mercado mundial da música, como *Rolling Stones*, *Led Zeppelin*, e o músico *David Bowie*, usavam os seus corpos como ferramentas políticas, capazes de subverter a lógica das identidades masculinas. Tanto as roupas que utilizavam como os movimentos performáticos que realizavam no palco misturavam masculinidades e feminilidades em um corpo que culturalmente teria que estabelecer um vínculo com o perfil másculo e viril, característico do “ser homem”.

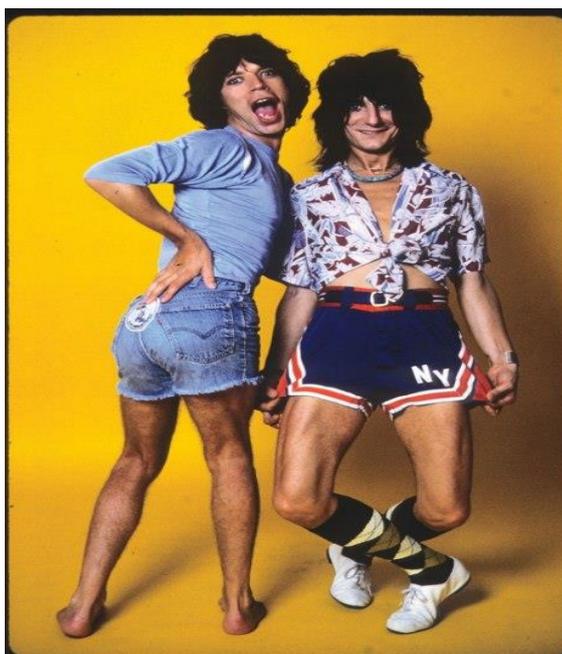
As imagens a seguir exibem alguns ícones do rock inglês que faziam sucesso em escala mundial nas décadas de sessenta e setenta, principalmente com o público juvenil.

Imagem 3 — Músico David Bowie



Fonte: <http://crazymetalmind.com>

Imagem 4 — Mick Jagger e Ronnie Wood



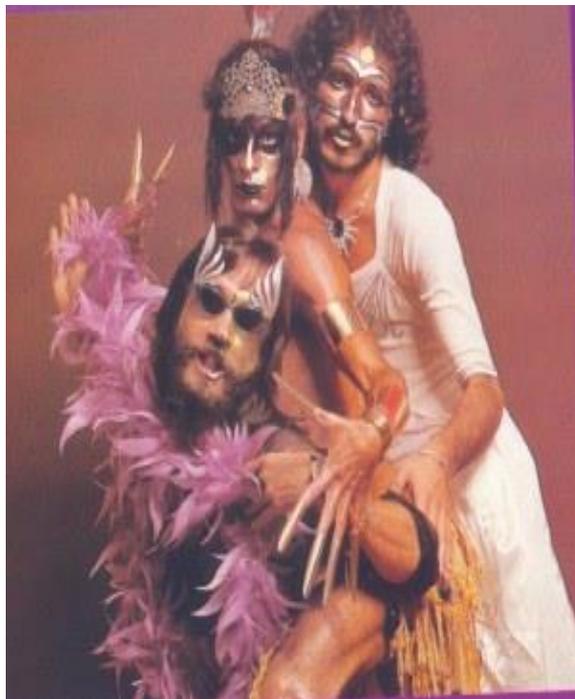
Fonte: <http://www.feelnumb.com>

Imagem 5 — Robert Plant, integrante da Led Zeppelin



Fonte: <http://crazymetalmind.com>

Imagem 6 — Grupo artístico Secos e Molhados



Fonte: <https://linksonoro.wordpress.com>

A Imagem 3 exibe o músico *David Bowie*, conhecido, na época, pela capacidade de reinventar sua imagem. Nesta fotografia, ele aparece em seu figurino colorido, bem ajustado ao corpo, com cabelos tinturados e botas vermelhas. Logo em seguida, a Imagem 4 mostra o vocalista, Mick Jagger, e o guitarrista, Ronnie Wood, da banda *Rolling Stones*, exibindo seus corpos com roupas e acessórios que lembram a moda dita feminina, fazendo performances feminilizantes, dando outra roupagem ao corpo masculino. Já a Imagem 5 traz o vocalista do Led Zeppelin, Robert Plant, usando a calça jeans unissex, colada, blusa estampada e colorida, mostrando partes do seu corpo, exibindo sua cabeleira grande e volumosa e uma performance que problematiza a virilidade e os padrões de masculinidade que imperavam naquele momento histórico.

Na época em estudo, a crítica feminista, especialmente a norte-americana e a europeia, após denunciar o caráter alienante dos modelos tradicionais de feminilidade, dedicou-se, ao longo dos anos 1970, a dissociar a masculinidade dos estereótipos viris (BAUBÉROT, 2013). Em consequência disso, surge, naquele momento, a figura do andrógino, um termo que denota a integração da masculinidade e da feminilidade em um mesmo indivíduo, implicando a flexibilidade de desempenhos de papéis sexuais (OLIVEIRA, 1983). Apropriando-se dessa lógica, esses astros do rock denunciavam, através de seus figurinos e performances, a paródia do mito viril clássico, buscando libertar-se desse estereótipo de gênero.

No Brasil, o movimento feminista, particularmente o Centro da Mulher Brasileira – CMB do Rio de Janeiro, no contexto histórico em estudo, esteve mais ligado, naquele primeiro momento, a questões de ordem socioeconômica, como a inferioridade salarial, a dupla jornada de trabalho, a falta de creches, a reforma do Código Civil e o engajamento pela liberação dos presos políticos. O movimento concentrou-se em torno dessas discussões e mostrou-se como um centro de debates e posicionamento político, deixando de lado outros temas vistos como fundamentais a respeito da opressão das mulheres, tais como, sexualidade, aborto, violência doméstica e a discussão sobre a assimetria de poder nas relações entre homens e mulheres, aspectos que eram privilegiados nas reivindicações dos feminismos nos Estados Unidos e na Europa Ocidental (SOIHET, 2008).

Mesmo que a crítica feminista brasileira, mais ligada ao movimento feminista como organização definida, não abordasse as questões referentes às micropolíticas relativas aos usos do corpo e às diferenças de gênero, a problematização dessas questões era feita por outras vias, especialmente pelo viés artístico. Ney Matogrosso, por exemplo, primeiramente no grupo musical *Secos e Molhados* (Imagem 6), composto por ele, João Ricardo e Gérson Conrad, e depois em carreira solo, exibia a estética de um corpo ondulante, que rebola e

sensualiza no palco. Lucy Dias descreve a primeira apresentação pública de *Secos e Molhados* da seguinte maneira:

A primeira aparição pública do grupo reuniu a estranha mistura de dois guerrilheiros e um ser completamente enlouquecido, pintado de dourado, com calça de odalisca, enormes bigodões e grinalda na cabeça. A voz de soprano, o corpo ondulante e sensual “parecia liberar emoções do inconsciente”. É homem ou mulher? Fosse o que fosse, ele provocava sobressaltos na libido de todos, e a androginia de cada um saía do armário para brincar com Eros ali encarnado, contestando regras e limites claros, borrando as fronteiras de gênero do “é homem ou é mulher”, sem outra possibilidade (DIAS, 2003, p. 145-146)

A apresentação do grupo artístico *Secos e Molhados* problematiza a maneira como os corpos são vivenciados no cotidiano, especialmente o corpo generificado, apresentando possibilidades para essa vivência. Ao apresentar um corpo masculino pintado, vestido fora dos conformes perfis de virilidade, desviante, que rebola e sensualiza, não se importando com as classificações culturais de gênero, raça, cor, socialmente construídas, esse grupo musical e artístico põe em evidência o corpo e as definições que lhe são postas e que lhe aprisionam.

Segundo Edwar Castelo Branco, as vanguardas artísticas que atuaram no período em estudo sobrepujam arte e existência, promovendo uma politização do cotidiano. Nesse sentido, as identidades masculinas e femininas, forjadas nesse contexto social, não escapavam a essas problematizações. Para esse autor, as configurações de novos padrões de usos do corpo e da sexualidade, no âmbito das masculinidades, foi um processo realizado, de maneira particular, pelos jovens que se organizavam em torno das movimentações tropicalistas (CASTELO BRANCO, 2007).

Essas movimentações de vanguarda, muitas vezes, foram/são vinculadas ao tropicalismo musical, ou abordadas como mera consequência dessa manifestação. Porém, Frederico Coelho (2010), ao fazer um estudo crítico do fenômeno tropicalista, procura deslocar determinadas questões e personagens que estiveram, por muito tempo, no centro do debate e que foram consagrados tanto por parte da mídia quanto pela própria historiografia.

Com esse propósito, ele cartografa uma distinção, embora, na prática, ambos tenham se afetado mutuamente, entre tropicalismo musical e tropicália. Pensar essa diferença é interessante para entender a tropicália enquanto movimentação mais ampla no âmbito cultural e social da época. O tropicalismo musical compreende uma ação desenvolvida no âmbito musical, entre os anos 1965-1968, na qual alguns músicos baianos, paulistas, piauienses, em parceria, promoveram uma mudança na abordagem estético-musical, misturando sons, instrumentos, tradição e inovação, reinventando a música popular brasileira. Já a tropicália

envolve um processo mais abrangente de redefinições e mutações no campo cultural e social brasileiro em meio às décadas de 1950-70, do qual não se exclui o tropicalismo musical.

Movimentações processadas nos anos 1950 contribuíram para o desenvolvimento de novas formas de se agir e de se pensar o campo cultural brasileiro: a poesia concreta, que rompeu com a estrutura do verso tradicional e com sua forma convencional, cujos principais representantes, no Brasil, são Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos; a bossa nova, com a sua mistura de samba e jazz; o estilo da arquitetura de Niemeyer e Lúcio Costa, que também rompia padrões estéticos e desafiava os limites da engenharia; o movimento neoconcreto nas artes plásticas, o qual trouxe novamente a discussão da subjetividade para a arte brasileira e a proposta de novos meios para sua produção, tendo como principais articuladores Lygia Clark, Ferreira Gullar, Ligia Pape, dentre outros; a literatura *beat* norte-americana, consumida também no Brasil, e o modo de existir que ela instituiu, do qual muitas pessoas se permitiram experimentar.

A *Beat Generation* inspirou vários movimentos culturais ocorridos no mundo, inclusive no Brasil. Luiz Carlos Maciel — que produzia a página *Underground* no jornal *Pasquim* e, de certa forma, era responsável pela divulgação da chamada contracultura no Brasil (HOLLANDA, 2004) — considerava Allen Ginsberg o poeta máximo da *Beat Generation*, inspirador do *Flower Power*, pioneiro do *Gay Power* e uma das maiores expressões da dita contracultura. Como sugere o título do seu ensaio, compilado no livro *A morte organizada*, publicado pela primeira vez em 1975, onde Maciel reúne vários artigos e algumas entrevistas abordando temas polêmicos da época, Ginsberg era considerado “o guru do mundo ocidental”:

O poeta foi, originalmente, um produto da *Beat Generation*, nascida no ventre violento da noite americana, em princípios da década de cinquenta. Embora o termo se refira a um grupo de escritores — do qual faziam parte Jack Kerouac, William Burroughs, Carl Solomon, Lawrence Ferlinghetti, Gary Snider e outros —, eles possuíam um equivalente social nos *beats*, jovens marginalizados que enchiam os bairros boêmios das grandes cidades e percorriam as estradas do país, conforme Kerouac narra em seu clássico *On the Road*. Os beats eram poucos e politicamente inexpressivos. Seu exemplo, contudo, era forte demais para passar despercebido. Eles minaram as crenças acomodadas nos valores do *american way of life* e prepararam o terreno para a eclosão da revolução batizada, nos anos sessenta, com o nome de contra-cultura. O que os caracterizava era uma surpreendente rejeição das maravilhas materiais da rica sociedade americana, então no seu apogeu econômico, político e militar. Eles abandonaram as escolas e os empregos, deixaram crescer as barbas, passaram a usar drogas e a investigar áreas oficialmente interditadas da experiência humana (MACIEL, 1978, p.30-31).

É interessante perceber a fala de Maciel enquanto fonte histórica que traduz muito da época em que foi produzida. Trata-se de uma fala articulada no período imediatamente

posterior à efervescência da cultura do desbunde e que parece, talvez não intencionalmente, demarcar determinadas influências para o que acontecia no âmbito cultural brasileiro e mundial. De fato, a literatura beat, consumida e, muitas vezes, exaltada entre os jovens brasileiros nas décadas de 1960/70, influenciou e instigou uma geração de jovens, em especial universitários e de camadas médias da sociedade, a sair pelo mundo em busca de maneiras alternativas de se viver, para além daquela estabelecida pelas instituições sociais da época, negando o modelo de masculinidade que estimulava a ascensão social, o progresso e a riqueza. Lucy Dias, jornalista que viveu naquele período e vivenciou as práticas do desbunde, em seu livro *Anos 70: enquanto corria a barca* (DIAS, 2003), reuniu várias memórias daquelas pessoas que abandonaram a lógica de viver da burguesia classe média, embora essa lógica tenha, muitas vezes, proporcionado a elas a realização dessas práticas, e caíram na estrada atrás de outros rearranjos sociais.

Ainda em relação à fala de Maciel, trata-se também de um discurso que influenciou gerações, já que era público e atuante em um jornal que, embora alternativo, tinha grande repercussão nacional. O Pasquim e outros jornais que veiculavam as informações daquilo que se entendia, na época, como contracultura, ou cultura underground, marginal, tornaram-se os primeiros periódicos de uma “imprensa alternativa” brasileira. Entre eles, estão: *Flor do Mal*, *Bondinho*, *A Pomba*, dentre outros (HOLLANDA, 2004). Esses jornais eram grandes divulgadores das novidades desse estilo de vida e, por isso, demarcavam os modos de ser e de consumir relativos a ele, além de influenciarem as práticas jornalísticas alternativas, nesse contexto, em várias regiões do país, inclusive no Piauí, a exemplo do *Gamma*, do *Estado Interessante*, do *Boquitas Rouge*, do *Toco cru pegando fogo*, do *Inovação*, entre outros.

As culturas, as filosofias e as religiões orientais também são muito abordadas por Maciel ao longo de *A morte organizada*. Ciente do caráter construtivo do social e dos processos que desencadeiam a noção de “comum”, de “natural” numa sociedade, Maciel apontava as culturas orientais como possibilidade de problematização do mundo ocidental em que se vivia, ou seja, percebia-as como oportunidade de enxergar a realidade vivenciada enquanto fruto de processos construtores do social e não como “a verdade” e “o caminho” a ser seguido (MACIEL, 1978). A própria noção de “guru” como “guia sagrado”, advinda da cultura oriental, é apropriada aqui no Brasil para significar os pensadores que mais influenciaram parte dessa juventude que buscava alternativas às *subjetividades capitalísticas*<sup>6</sup>,

---

<sup>6</sup> Entende-se por subjetividades capitalísticas o processo que tende a conter as singularizações e invenções no âmbito das subjetividades, forjando identidades coerentes as quais buscam capturar os indivíduos (cf. ROLNIK; GUATTARI, 2007).

realizando em seu cotidiano uma transformação das práticas e dos costumes dessa sociedade e das maneiras de pensá-la, por meio dos processos de singularização das subjetividades.

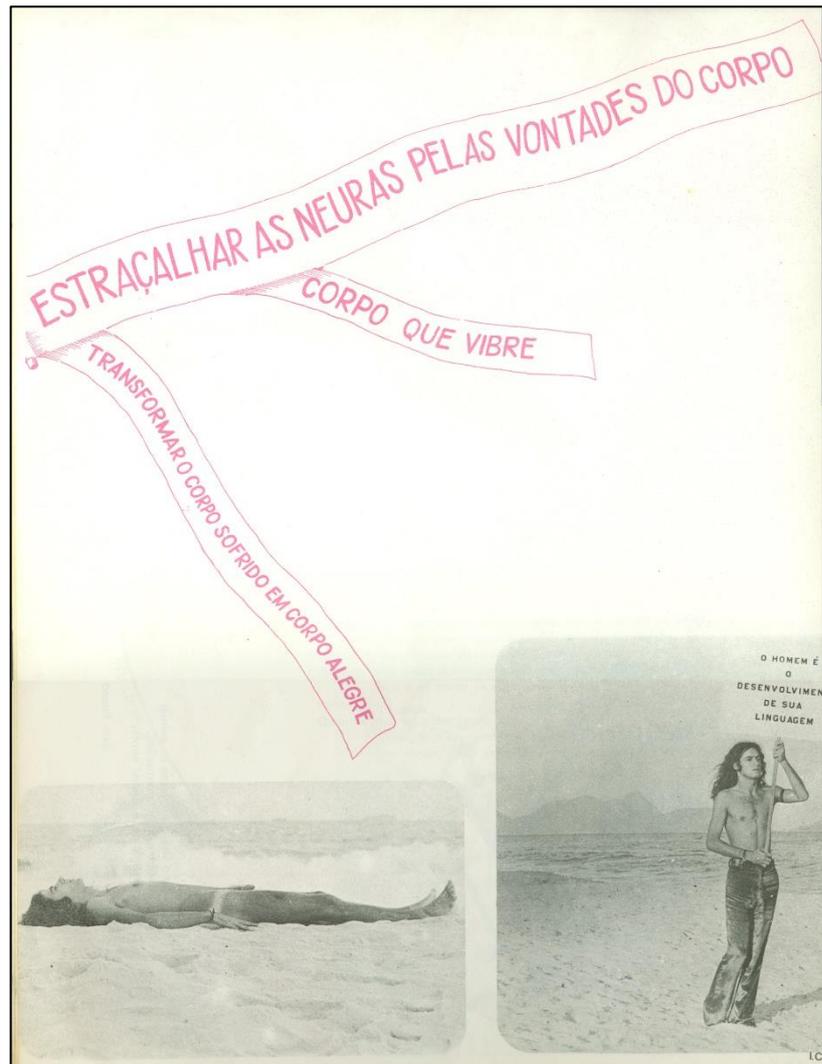
Ao analisar a Arte Conceitual no espaço do museu, a qual se caracteriza por empreender, através da desmaterialização da obra, uma crítica às instituições e sua lógica de operações excludentes, Freire (1999) observa, em um âmbito geral e não apenas no espaço do museu, que, nos anos 1970, o sistema de arte que inclui artista e público, passando pelas instituições tradicionais que legitimam a produção artística, é questionado através das poéticas conceituais, ao valorizar uma prática artística experimental. Havia, então, naquele período, um esforço em burlar a lógica capitalística de legitimação da produção artística. Nesse contexto, o corpo em performance passa a ser considerado também como obra de arte (FREIRE, 1999).

Em seu texto “Experimentar o experimental”, publicado na revista *Navilouca*, Wally Salomão — ou *Sailormoon* (do inglês, marinheiro + lua), como preferia ele próprio —, poeta marginal que atuou no momento histórico em estudo e influenciou parte daquela geração, faz um esforço no sentido de “teorizar” o que seria a poética experimental: “em suma o experimental não é ‘arte experimental’. Os fios soltos do experimental são fios soltos que brotam para um número aberto de possibilidades. No Brasil há fios soltos num campo de possibilidades: porque não explorá-los” (SALOMÃO, 1974, p. 35).

Pela reflexão de Wally Salomão, observa-se que a poética experimental vai muito além da arte em si, mas parecia representar um modo de viver, de se significar no mundo, experimentando as brechas deixadas pelo sistema, apropriando-se delas, explorando-as. O corpo aqui, então, tem um papel fundamental na abertura de possibilidades no sentido de “experimentar o experimental”.

A Imagem 7 é a reprodução de uma das páginas da revista *Navilouca*, a qual reflete bem a problematização do corpo e a possibilidade de experimentá-lo. “Estraçalhar as neuras pela vontade do corpo/ Corpo que vibre/ Transformar o corpo sofrido em corpo alegre”, são inscrições que acompanham, logo abaixo delas, duas imagens: a de um corpo masculino deitado, completamente nu, na praia; e a outra, desse mesmo corpo, na praia, em pé, ostentando uma placa na qual está escrita a seguinte expressão: “O homem é o desenvolvimento de sua linguagem”.

Imagem 7 — Página 50 da revista *Navilouca*, que traz a imagem de um corpo masculino nu



Fonte: Revista *Navilouca*

Existia um esforço, por parte da poética experimental, de politizar o cotidiano e, com ele, o próprio corpo, quebrando as configurações lançadas, de antemão, sobre ele, libertando-o. Se atualmente é possível falar sobre relações homoafetivas e percebê-las mais espontaneamente na prática cotidiana, muito se deve ao esforço dessa geração de jovens artistas, poetas, cineastas, arquitetos, que, por meio de suas atuações sociais, problematizaram sobre os usos do corpo.

Porém, a experiência com o corpo foi vivida e experimentada de maneiras diferenciadas dentre essa geração, a qual precisa ser entendida como uma “escala móvel de tempo” (SIRINELLI, 2006), pois geração nenhuma possui limites estanques, sendo esses limites concebidos para além do tempo histórico retilíneo e do utópico enquadramento da identidade. Dessa maneira, foi possível cartografar algumas disputas entre os vários modos de

se externar as vivências do corpo no período em estudo. Ao trazer à tona a reflexão sobre a inserção do corpo nas manifestações políticas, Edwar Castelo Branco apresenta duas maneiras adversas, mas não necessariamente excludentes, de se exteriorizar a arte e a vivência engajada:

Se o modo tradicional de fazer política pressupunha uma exclusão do corpo do cenário político, isto é, se o corpo-militante-partidário é uma máquina que apenas nos limites da política — estudantil, de partido, etc. — se torna visível e dizível como, exclusivamente, um depositário da razão e da militância [...], o corpo-transbunde-libertário, requebrante, desbundado, é um contraponto a este corpo militante. [...] este corpo transbunde se oferece como o depositário, em si de uma nova possibilidade de relação não exatamente entre *nós e eles*, mas entre o *eu e o mundo*, o que implicava uma politização do cotidiano que questionava as formas dominantes de pensamento em suas dimensões microscópicas (CASTELO BRANCO, 2005, p. 83-84).

A partir da alegoria do corpo não só enquanto presença, mas também como algo que atravessa as produções artísticas, o autor aborda o conflito entre aquelas pessoas de posicionamento nacionalista, ligadas ao CPC — das quais muitas limitavam tanto a política ao campo institucional, quanto suas ações em prol desse entendimento —, e aquelas ligadas às vanguardas artísticas e suas concepções relativizadas de atuação no mundo, na arte e na vida.

O Centro Popular de Cultura (CPC), fundado em 1961 e vinculado à União Nacional dos Estudantes (UNE), por exemplo, centralizava diversas manifestações culturais esparsas da arte brasileira, tendo como principal fonte de suas ações o binômio cultura e poder. Inicialmente era mais voltado para as atuações estudantis, reunindo o nome de várias pessoas, na época, consideradas “intelectuais”, mas, com o tempo, ultrapassou os limites dessas ações e tomou corpo entre a intelectualidade através da defesa do engajamento, da participação política (COELHO, 2010). De fato, o engajamento político já era uma bandeira levantada, desde seu fundamento, pelo CPC, pois, em seu próprio manifesto, já se postulava o engajamento do artista e a arte política (HOLLANDA, 2004).

Já o corpo transbunde-libertário utiliza-se do conceito de política de maneira ampliada, usando o cotidiano como fonte de poder e de atuação política através das micropolíticas, as quais buscavam questionar as formas dominantes de pensamento e comportamento por meio de uma tática que está ligada às esferas microscópicas de poder: as práticas cotidianas. O corpo libertário é uma das características que aproximam as várias manifestações artísticas tropicalistas e experimentais, já que, apesar de manterem suas particularidades, todas buscavam romper com os conceitos tradicionais do que seria arte e procuravam redefinir a relação entre arte e política (CASTELO BRANCO, 2005).

Uma das maneiras encontradas como forma de burlar as subjetividades capitalísticas e imprimir revoluções micropolíticas no social foi assumir a violência como prática e presença nas produções artísticas e culturais (COELHO, 2010). Os músicos tropicalistas, por exemplo, buscando encontrar um “entre lugar” em meio ao conformismo das camadas médias e aos grupos ditos de esquerda, passaram a imprimir violência em sua atuação, uma agressão que era externada por meio das músicas, dos escritos, da linguagem, dos comportamentos, da estética e performance corporal, e que atingia principalmente os costumes padrões das famílias de renda média e o recrudescimento das políticas ditatoriais.

Ao observar as músicas do disco manifesto tropicalista, é possível perceber essa violência atuando não apenas nas letras, mas também nas melodias das canções. A música título do álbum, *Panis Et Circencis* (TROPICÁLIA OU PANIS ET CIRCENSIS, 1968), de Caetano Veloso e Gilberto Gil, além de apontar para fraturas que remarcam “o distanciamento entre gerações e a ruptura de interesses no interior da família” (QUEIROZ, 2006, p. 234), expressa também a violência com que esses jovens exprimiam essas rupturas. Soltar os tigres e os leões nos quintais, fazer de aço luminoso punhal para matar o amor na avenida central, plantar folhas de sonho no jardim do solar: são ações desenvolvidas pelo narrador protagonista ao longo da canção, as quais constituem atitudes que chocam e invadem a zona de conforto das famílias tradicionais de maneira violenta, embora, muitas vezes, simbólica. Percebe-se, então, um descontentamento de parcela da juventude brasileira em relação às engrenagens familiares que buscavam estabelecer lugares sociais e comportamentos juvenis “aceitáveis”.

Essa sequência violenta de ações subversivas exibidas na letra da música, cujo alvo principal era a moral familiar, pode ser percebida dentro de um quadro mais geral em que essa violência artística vai criando contornos para o que muitos, na época, denominaram de “marginália”, “cultura marginal”, “desbunde”, “manifestações underground” ou “udigrudi<sup>7</sup>”. Tratava-se de expressões usadas naquele momento para nomear determinadas movimentações artísticas ou até mesmo existenciais que rompiam, de maneiras diferenciadas, padrões artísticos, estéticos, culturais, de gênero. Embora, muitas vezes, usadas para demarcar de forma pejorativa esses acontecimentos culturais, para além desses estigmas, é interessante observá-las como uma tentativa de dar nome às novas possibilidades lançadas nos repertórios socioculturais existentes. Essas possibilidades, por atuarem nas bordas do estabelecido, são

---

<sup>7</sup> Apropriação brasileira da expressão inglesa underground.

ricas em criatividade e invenção e, por isso, fornecem um material rico tanto para os estudos históricos quanto para a dinâmica das transformações sociais.

O artigo “Marginália”, produzido por Marina Alvarez e publicado na revista *O Cruzeiro* de dezembro de 1968 — a qual reuniu escritos de Hélio Oiticica, Glauber Rocha, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, Capinam, Rogério Duarte, dentre outros, os quais eram considerados marginais —, é um exemplo dessa tentativa de capturar as movimentações subversivas artísticas e culturais, nomeá-las e dotá-las de uma identidade bem delimitada. Entretanto, independentemente da publicação desse artigo, os contatos entre esses vários artistas e pensadores, oriundos ou não da tropicália, se davam cada vez mais estreitos e a partir deles é que foram possíveis as discussões e ações culturais que levaram à marginalidade enquanto possibilidade cultural.

Não foi à toa que os músicos tropicalistas ostentaram em seu show, na boate carioca Sucata, a bandeira produzida por Hélio Oiticica, em homenagem ao bandido Cara de Cavalo, que trazia a mensagem “Seja marginal, seja herói”. Também acredita-se que não foi de maneira inocente que Rogério Sganzerla, em seu filme, *O bandido da luz vermelha*, traz também como protagonista um fora da lei, demarcando o que seria o “cinema boca do lixo” ou “cinema marginal” brasileiro. Assim como também não foi ingenuamente que Torquato Neto produziu, em 1972 — em meio à onda de experimentalismos fílmicos, trazidos com a propagação das câmeras Super-8 como uma tecnologia que vai além das filmagens domésticas, funcionando principalmente como experimentação cinematográfica e possibilidade de invenção nesse espaço artístico —, o filme *O terror da vermelha*, no qual o protagonista também é um herói marginal, que percorre as ruas de Teresina matando todos e todas que persegue.

De fato, uma cultura marginal se estruturava em fins dos anos 60 e início dos 70 no Brasil. É interessante percebê-la não como parte de produções passivamente marginalizadas nesse contexto social, mas sim enquanto ações que, estrategicamente, se colocam à margem daquilo que acontece nos canais estabelecidos da sociedade (COELHO, 2010), instituindo uma ação pensada dentro de um espaço de luta de poder. Entende-se, aqui, o poder não como algo inerente a determinadas instituições sociais, mas sim como “uma situação estratégica complexa em uma sociedade determinada” (FOUCAULT, 1998, p. 103), o qual se exerce a partir de inúmeros pontos e em meio a relações desiguais e móveis. Nesse sentido, estabelecer-se dentro da lógica da cultura marginal representava uma postura de poder, uma vez que se buscava subverter a lógica instituída, estabelecendo relações desiguais e reivindicando uma mudança nas estruturas sociais, inclusive nas estruturas de gênero, as quais

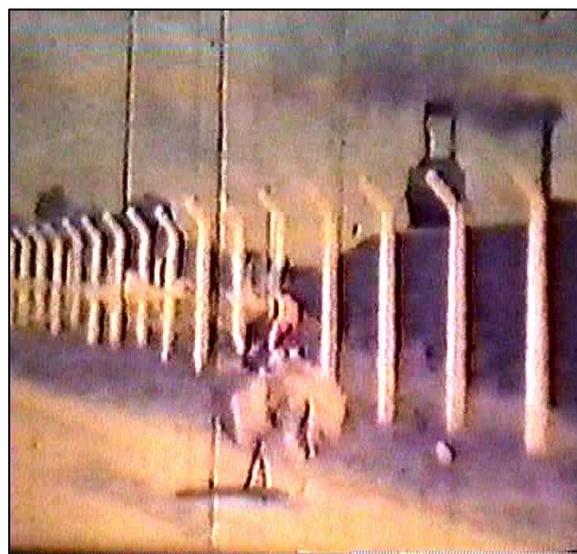
estão em constante disputa em relação às definições do que conta como masculino e como feminino.

As formas de expressão dessa cultura marginal não representavam uma particularidade apenas dos grandes centros urbanos brasileiros daquela época, como Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo. No Piauí, também foi possível perceber expressões dessa marginália em atuação, não apenas pela presença piauiense de Torquato Neto dentre os articuladores dessas movimentações, que, sem dúvida, influenciou bastante o ciclo piauiense vanguardista e participou dele, mas também pela circulação dessas ideias e pela presente diáspora que envolvia a vida de alguns dos jovens piauienses que promoviam críticas às instituições sociais por meio de suas invenções artísticas, possibilitando articulações culturais e experiências novas. No próximo capítulo, iremos abordar melhor o contexto em que esses jovens piauienses estavam inseridos e entender como aconteciam suas intervenções inventivas e artísticas no âmbito da cidade de Teresina.

### 3 DA NECESSIDADE DE ESTAR POR DENTRO: CULTURA, DESBUNDE E CONFUSÃO DE FRONTEIRAS DO GÊNERO EM TERESINA NA DÉCADA DE 1970

Teresina, na primeira metade da década de 1970, sob o governo de Alberto Tavares Silva e a administração do prefeito Joel Ribeiro, tornou-se um “canteiro de obras” (NASCIMENTO, 2007, p. 210), por conta das diversas intervenções em sua malha viária. É possível observar esse fato não somente nas matérias jornalísticas da época, mas também nas imagens captadas pelos jovens piauienses em estudo, através da tecnologia oferecida pela câmera Super-8, as quais mostram várias estruturas da cidade sendo cortadas por construções e modificações na paisagem urbana. Isso pode ser observado na Imagem 8, retirada do filme *David vai Guiar*, que exhibe construções urbanas em frente ao antigo Matadouro Municipal, ao tempo que, por trás das obras e das ruas nas quais o tráfego de carros é intenso, exhibe também um garoto utilizando um burro como meio de transporte, elucidando o conflito típico da modernidade (BERMAN, 1986), o qual cambia entre os valores, costumes e tecnologias em constante mutação e, ao mesmo tempo, resistindo a ela.

Imagem 8 — Cena que mostra a contradição do processo de modernização



Fonte: filme *David vai guiar*, Durvalino Couto, 1972

Teresina, embora atraísse a imagem de uma cidade que se modernizava rapidamente, vivia o estranhamento entre os seus habitantes. Segundo Castelo Branco (2005), a percepção do estranhamento dá-se no sentido de dar visibilidade a uma topografia que marca diferentes posições sociais nos espaços. Dessa forma, as imagens acima mostram o estranhamento

desses jovens em relação aos espaços da cidade que habitavam, alternando entre dois extremos: a câmera visualiza a novidade possível, focando as construções pela urbe e os carros indo e vindo, mas, ao girar o eixo da câmera para o lado esquerdo, visualiza uma pessoa servindo-se de um animal como meio de transporte, símbolo da ruralidade, que perpassava também esse cenário urbano da capital do Piauí.

É comum perceber, nos jornais que circulavam em Teresina na década de 1970, matérias que refletem o paradoxo da ânsia de modernização da cidade e dos costumes, as quais apontam para o processo modernizador que não só a capital do Piauí atravessava, mas também outras cidades de mesmo porte (NASCIMENTO, 2007), inseridas no contexto de um país marcado, entre os anos 1950 e 1970, por administrações desenvolvimentistas e, mais precisamente, a partir de 1964, também militares, que priorizavam políticas de crescimento industrial e de infraestrutura e, por isso, intervinham nas estruturas arquitetônicas das cidades, modificando-as e dando a elas um aspecto moderno.

Dentre as obras estruturais que cortavam a cidade, estavam a construção do Estádio de futebol, que ficou conhecido como Albertão, “a conclusão das obras de reformas do Hotel Piauí, do Palácio de Karnak e do Teatro 4 de Setembro, além da abertura e o asfaltamento da Avenida Miguel Rosa [...], todas elas desenvolvidas na primeira administração do governo Alberto Silva” (SANTANA, 2009, p. 114-115). Outra estratégia governamental para o planejamento de uma modernização piauiense, seguindo modelo de administrações nacionais anteriores, foi a criação de planos desenvolvimentistas de governo. Aqui, implantou-se o Projeto Piauí, cuja meta principal “era a formação de técnicos, que atuassem nas áreas de desenvolvimento e crescimento do Estado” (SANTANA, 2009, p. 123).

Embora em um contexto de ação desenvolvimentista e envolvimento em vários discursos modernizadores, o Projeto Piauí dividia opiniões. Ainda que as mídias jornalísticas de peso local pesquisadas fossem parciais em relação ao seu apoio Estatal, as opiniões contrárias aos feitos do governo eram, mesmo com espaços restritos, divulgadas. É possível perceber, em meio a matérias publicadas no jornal O Estado, a controvérsia causada na Assembleia Legislativa pelos choques de opiniões em relação à eficácia do projeto desenvolvimentista proposto pelo governo Alberto Silva. Exemplo disso é o posicionamento do Deputado Figueirêdo de Mesquita, demonstrando “sua decepção com o trabalho até agora realizado pelo Projeto Piauí, cujos técnicos ‘deram muitas entrevistas mas não disseram o que é o Projeto’” (OPOSIÇÃO, 1971).

Se, por um lado, esse anseio por uma cidade dentro dos padrões modernos apelava para resultados imediatos, como consequência, tinha-se os vários problemas estruturais que essa modernização eufórica dos espaços urbanos trazia consigo:

Em certos momentos tem-se a impressão de que a política de urbanização da capital aqui se implantou apenas na área material da sua atividade, pois do ponto de vista social testemunha-se, facilmente, a desorganização da cidade a partir de seu centro comercial. E são inúmeras as deficiências desse aspecto urbano-social: tráfego, esgotos, energia elétrica, abastecimento, distribuição do setor econômico, centralização dos serviços de saúde pública, saneamento dos mercados públicos, rede eletrônica e sistema de água (TERESINA, 1973).

A matéria questionava especialmente o investimento prioritário no aspecto material, visual e estético da cidade — asfaltamento de ruas, criação de estádio, reformas dos prédios públicos —, enquanto que, em relação ao aspecto social e à qualidade de vida dos habitantes, o processo de modernização deixava a desejar, ensejando outros problemas sociais e urbanos, como o tráfego, que acabava por caotizar a cidade, e as redes precárias de esgotos e abastecimento de água, as quais representavam, e ainda representam, necessidades sociais básicas.

Diante das críticas em relação ao processo de modernização e aos projetos do governo, outras matérias são publicadas em defesa do Projeto Piauí, buscando explicar e justificar qual o seu intuito em relação ao desenvolvimento do Estado. Segundo o Deputado João Lobo, “o projeto [...] foi elaborado [...] para pesquisar o Estado, podendo ele vir a ser pedra fundamental do desenvolvimento do Piauí. [...] apesar de os resultados do empreendimento ainda serem uma incógnita, pelo menos do ponto de vista teórico êle é perfeitamente válido” (WILSON, 1971). Percebe-se, então, que, para além das querelas políticas, as controvérsias em relação ao plano desenvolvimentista refletem a ânsia de modernização tão alardeada nos discursos midiáticos e governamentais, a qual ambicionava resultados efetivos, certos e menos especulativos.

Esse projeto proposto pelo governo Alberto Silva parece ter movimentado o Estado, ouvindo opiniões de especialistas de várias áreas do saber. Em julho de 1973, o jornal *O Dia* noticiava a vinda do antropólogo Roberto da Matta ao estado para fazer avaliação do Projeto Piauí (ANTROPÓLOGO, 1973), momento em que o antropólogo fez vários elogios à iniciativa do governo piauiense.

Do ponto de vista das articulações e movimentações culturais no Piauí, especialmente na capital, o Projeto Piauí também buscou financiá-las e incentivá-las. Esses estímulos iam desde a criação de planos para incentivar a publicação de livros de escritores piauienses, a

exemplo do Plano Editoria do Estado (GOVERNO, 1972), até mesmo o financiamento de artistas de outras cidades, como o Maestro Reginaldo Vilar de Carvalho<sup>8</sup>, natural da Paraíba, que, em 1972, assumiu a coordenação geral do Centro de Pesquisas Culturais e Comunicação Social do Piauí, proporcionando várias audições musicais e eventos relacionados à música para as juventudes piauienses:

O Alberto Silva trouxe muita coisa boa nessa época, no campo da arte, audições musicais, [maestro] Reginaldo fazia audições musicais para juventude de primeiríssima qualidade. A casa dele, que ele alugou aqui em Teresina para morar, vivia cheia de gente, de grandes acontecimentos de arte. [...] Teresina era bem mais rica do que hoje, é impressionante, de acontecimentos artísticos. (PESSOA, 2015)

Através das memórias de Lídia Noronha, que vivenciou parte de sua juventude em Teresina e também integrava essa geração de jovens em estudo, é possível perceber o quanto essas políticas governamentais beneficiaram, do ponto de vista artístico, a cidade e as juventudes. Além das audições musicais de alta qualidade, organizadas pelo maestro Reginaldo Carvalho, as quais possibilitavam espaços de encontro entre as juventudes, a própria casa do maestro também servia de espaço de sociabilidades juvenis, lugar para se discutir sobre artes, em geral, para se fazer novas amizades e novos contatos. Naire Vilar, filha do maestro Reginaldo Carvalho, acabou se enturmando com o grupo juvenil aqui em estudo, atuando, em 1972, no filme *David vai guiar*, de Durvalino Couto, conforme a imagem a seguir:

Imagem 9 — Cena que exhibe Naire Vilar abrindo uma carteira de cigarro



Fonte: filme *David vai guiar*, Durvalino Couto, 1972

<sup>8</sup> Reginaldo Vilar de Carvalho nasceu em Guarabira, estado da Paraíba, em 1932. Desde cedo, manteve contato com a música. No entanto, somente na juventude, no Convento de Ipuarana, na cidade de Lagoa Seca (brejo paraibano), estudou música de forma sistemática. No colégio-seminário, além de banda de música, orquestra de câmara, órgão, harmônico e piano, também recebeu aulas de teoria, percepção, dicção e técnica vocal. Após mudar-se para o Rio de Janeiro e entrar em contato com Villa-Lobos, foi estudar música em Paris, por meio de uma bolsa de estudos do governo francês, onde aprofundou seus estudos, numa época em que havia um frenesi de modernidade e experimentalismo musical em Paris (cf. SILVA, 2009, p. 67-70).

Lídia Noronha é irmã de Antônio Noronha Filho, que também era integrante do grupo juvenil em estudo e contribuía com a produção dos jornais alternativos, produzia filmes em Super-8, e, por, na época, já ser formado em Medicina e trabalhar na Universidade Federal do Piauí, acabou ajudando a financiar parte da produção artística juvenil do período. Ambos nasceram, respectivamente, em 1955 e 1945, na cidade de Teresina, mas passaram a infância em Monsenhor Gil que, na época, era incorporada à capital do Piauí. A mãe deles era pedagoga e valorizava bastante a educação dos filhos, inclusive ajudou a fundar a primeira escola estadual de Monsenhor Gil e trabalhou lá por muito tempo como professora, alfabetizando, educando e estudando para se atualizar (PESSOA, 2015). Quando foram alfabetizados, Lídia e Antônio Noronha vieram, cada um a seu tempo, para Teresina continuar os estudos.

Eu saí de casa, lá de Monsenhor Gil com 9 anos de idade, para vir morar aqui em Teresina para estudar, porque a minha mãe acreditava nisso, tem que estudar! Foi difícil pra mim, muito sofrido essa passagem de saída de casa com nove anos. E já com nove anos tive que me virar sozinha. Morei na casa dos meus avós maternos. Minha avó já era velhinha, não tão velha, mas nessa época, ela não era moderna, digamos, [...] dona de casa, não se cuidava, ela era muito bonita quando jovem, mas quando eu fui morar lá ela já era uma mulher desleixadona, e ela era tipo uma escrava dele, ela servia a ele. Ele era um homem muito silencioso, vivia só para o trabalho, quase não se escutava a voz dele em casa, e ele só trabalhando, ele era um capitalista, só acumulando coisas. E eu nunca vi ele se dirigindo à minha avó a não ser pra mandar e ela obedecer. Eles moravam numa casa gigantesca, ali em frente ao Palácio do Karnak, que fica ali em frente à Igreja São Benedito, na esquina, era quase um quarteirão de casa, era cheia de empregado, e ela só mandava nos empregados dela, eram muitos serviçais e ela era uma serviçal dele. E ela era muito triste, muito amargurada, muito briguenta [...]. Mas ela também me passou herança cultural. Quando eu cheguei lá morava um tio e uma tia. Esse tio faleceu, logo depois que eu estava lá, e a minha tia casou. Ficou só os dois e eu e os empregados. Logo depois eu também saí de lá, porque meus pais alugaram uma casa, aí foi morar eu e mais dois irmãos, com uma moça, da confiança da minha mãe (PESSOA, 2015).

É interessante perceber, através das lembranças compartilhadas por Lídia Noronha, o embate entre as diferentes gerações. A maneira como Lídia descreve a relação conjugal de seus avós maternos coaduna com os padrões da família tradicional burguesa, base na qual, provavelmente, seus avós tenham sido educados: aquela em que ao homem coube a atribuição de provedor do lar, de trabalhador, que sustenta e exerce a autoridade patriarcal sobre sua família, enquanto à mulher competia a função de mãe, gerenciadora do lar, dos empregados e dos filhos. No entanto, a geração da qual Lídia faz parte buscava romper com determinados padrões relativos ao modelo familiar burguês. Na verdade, a geração da mãe de Lídia já havia iniciado determinadas transformações em relação à família tradicional, especialmente no que diz respeito à reivindicação do direito das mulheres à educação. Esse fato se comprova em

suas memórias, quando ela reitera várias vezes a valorização que sua mãe e algumas de suas tias externavam em relação ao estudo e à educação não só delas, mas também dos filhos.

Como a inauguração da Universidade Federal do Piauí era recente, no início da década de 1970, a variedade de cursos superiores ainda era pequena e, em sua maioria, eram cursos mais tradicionais, fazendo com que vários jovens migrassem para outras cidades e estados em busca de outras opções. Lídia Noronha lembra que muitos dos seus irmãos foram estudar no Rio de Janeiro, ela e Antônio Noronha fizeram curso superior em Fortaleza, no Ceará. Quando ele se formava em Medicina e já voltava para Teresina, ela ainda iria prestar vestibular na área de Ciências Sociais.

A saída de Teresina para Fortaleza a fim de fazer curso superior não foi muito difícil para Lídia Noronha, já que estava acostumada a morar longe dos pais e havia irmãos seus que estudavam em Fortaleza, o que facilitou o processo. Entretanto, nem sempre era fácil para as garotas, naquele período, se deslocar de sua cidade natal para concluir os estudos na capital piauiense ou em outra cidade.

Claudete Dias<sup>9</sup>, por exemplo, que participou também dessas invenções artísticas pela cidade de Teresina, atuando em alguns dos curtas-metragens produzidos por esse grupo juvenil, como o *Adão e Eva do paraíso ao consumo* e *O terror da Vermelha*, morava em São Raimundo Nonato, no Piauí, e precisou que houvesse a intervenção de seu tio, que morava em Teresina, assumindo a responsabilidade, perante seu pai, de lhe tutorar enquanto estivesse na capital, para estudar História na Faculdade de Filosofia (FAFI), curso que logo depois, por conta da conclusão das obras da Universidade Federal do Piauí (UFPI), foi transferido para a mesma. Claudete queria mesmo era estudar jornalismo, mas seu pai não lhe autorizava ir para as grandes capitais brasileiras, só permitindo que ela viesse estudar em Teresina, na casa de seus parentes. No entanto, em fins da década de 1970, foi cursar especialização em História do Brasil na Universidade Federal Fluminense, no Rio de Janeiro (DIAS, 2011).

Percebe-se que esse cenário diaspórico tendo como motor o estudo era muito comum entre os jovens piauienses em estudo, os quais eram, muitas vezes, incentivados pelas famílias. Já para algumas jovens, esse cenário era um pouco diverso por conta das diferenças culturais de gênero. Por existir historicamente uma postura de proteção maior em relação às

---

9 Claudete Maria Miranda Dias, natural de São Raimundo Nonato Piauí Brasil, nasceu dia 11 de janeiro de 1951, filha de Ester Miranda Dias e Raimundo Ribeiro Dias. Historiadora, pesquisadora, professora e ambientalista, tem Licenciatura Plena em História pela Universidade Federal do Piauí (1970/1973); Especialização e Mestrado em História do Brasil pela Universidade Federal Fluminense (1980/1985); Doutorado em História Social, pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1994/1999); Doutorado "sanduíche" em História Social comparada pela Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais de Paris (1996/1997), dentre outras titulações. Atualmente, é professora da Universidade Federal do Piauí e, na década de 1970, viveu sua juventude, participando das movimentações juvenis piauienses.

condutas femininas, era mais difícil para as garotas conseguirem concluir seus estudos em outras capitais brasileiras ou mesmo no exterior. Ainda assim, no decorrer dos anos 1960/70, “algumas jovens vão tendo maiores condições para argumentar ora com o pai, ora com a mãe, no sentido de fazer prevalecer seus projetos individuais em relação ao futuro” (CARDOSO, 2003, p. 107), os quais, geralmente, estavam relacionados a uma carreira profissional.

Ao contar sua experiência com o grupo juvenil em estudo, Lídia comenta que, embora andasse com esses garotos, não participava efetivamente das produções que eles realizavam:

Nesse período aí 14, 15 anos que começou essa vivência. E isso era o grupo do meu irmão mais velho, que ele já estava aqui, ele já morava, médico, ele sempre gostou muito da parte de arte, de criação e ainda hoje né, que é o Noronha, o irmão mais velho, e ele que fazia parte desse grupo, tipo, ele que produzia. Então era um grupo de jovens muito criativos, participava desse grupo o Torquato Neto, quando vinha aqui em Teresina, fazia parte jovens muito talentosos, que se reuniam muito. Não tinham assim mulheres, que eu lembro, na questão da produção, [...] só lembro dos homens, dos jovens. Mas tinha as mulheres que eram atrizes, né, como foi a Claudete, que fez o filme, como foi a Naire, uma vizinha que é filha do Maestro Reginaldo (PESSOA, 2015).

Antônio Noronha, naquela época, participou dos prelúdios da *geração mimeógrafo*, apoiando a feitura do Jornal *Gamma*, esteve no centro dos acontecimentos que resultaram na realização dos filmes do *Espectro Torquato Neto*, produzindo o filme “O guru da sexy cidade”, e foi, efetivamente, uma espécie de mecenas de sua geração, tendo sido o idealizador do Circuito Paralelo do Prazer (CPP), confraria de amigos para onde convergiam as criações artísticas do grupo. O envolvimento de Lídia com o grupo se dava porque se tratava do ciclo de amigos de seu irmão, Antônio Noronha. Dentre os rapazes que frequentavam esse ciclo, estavam Edmar Oliveira, Arnaldo Albuquerque, Carlos Galvão, Durvalino Couto, Haroldo Barradas, Francisco Pereira, Torquato Neto, dentre outros.

Segundo Lídia, esse grupo era formado, em sua maioria, por homens. Havia as mulheres que atuavam nos filmes, Claudete Dias, Conceição Galvão (esposa do Carlos Galvão), que também contribuía na produção de alguns jornais alternativos, Naire Vilar e Nazaré Lages, que, embora não encabeçassem as produções desse grupo juvenil, se envolviam nelas. Ainda que não protagonizasse as criações artísticas e jornalísticas com esses rapazes, Lídia participou de algumas de suas produções como espectadora. Ela acompanhou, por exemplo, todos os passos das filmagens do filme “*Adão e Eva do paraíso ao consumo*”, o que representou mesmo um aprendizado importante e um enriquecimento pessoal, já que esse grupo juvenil em estudo era bastante fértil, tanto no ponto de vista de suas produções artísticas e jornalísticas quanto em relação às suas concepções de mundo e de vida.

“Eu sentava muitas vezes na grama [das praças] lá com eles, e conversava, porque eles realmente se destacavam mesmo, eram pessoas geniais, Arnaldo, Edmar, Galvão, Pereira, eram garotos que tem uma obra” (PESSOA, 2015). Lídia gostava de estar no meio desses rapazes, de conversar com eles, pois eram garotos que se destacavam por sua inteligência. Nesse período, conheceu Arnaldo Albuquerque, com quem aprendeu a gostar de imagens, a apurar o seu olhar fotográfico, e os dois namoraram por um curto período, pois Lídia foi estudar em Fortaleza, onde participou mais ativamente das manifestações juvenis que ocorriam no âmbito da Universidade, e acabou conhecendo vários estados brasileiros, viajando em congressos e se dedicando à vida acadêmica. Só depois de formada, retorna a Teresina, reencontra Arnaldo e os dois se casam.

Arnaldo Albuquerque era um artista versátil, atuava como quadrinista, chargista, pintor, desenhista, produzia filmes e animações em película Super-8 e ainda participava das produções jornalísticas alternativas e da articulação de espetáculos musicais e artísticos pela cidade de Teresina. Ele trabalhou também como cartunista do Jornal O Dia. Era um jovem extremamente criativo, que, com seu grupo de amigos, gostava de romper padrões artísticos e comportamentais. Durvalino Couto descreveu Arnaldo da seguinte maneira:

O Arnaldo era o nosso cartazista, o primeiro grande show do Edvaldo Nascimento que foi realizado por mim, *O cerol na linha*, o cartaz é do Arnaldo. O Arnaldo fez inúmeros cartazes para espetáculos de teatro daqui de Teresina, cartazes lindos, excelentes. E o Arnaldo foi o criador da Revista Humor Sangrento, que é a primeira grande revista de quadrinhos produzida no Piauí, que é um clássico, que já está na sua segunda edição, revista e aumentada. O Arnaldo era um cara muitíssimo bonito quando ele era jovem. [...] Ele já tinha essa coisa do artista que estava saindo das formas tradicionais, das molduras. Me lembro que o Arnaldo tinha um projeto, que ele não chegou a realizar, ele fazia máscara de gesso da cara dos amigos [...]. Era tipo uma máscara mortuária da gente, né. Ele queria fazer uns bustos de gessos, encher de tinta vermelha, esses bustos, e expor na Avenida Frei Serafim. E lá pras tantas, quando todo mundo tivesse olhando, ele chegava com um martelo e quebrava todas essas estátuas. Era uma performance bem no estilo moderno das instalações de hoje (SEM PALAVRAS, 2010)

Esses jovens pareciam ser influenciados pelas manifestações da arte conceitual, dos experimentalismos não apenas artísticos, mas no âmbito das vivências também, como apontava Waly Salomão, em seus escritos publicados na revista Navilouca, 1974. As poéticas experimentais incorporavam um sistema de representação que criticava o próprio sistema de arte, investindo mais em produções artísticas interativas em detrimento do caráter monumental da obra de arte. Nesse sentido, o espaço torna-se constituinte da obra (FREIRE, 1999). Influenciados por essas manifestações no campo da arte, esses jovens em estudo se utilizavam dos espaços urbanos como forma de intervenção artística. Acima, Durvalino Couto

lembra de uma espécie de instalação<sup>10</sup> que Arnaldo desejava fazer, mas acabou não realizando, a qual buscava se apropriar do espaço da cidade para fazer uma intervenção artística, uma performance corporal. Os filmes experimentais que esses jovens produziam também representavam uma intervenção artística por meio da qual esses garotos e garotas se apropriavam dos espaços da cidade de maneira performática, atuando seus próprios papéis sociais ou experimentando uma realidade própria, inventada através da câmera.

### 3.1 O cinema movimentando a cidade

Além dessas produções fílmicas, o cinema, enquanto espaço de exibição, também marcava o encontro entre as juventudes piauienses. Na década de 1970, existiam na cidade de Teresina três salas de cinema: o Cine Royal, localizado à Rua Coelho Rodrigues, o Cine Rex, na Praça Pedro II, ambos no centro, e o Cine São Raimundo, no bairro Piçarra. Segundo Brito (2013), as salas do Rex e do São Raimundo atraíam um público mais diversificado e exibiam, em geral, filmes de faroeste, de terror e a pornochanchada brasileira, enquanto o Royal mantinha um padrão de frequentadores com características sociais mais elitizadas. O Cine Royal proporcionava aos fins de semana a sessão “Cinema de Arte”, na qual “os cinemas no mundo inteiro de vanguarda eram passados lá” (PESSOA, 2015).

O “Cinema de Arte” foi uma iniciativa do Cine Clube Teresinense (em parceria com o Cine Royal), que em 1972 completava 10 anos de atividade, tendo como presidente, nessa época, Francisco Teotônio da Luz Neto. A ideia de se montar o Cine Clube Teresinense, segundo entrevista dada pelo seu presidente no suplemento *O Estado Interessante* (1972), veio de um curso de orientação cinematográfica, ministrado pelo Padre Moisés Fumagalli, no Colégio São Francisco de Sales, e, a partir daí, formou-se uma sociedade civil com fins culturais, situada provisoriamente no Colégio São Francisco de Sales. Posteriormente, por ato do governo estadual, o CCT foi integrado à Secretaria de Educação e Cultura do Estado, como órgão assessor no campo cinematográfico.

Além da instituição do “Cinema de Arte”, o CCT, quando funcionava no Diocesano, aos sábados também fazia exposições de filmes e, segundo Arnaldo Albuquerque, essas exposições reuniam muitos jovens e pessoas interessadas em cinema.

É interessante perceber que a criação das sessões de “Cinema de Arte” perpassava pela articulação de instituições e formas de poder variadas: o Estado, transformando o CCT em

---

<sup>10</sup> Segundo Freire (1999), a partir da década de 1960, o termo “instalação” passa a nomear a operação artística em que o espaço torna-se parte constituinte da obra.

órgão vinculado à sua Secretaria de Educação e Cultura, tendo controle, portanto, do que se exibía nessas sessões; a Igreja Católica, por meio do Colégio São Francisco de Sales, que era (e ainda hoje é) uma escola tradicionalmente católica, a qual possuía seus ideais cravados nos objetivos do CCT: “analisar estética, filosófica, espiritual e eticamente a produção cinematográfica antiga e moderna a luz dos princípios da filosofia e teologia católicas” (O ESTADO INTERESSANTE, 1972); e o poder inerente às sociabilidades advindas do ato de se consumir a produção que era exibida nesse circuito artístico, que proporcionava o encontro entre os variados grupos juvenis da cidade:

A juventude toda estava lá, aí a gente assistia filme de Godard, os filmes de suspense do mestre do suspense [Alfred Hitchcock]. Mas assim todos os filmes, cineastas franceses, italianos, que na época era quem fazia sucesso no mundo, era a *Vanguard* francesa, e o cinema de arte da Itália [...]. Todos esses filmes a gente estava lá, tinha uns que a gente não entendia muito, como *Laranja Mecânica*, um dos primeiros filmes do Stanley Kubrick, que foi um sucesso absoluto, a gente ficou assim alucinado! (DIAS, 2011)

Percebe-se, através das memórias de Claudete Dias, o quanto esses longas-metragens, ditos “filmes de autor”, impactavam àqueles e àquelas que os consumiam. Naquele momento, assistia-se à decadência do modelo hollywoodiano de se fazer filmes — dentro dos grandes estúdios, prezando pelo cinema comercial que levasse grande público às salas de exibição e pela formação de grandes estrelas as quais tornariam os filmes mais vendáveis. Em contrapartida, percebia-se a ascensão, na Europa, dos movimentos cinematográficos que ficaram conhecidos como “neo-realismo” italiano e “nouvelle vague” francesa, os quais traziam para as telas do cinema imagens que priorizavam a realidade social e econômica de uma época, transgredindo determinadas regras estéticas e industriais, zelando, principalmente, pela criatividade do cineasta<sup>11</sup>. A ascensão desses modelos europeus, de certa forma, fez com que a indústria hollywoodiana de cinema se reinventasse, dando espaço à criatividade dos jovens cineastas, conforme o depoimento de Steven Spielberg:

Os anos 70 foram a primeira vez em que as restrições de idade foram abolidas, e jovens tiveram permissão para tomar tudo de assalto com toda a sua ingenuidade e toda a sua sabedoria e todos os privilégios da juventude. Foi uma avalanche de ideias novas e ousadas, e, por isso, os anos 70 tornaram-se um marco (SPIELBERG, 1996 apud BISKIND, 2009, p. 13).

Essa fala de Spielberg marca um momento de ascensão do poder jovem nas indústrias de cinema. Peter Biskind, em sua análise sobre o processo de reinvenção da indústria

---

<sup>11</sup> Ver Leite (2005).

cinematográfica hollywoodiana, que teve como base as movimentações culturais que aconteciam na época, argumenta que esse espaço nas indústrias de cinema vai sendo conquistado por jovens cineastas dentro de um contexto de crise do modelo hollywoodiano que, por si só, já não se sustentava, e assim, de repente, “existia um movimento — rapidamente batizado de Nova Hollywood pela imprensa —, liderado por uma nova geração de diretores” (BISKIND, 2009, p. 13). Esses novos diretores não tinham amarras quanto a assumir o manto de artista e desenvolver estilos pessoais que os distinguiam de outros diretores, desenvolvendo o conceito de “autor” no fazer cinematográfico e estimulando a criatividade dos diretores. Os cineastas dos anos 70, segundo Biskind (2009), pretendiam tornar os estúdios irrelevantes, por meio da democratização do processo de fazer filmes, entendendo que qualquer um, com talento, criatividade e determinação, poderia fazer cinema.

A maioria dos filmes produzidos nesse contexto eram impulsionados por personagens que desviavam as convenções tradicionais da narrativa, centradas na trama, que desafiavam os padrões da técnica, quebravam tabus da linguagem e do comportamento e ousavam ter finais infelizes. “Eram filmes frequentemente sem heróis, sem romance, sem [...] alguém ‘por quem torcer’” (BISKIND, 2009, p. 15). Tratava-se, em sua maioria, de longas-metragens que abordavam em seus roteiros e imagens, de maneira artística, temas como violência, sexualidade, sensualidade e moralidade, os quais acabavam afetando de maneiras variadas seus espectadores.

É possível perceber, por exemplo, nas lembranças de Claudete Dias, citadas acima, o impacto que o filme *Laranja Mecânica*<sup>12</sup>, de Stanley Kubrick, rodado em 1971, fez nas mentes dos e das jovens teresinenses: um filme com uma linguagem visual diferente daquela dos filmes de mercado, que priorizava em suas imagens e roteiro violências que eram engatilhadas pelos sujeitos centrais, como também violências institucionalizadas pelo Estado. Os e as jovens que consumiam essa produção se deixavam tocar pelo que era exibido, acabando por render várias discussões em torno das praças centrais de Teresina, locais em que discutiam os filmes a que assistiam, os discos que ouviam, os livros que liam e, por vezes, planejavam suas invenções fílmicas e conversavam coisas sobre a vida em geral.

---

<sup>12</sup> O título original do filme é *A Clockwork Orange* e é uma tradução para o cinema do romance distópico, homônimo, de Anthony Burgess. Trata-se de uma fábula de ficção científica social, que se passa em um futuro não muito distante, se observar alguns detalhes sutis (discos de vinil, a máquina de escrever IBM de Alex). Alex, líder de uma gang de delinquentes que realiza roubos, matam e estupram, é pego pela polícia. A partir daí, para reduzir sua pena, ele se submete a uma terrível “cura” behaviorista, que visa a sua “reabilitação”, acabando por torná-lo impotente para lidar com a violência que o cerca. Esse filme foi retirado de circulação no Reino Unido pelo próprio diretor, por conta das críticas à violência, embora seu lançamento inicial tenha sido muito bem sucedido, e depois ressurgiu, envolto em mística, logo após sua morte (Ver SCHNEIDER, 2010, p. 530).

Imagem 10 — Cena que exhibe os jovens sociabilizando nas praças



Fonte: filme *Coração Materno*, Haroldo Barradas, 1974.

Dessa maneira, o cinema institucional e enquanto espaço da cidade, além de proporcionar formas de sociabilidade em suas dependências físicas, movia também o aproveitamento dos espaços em suas mediações, praças e bares situados no centro de Teresina, como na imagem acima, retirada do filme *Coração materno*, produzido pelo grupo juvenil aqui em estudo, que exhibe os jovens conversando e sociabilizando na praça Marechal Deodoro da Fonseca, localizada no centro da cidade.

Nas sessões de “cinema de arte”, eram exibidos filmes de Federico Fellini, de Michelangelo Antonioni, de Jean-Luc Godard, de Stanley Kubrick, do Alfred Hitchcock, dentre outros cineastas. Além de reunir os mais variados grupos juvenis que apreciavam cinema e movimentavam a cidade, naquela época, essas sessões mantinham os rapazes e as moças atualizados em relação aos filmes vanguardistas, proporcionando, além da discussão dos mesmos entre os grupos diferenciados, uma interação maior entre os gêneros. Essas discussões, muitas vezes, chegavam às páginas de jornais de circulação diária, como, por exemplo, na coluna Cinema, do jornal O Dia, que criticava o filme *Blow up: depois daquele beijo*<sup>13</sup>, de Michelangelo Antonioni:

<sup>13</sup> Blow up é o seu título original. O personagem central do filme é Thomas (David Hemmings), um fotógrafo que divide o tempo entre violentas sessões de fotos com belas modelos e com algumas modelos mantém relações sexuais sugeridas pela câmera. Ao tirar fotos a esmo em uma praça vazia, Thomas capta algumas imagens que parecem mostrar um homem mais velho e uma jovem (Vanessa Redgrave) em um momento sereno. Entretanto, a mulher persegue Thomas e exige que ele entregue o filme, e depois aparece no estúdio para insistir no assunto. Dessa vez, tenta seduzir o fotógrafo de forma agitada e neurótica, o que aumenta o interesse do frio Thomas no assunto. Ele lhe entrega o rolo errado e revela as fotos. Sob intensa análise, ele acredita ter encontrado um homem no arbusto com um revólver escondido, e outra foto mostra uma forma distinta que poderia ser um corpo. Thomas volta à praça e encontra um cadáver. Porém, logo depois, todas as provas desaparecem e Thomas perde a convicção de ter esbarrado em um assassinato (Ver SCHNEIDER, 2010, p. 450).

“Possui”, por assim dizer, a modelo deitada no chão; e como ponto culminante de sua alucinação Antonioni apresenta a brincadeira com as duas jovens rolando nuas entre folhas de papel. (É nestas cenas eróticas que o cineasta denuncia a desmoralização do amor, mostrando o mar epidérmico, o contato sem comunicação de pessoas). [...] O filme foi feito com inteligência, sobre um mundo de idéias fechado e de uma criatividade que chega à grande beleza de ficção. Antonioni é um poeta, e quando um poeta faz um policial o resultado é um filme adulto e admirável, como “Blow up”. [...] A atmosfera do sexualismo desabrido, a preocupação dos personagens à cata do insólito que lhes enche o vazio, a pulsividade da procura da felicidade e da compreensão, o desalento; em resumo, a debilidade das motivações e as ações a elas correspondentes, resultam num imediatismo de facilidades, engloba a desoladora visão autoral de um mundo ao que parece — sem saída. Tematicamente já não se sabe se Antonioni ainda está criticando ou se incorporou o secular sofrimento do irrealizado dos destinos humanos — o que é sumariamente grave. Feita a reserva, observa-se a segurança absoluta de um talento privilegiado na manipulação dos meios. Blow up é um filme pretensioso que, porém, consegue se comunicar com o público. O que, sem dúvida, é uma grande vitória para um autor que, até hoje, avalia-se, quase que exclusivamente, da propaganda das elites para se impôr. R.M (CINEMA, 1969, p. 5).

Esse filme foi produzido em 1966 e rodado em momentos diferenciados aqui no Brasil. Em Teresina, parece ter sido exibido em fins dos anos sessenta, tendo em vista a crítica publicada nessa época. Um filme sempre dialoga com sua época de produção, assim como com os variados contextos em que ele é consumido, tendo em vista “a necessidade de se endereçar qualquer comunicação, texto ou ação ‘para’ alguém” (ELLSWORTH, 2001, p. 24) e, para além da necessidade de se endereçar, um filme também pode ser percebido como um “corpo vibrátil” (ROLNIK, 2007, p. 12), que interage com outros corpos e, além de os transformar, também sofre mutações em seus significados. Nesse sentido, produzido em um momento marcado por mudanças socioculturais e quebra de paradigmas comportamentais — como, por exemplo, a emergência do que Giddens (1993, p. 10) chama de “sexualidade plástica”, ou seja, a sexualidade descentralizada, liberta da necessidade de reprodução —, *Blow up* dialoga com as transformações que marcavam sua época e interage também com os contextos em que é/foi reproduzido.

Na crítica acima, retirada do jornal piauiense, o jornalista interpreta as cenas eróticas de insinuação sexual — que, embora não explorem os nus corporais nem o ato em si, concentram a carga sexual na atuação dos personagens — como uma crítica do diretor à desmoralização do amor, embora, ao fim do texto, exiba sua dúvida em relação à verdadeira intenção de Antonioni: se ele faz realmente uma crítica social ou se incorporou o sofrimento “dos destinos humanos”. O jornalista faz uma visível opção por acreditar na primeira interpretação, pois julga que a segunda seja preocupante, mas, do ponto de vista artístico, considera Antonioni um cineasta talentoso, que articula seus meios de maneira inteligente e bela.

É interessante perceber a posição daqueles que tinham o poder de formar/influenciar opiniões. Esse crítico piauiense considerava algo grave um filme tão bem articulado artisticamente incorporar os novos comportamentos e incertezas que permeavam a época em que foi produzido, preferindo interpretá-lo enquanto crítica a essas transformações. Isso porque a liberação da sexualidade feminina, tendo em vista os movimentos feministas e as discussões que eles trouxeram para as relações de poder no âmbito privado, paulatinamente, desestabilizou os modelos burgueses de família, delineados na valorização do patrimônio, tendo o homem como provedor, e na crença do “amor romântico” como característica especialmente feminina, segundo a qual, em nome do amor, a mulher escolheria seu parceiro e seria a responsável pelo lar, pelos filhos e pelo amado. A desestabilização desses modelos familiares e as imagens de mulheres exibindo seus corpos e aproveitando-se de uma relação que não envolve um contato inicial de sentimento e amor (conforme Imagem 11) promoviam várias inquietações por parte daquelas pessoas e instituições conservadoras, que prezavam por uma sociedade disciplinar.

Imagem 11 — Cenas de insinuação sexual com as modelos fotográficas



Fonte: Filme Blow up, Michelangelo Antonioni, 1966

Segundo Kim Newman (2010, p. 450), romancista e crítica de filmes que colaborou para a construção da antologia “1001 filmes para ver antes de morrer”, esse filme, que nasceu com a intenção de ser um ataque satírico contra um determinado tipo de sofisticação e falta de substância modernas, acaba se tornando uma celebração das modas, filmes, música, sexualidade e estranheza do mundo a ser condenado. Isso acontece porque, conforme Ellsworth (2001), o modo de endereçamento de um filme é fluido, está intimamente ligado aos contextos em que os espectadores usam e consomem os filmes, pois o espaço que media

endereçamento e resposta é um espaço social, formado por estruturas históricas de poder. Ao se observar a crítica do jornalista piauiense, é possível identificar esse espaço social de relação entre endereçamento de um filme e resposta dos espectadores.

Pode-se perceber, no contexto dos anos setenta, uma “crise das identidades masculinas e femininas” (BADINTER, 1993, p. 5), pois, ao procurarem se redefinir, as mulheres coagiram também os homens a fazerem o mesmo. Quando as manifestações feministas, gays e lésbicas ganham maior corpo e espaço no mundo e no Brasil, desestabilizando as estruturas sociais generificadas e denunciando o fosso que existe nas definições binárias do gênero, certos padrões em que a sociedade da época estava fincada foram modificados e tudo isso causa estranhamento nos indivíduos. Se hoje é possível fazer uma leitura do filme de Antonioni como receptáculo da moda, sexualidade e inquietação que marcava sua época, a interpretação do crítico de cinema piauiense não deixa de ser uma resposta a essas mudanças.

Porém, esses filmes que buscavam abordar novas linguagens, muitas vezes, tiveram partes de suas cenas censuradas. Uma matéria publicada no jornal *O Estado Interessante*, produzido pela juventude aqui em estudo, abordava justamente “os difíceis caminhos da ‘nova linguagem’”:

Já tivemos em tempo não muito distante, o neorealismo italiano, a nouvelle vague francesa, o simbolismo sueco de bergmann, além das verdadeiras escolas independentes que foram ditadas por Buñel e Felini, e nenhuma dessas inovações conseguiu recuperar o que a “sétima arte” perdeu para a Televisão, que dia a dia descobre novas técnicas de aprimoramento. Há que se destacar um aspecto considerável. É que os filmes acima citados encontraram um obstáculo mais temível que a Televisão: a censura que, em alguns países, proibiu a sua exibição pelo excesso de erotismo (O ESTADO INTERESSANTE, 1972, p.5).

Nessa matéria, o jornalista Jari Mosil descreve a sinopse de alguns filmes cujas temáticas eram bem parecidas com a de *Blow up*, no que se refere às vivências da sexualidade, e argumenta em relação à dificuldade de passar pela censura as filmagens completas desse tipo de cinema. Apontava também, embora com força menor, a televisão como obstáculo para o cinema, tendo em vista suas novas técnicas de aprimoramento. O cinema, então, de acordo com o repórter, teria que buscar se reinventar, buscar maneiras alternativas de burlar essa censura.

### 3.2. Iniciativas de um jornalismo alternativo

O verbo encantado nos rotulou (talvez sem nos conhecer) de underground. Foi um lapso. Isto porque nossa paisagem é outra. 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 mesmos proGRAMMAS. Estão sintonizando? As preferenciais de Teresina são invadidas impunemente, o Piauí ainda possui vates (vates?) que fazem versos tais como “alígera jaçanã do teu jaez” —(?)— 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 mesmo (ALBUQUERQUE, 1972, p. 2).

O trecho acima citado foi retirado do jornal alternativo piauiense *Gramma*, produzido na década de 1970, em apenas dois volumes, o qual compreendeu um esforço de parcela da juventude em criar espaços diferenciados e com uma possibilidade maior de liberdade para se produzir no meio cultural piauiense, sem a pressão e censura dos grandes produtores e da imprensa já estabelecida no mercado piauiense. Esses jovens em estudo atuavam não apenas na organização de jornais alternativos, como também na produção de filmes experimentais feitos em Super-8, de quadrinhos, poesias marginais — como denomina Heloíza Buarque de Hollanda, trazendo, entre os poetas marginais, Torquato Neto —, contos, animações, dentre outras manifestações.

O nome desse jornal nanico foi, na verdade, uma homenagem ao local onde esses jovens piauienses se reuniam, trocavam ideias e articulavam suas intervenções nas mediações da cidade de Teresina: a grama da Praça da Liberdade, conhecida como praça da Igreja São Benedito. Segundo as memórias desses rapazes (PESSOA FILHO, 2011; COUTO FILHO, 2006; SEM PALAVRAS, 2010), a letra “m” dobrada na grafia do *Gramma* foi apenas um recurso estilístico para diferenciar essa palavra da que designava a grama na qual eles sentavam e se reuniam. Entretanto, a escolha desse nome foi motivo para que alguns desses jovens fossem “convidados” a comparecer à Polícia Federal a fim de que prestassem esclarecimentos a respeito da fonte de inspiração para a escolha.

Suspeitando da alusão ao jornal *Granma* — periódico oficial do Partido Comunista de Cuba, país com que o Brasil rompeu relações após o golpe de 1964 —, depois do lançamento do nanico piauiense no bar Gellati, localizado, naquela época, na Avenida Frei Serafim, a Polícia Federal intimou os responsáveis pela produção do jornal e, no dia seguinte, Edmar Oliveira e Durvalino Couto Filho compareceram à sede da polícia e foram interrogados a respeito desse fato (REIS, 2013). Lá, foi-lhes perguntado o porquê do desenho do Congresso Nacional de cabeça para baixo, o porquê da insinuação de que o país teria sido vendido para a Coca-Cola, o que eles sabiam sobre Fidel Castro e sobre o comunismo, dentre outras indagações (COUTO FILHO apud KRUEL, 2008).

A história do Congresso Nacional de cabeça para baixo é porque o Arnaldo colocou dois traços brancos dividindo uma estrada no meio. Com muita imaginação, e isso a Polícia Federal tinha de sobra, ficou parecido o congresso na situação descrita por eles. Claro que negamos tudo. Em contrapartida tivemos uma das maiores lições sobre Cuba, Fidel Castro, comunismo, e, de quebra, pegamos no Granma cubano, que só sabíamos da existência por meio de informações precárias. Explicamos que o nosso jornal era de poesia e arte. Eles fingiram acreditar e nos liberaram. Era só sugesta, comum naqueles tempos ditatoriais (COUTO FILHO apud KRUEL, 2008, p. 85) .

A fala de Durvalino descrita acima explicita o controle do Estado sobre as ações cotidianas dos indivíduos, ou, ao menos, a sua tentativa de exercer domínio, através da violência autorizada e da polícia política, sobre as táticas cotidianas, as quais tendem a “aproveitar a ocasião”, apropriando-se das brechas que as estratégias do sistema estatal não conseguem abarcar (CERTÉAU, 2014, p. 45-46). Percebe-se, então, que esses jovens piauienses, recebendo influências das manifestações artísticas de vanguarda, ditas marginais, e dos canais abertos pelo jornalismo alternativo brasileiro (Verbo Encantado, Flor do mal, Presença, Pasquim), abordados na seção anterior desta dissertação, acabaram por desenvolver suas próprias táticas cotidianas como forma de burlar padrões e estéticas já estabelecidas institucionalmente.

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 saí. 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 (O ESTADO INTERESSANTE, 1972).

Essa nota — publicada no jornal dominical *O Estado Interessante*, produzido também por esse grupo juvenil em estudo, encartado no jornal O Estado, de circulação regional no Piauí —, demonstra a intenção desses jovens em produzir um jornalismo diferente, com opiniões e ideias que divergem daquelas que circulavam nos grandes jornais. Eles subvertiam a linguagem e a própria gramática instituída, atravessando, em sua escrita, fala e forma.

Era comum, naquela época, a grande imprensa abrir espaço para colunas ou páginas culturais em seus jornais. Aproveitando-se desse espaço, esses jovens conseguiram produzir jornais fora dos padrões da grande imprensa, mesmo nos espaços em que ela atuava. É interessante notar que esses jovens se apropriavam das brechas que encontravam nas estratégias do sistema dos grandes jornais e exerciam suas táticas, subvertendo, à sua maneira, o próprio sistema jornalístico, a sua linguagem e os padrões que ele seguia. Além d’*O Estado*

*Interessante*, esse grupo juvenil em estudo produziu também o jornal *A Hora Fatal*, encartado no jornal *A Hora* e o *Boquitas Rouge*, encartado também no jornal *O Estado*.

Gislane Tôrres, ao analisar as políticas culturais e as disputas literárias em Teresina, nas décadas de 60 e 70, constatou que parcela da juventude que atuava no cenário cultural daquele momento histórico, inclusive os jovens em estudo, através de suas práticas, buscavam fugir das práticas literárias e culturais conservadoras, identificadas com a instituição da Academia Piauiense de Letras e com o Conselho Estadual de Cultura<sup>14</sup>, os quais conceituavam a produção literária e artística de maneira a valorizar as “belas-letras” e a “arte culta”.

Os grupos culturais emergentes nos anos 1960 e 1970 criticavam essas instituições, não simplesmente, por serem compostas de membros com posturas literárias consideradas conservadoras. As críticas eram formuladas porque estes eram identificados com um tipo de cultura beletrista, [...] o que não possibilitava espaço para novas formas de produzir literatura, sejam romances, contos ou poesias (TORRES, 2010, p. 63).

Esses jovens buscavam romper não só com a lógica do mercado e da grande imprensa jornalística, como também com os padrões instituídos de produção e com a linguagem formal, tanto valorizada pelos detentores do poder das letras. Voltando à citação que abre esta subseção — fragmento do que parece ser a apresentação do segundo volume do *Gramma*, escrita por Arnaldo Albuquerque, integrante do grupo juvenil em estudo —, observa-se uma crítica àqueles poetas e literatos que abusam da formalidade linguística e gramática em suas produções e que não aceitam outras formas de utilização da linguagem. Ao escrever que “o Piauí ainda possui vates [poetas] (vates?) que fazem versos tais como ‘alígera jaçanã do teu jaez’ [e que sua] formação vem mesclada de terço, reza, padre, céu e inferno”, Arnaldo Albuquerque denunciava as instituições conservadoras que, de certa maneira, tolhiam seus comportamentos e suas produções jornalísticas, literárias e artísticas.

Na seção anterior desta dissertação, foi possível perceber que, no momento histórico em estudo, o sistema de arte que inclui as instituições tradicionais que legitimavam a produção artística é questionado através da arte de vanguarda e das poéticas conceituais, as quais prezavam pela transitoriedade, pelo desprezo aos padrões instituídos de produção, circulação e recepção e pelo ataque às instituições. Esses artistas voltam-se para toda sorte de experimentações. Várias instituições são criticadas nesse período, desde os museus até a

---

<sup>14</sup> Instituído em 1965, no governo de Petrônio Portela, por meio do Decreto nº 631 de 12 de outubro de 1965, com o objetivo de atuar como promotor de ações no âmbito cultural, especialmente como valorizador da história e da literatura piauienses.

linguagem. Os museus foram criticados enquanto instituição de arte e a sua forma intocável de se relacionar com o público, momento em que o termo “instalação” (que passa a nomear a operação artística em que o espaço torna-se parte constituinte da obra), de caráter efêmero, nega a perenidade da obra (FREIRE, 1999). A linguagem passa a ser criticada e se mostra em crise, não apenas a linguagem poética ou artística, como também a linguagem cotidiana (CASTELO BRANCO, 2007).

De certo modo, esses jovens piauienses em estudo valeram-se dessas críticas às instituições que validavam a produção artística e às formas de linguagem tradicionais, negando-as, burlando-as ou se apropriando delas, às vezes, como maneira de subvertê-las. Percebe-se, através da escrita de Arnaldo Albuquerque, que, embora esses jovens se considerassem receptores dos reflexos das produções de vanguarda, experimentais, eles pareciam não aceitar o rótulo “underground”. Serem afetados e deixarem-se afetar por determinadas influências underground não significava, para essa parcela da juventude, que deveriam ser classificados com a mesma denominação. Eles não se sentiam no mesmo barco daqueles que se responsabilizavam, ou eram/foram responsabilizados, pelas movimentações culturais underground, que explodiam por todo o país.

É possível observar em evidência nas relações travadas por esses jovens em estudo o que Rolnik denomina como “vibratilidade do corpo”, a qual “nos permite apreender a alteridade em sua condição de campos de forças vivas, que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações” (ROLNIK, 2007, p. 12). Essas sensações, quando atravessam os indivíduos ou as suas produções, os transformam, uma vez que essa propriedade vibrátil do corpo, ao se deparar com o diferente, acaba se chocando com as formas de percepção existentes e causando uma vontade de mudança, de expressar aquilo que a percepção, sozinha, não consegue nominar. Dessa maneira, ainda que tocados pelas manifestações artísticas e existenciais underground, os jovens piauienses apropriavam-se delas e as transformavam, as corrompiam, resultando em algo que não se pode rotular, já que foi formado em outro contexto, com roupagem diferenciada.

Ao escrever, ainda na primeira citação dessa subseção, “os nossos cabelos custaram muito a perder a inibição presa à nuca. E isso, afinal, é começo de uma manifestação?”, Arnaldo Albuquerque, intencionalmente ou não, alertava para uma mudança em relação aos usos do corpo, naquele momento histórico. A inibição no que concerne aos cabelos longos estava diretamente ligada à formação social e cultural desses jovens, a qual perpassava pela concepção católica, burguesa, tradicional e patriarcal que almejava certos padrões de masculinidade viril, trabalhadora, temente aos ensinamentos católicos, com corpo asseado,

cabelos bem cortados, barba bem-feita. Deixar os cabelos crescerem, perdendo a inibição de exibí-los, representava sim uma “manifestação”, uma revolução dentro de si próprios, que não advém apenas do campo das ideias, pois é incorporada, atravessa o corpo desses indivíduos.

É interessante perceber o corpo não como uma substância previamente dada (natural, apenas), em cima da qual irá se inscrever o que é de origem da cultura, mas sim entendê-lo como corporalidade, como algo que mantém relação com o mundo, se misturando a ele. Assim, o corpo passa a ser percebido enquanto experiência que reúne aspectos, afeições, hábitos e até mesmo como lugar de contestação, afirmação ou construção de determinados signos e significados culturais (MALUF, 2002). Alguns homens, por exemplo, naquela época, assim como Arnaldo Albuquerque, usavam longas cabeleiras como uma maneira de burlar a estética típica do corpo masculino, como uma maneira de quebrar padrões relacionados aos gêneros.

Os corpos masculinos cabeludos, embora naquela época estivessem sendo capturados pela moda, ainda agrediam boa parte da sociedade mais conservadora. No suplemento dominical do jornal de circulação regional O Estado, intitulado *O Estado Interessante*, também produzido por esses jovens em estudo, foi possível perceber as opiniões controversas em relação aos cabeludos. Esses jovens entrevistaram dois conhecidos educadores de Teresina: o Professor Moacir Madeira Campos, diretor do Ginásio Leão XIII, uma das escolas mais tradicionais da cidade naquela época, e o Professor Francisco Marques Figueiredo, diretor do Instituto Elias Torres, que adotava projetos educacionais modernizantes.

Moacir Campos, ao expor seu ponto de vista, afirmou ser contra o cabelo grande para homens, não permitindo, na época, que os rapazes de “abastadas e afeminadas cabeleiras” frequentassem sua escola. Ele associava os cabeludos à falta de higiene, ao desleixo e à desmasculinização do homem, conseqüentemente, à sua feminização. Segundo o Professor Moacir, o cabelo grande para o homem era modismo, e não protesto de juventude, embora reconhecesse que a tendência fosse a aceitação social do cabeludo, por conta do grande número de jovens que aderiam ao grupo (O ESTADO INTERESSANTE, 1972).

Em contrapartida, Francisco Figueiredo argumentou a favor dos cabeludos: “Se não fosse careca seria cabeludo”.

Não procuro causas sociológicas familiares, econômicas ou religiosas para esse fenômeno. Ele sempre existiu. O chão da história nos diz isso. Não é nada mais nada menos do que um choque, choque tremendo de gerações. Tenho um colégio onde a maioria é formada por cabeludos. [...] Não adianta sermos contra os cabeludos. Queiramos ou não eles representam uma geração e confirmam mudanças profundas no comportamento dos homens. Agora devo dizer também: sou contra os hippies. Aqueles que andam sujos pelas ruas, sem humana filosofia de vida, levando no

corpo uma grande dose de preguiça. Os cabeludos que defendo e que gostaria de ser são aqueles das universidades, dos colégios, dos projetos técnicos e econômicos que engrandecem este país (O ESTADO INTERESSANTE, 1972).

Embora Moacir Campos apresentasse uma argumentação em desfavor aos cabeludos, utilizando-se de justificativas relativas ao desleixo, à falta de higiene, correspondente a um “modismo” e não a um protesto juvenil, percebe-se que as cabeleiras masculinas incomodavam mais do ponto de vista da agressão aos padrões de masculinidade vigentes, pautados na perspectiva das masculinidades burguesas, discutidas na seção anterior, as quais buscavam se diferenciar, definir e se distanciar dos modelos de feminilidades.

Ainda que houvesse um reconhecimento, na fala de Francisco Figueiredo, de que essa geração de cabeludos da qual se fala estava empreendendo mudanças efetivas no comportamento dos homens, essas transformações precisavam de controle, vigilância e prudência. Percebe-se que há certo tipo de cabeludo a ser incentivado e uma masculinidade que se modificava até certo ponto. Embora rompendo com determinados estigmas masculinos, como o uso da cabeleira comprida, em um mesmo movimento, incentivava-se o modelo burguês do homem que estuda, do corpo que trabalha, que engrandece o país, o típico herói nacional. As masculinidades que escapavam a essa lógica eram combatidas, como, por exemplo, o modo de existência hippie, que “[levavam] no corpo uma grande dose de preguiça”.

### **3.3 Vermelho Batom: dissociando a masculinidade dos estereótipos viris**

Esse momento histórico em estudo, como já foi abordado na seção anterior, é marcado por uma crise da virilidade. Não apenas o cabelo comprido modificava o visual do homem, mas também os gestos, a postura perante a sociedade, havia toda uma problematização corporal no âmbito masculino que partia, especialmente, do campo artístico. Os ídolos roqueiros ingleses e americanos e as manifestações tropicalistas, no Brasil, traziam uma nova concepção do masculino para os jovens brasileiros e do mundo todo.

Segundo Courtine (2013), no século XIX e início do século XX, não se exorta os homens a serem “masculinos”, mas sim “viris”. Isso porque, por muito tempo, “masculino” foi somente um termo gramatical, pois o que caracterizava o homem “verdadeiro”, “naturalmente forte”, poderoso e provedor era a virilidade. Palavra que marcou a história de estruturas sociais e de gênero desiguais e que, ao ser transmitida no tempo da longa duração, trouxe uma ilusão de naturalidade às características que a significavam.

Para Courtine (2013), o fato de que o masculino tenha vindo a suplantar o viril é bem característico de que algo tem mudando no império do macho. O espectro da desvirilização vem frequentando não apenas as sociedades europeias, como também a brasileira. A degenerescência das energias másculas, a diminuição da força, a multiplicação das taras e a devastação dos corpos masculinos, por conta das guerras, solapa o mito militar-viril e inscreve a vulnerabilidade masculina no coração da cultura sensível.

Dessa maneira, percebe-se um processo de desinvestimento, ao longo do tempo, da virilidade, mudando-se o foco para as masculinidades. No contexto da década de setenta do século XX, foi possível notar um esforço em dissociar a masculinidade dos estereótipos viris, como, por exemplo, no episódio em que, seguindo a onda da banda de rock inglesa Rolling Stones, alguns jovens piauienses, portando uma máquina fotográfica em mãos, resolveram pintar os lábios de batom vermelho e sair fotografando, beijando e provocando os transeuntes teresinenses, pondo em xeque seus costumes generificados.

Carlos Galvão, que também fazia parte desse circuito de jovens piauienses em estudo, produzindo tanto os jornais quanto os filmes em Super-8, ao lembrar desse episódio, conta que estavam (ele, Arnaldo Albuquerque e outros amigos) reunidos na grama da Praça da Liberdade, tinham levado uma câmera para fazer fotos, e a ideia de pintar os lábios de batom e posar para a câmera surgiu, sendo que Arnaldo argumentou que os Rolling Stones já faziam isso e que seria interessante fazer também (GALVÃO, 2014). Arnaldo Albuquerque era um artista versátil e performático, ele utilizava o seu próprio corpo como instalação, como forma de intervir nos espaços da cidade, de causar, de criticar determinados padrões comportamentais e de gênero:

O Arnaldo era um performático o tempo todo. [...] às vezes chegava com uma capa de vampiro na grama da Praça São Benedito. O Arnaldo beijava a gente na boca com a boca pintada de batom vermelho. O Arnaldo botava umas argolas no pescoço. [...] Ele próprio era uma instalação (SEM PALAVRAS, 2010).

Ao pintar os lábios de batom vermelho e sair beijando seus companheiros e fotografando o ato, ao andar pelas ruas com capa de vampiro, com argolas no pescoço, Arnaldo Albuquerque desejava comunicar algo. Com essas atitudes, esses jovens problematizavam seus corpos e as construções culturais que os tolhiam.

Embora esses episódios tenham se configurado de maneira espontânea, sem muito se refletir a respeito, é possível reconhecê-los enquanto uma prática subversiva, que tinha como intuito provocar determinados padrões de masculinidade e feminilidade construídos no meio

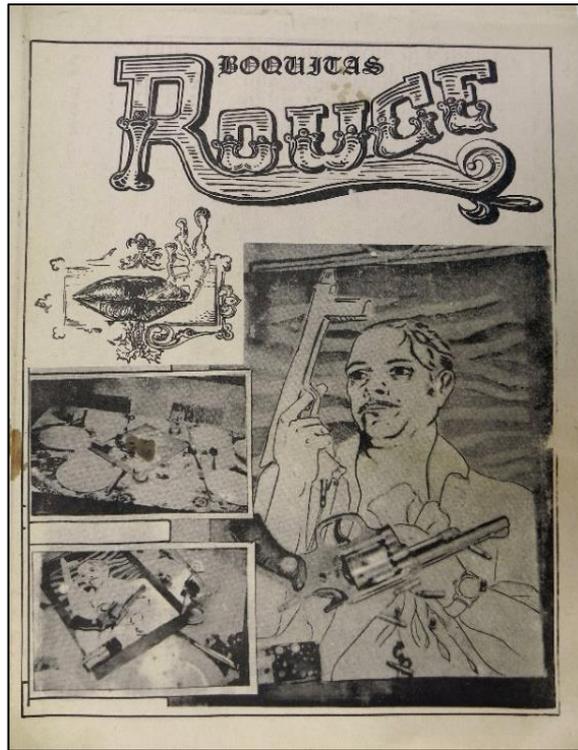
social e que, pela constante repetição e insistência dos hábitos, deixam de ser questionados e passam a constituir efeitos de verdade no cotidiano dos indivíduos.

A noção de que pode haver uma “verdade” sobre sexo é produzida, segundo Judith Butler, pelas “práticas reguladoras que geram identidades coerentes por via de uma matriz de normas de gênero coerentes” (BUTLER, 2013, p. 38). Dessa maneira, determinados padrões generificados são produzidos em um certo contexto e repetidos de modo que essa intensa e insistente reiteração fabrica um efeito “natural” nesses modelos, construindo também os sujeitos coerentes dentro desses moldes. Por isso, as identidades de gênero são performativas, pois elas fabricam os sujeitos que elas mesmas nomeiam e, por meio da repetição, instituem uma coerência em torno deles.

Porém, essas identidades, ao tempo que são produzidas em determinados contextos, são também questionadas e subvertidas. O batom, por exemplo, embora historicamente e culturalmente estabelecido como acessório característico da feminilidade através do efeito de repetição que o transformou em símbolo de verdade do feminino, acabou servindo como instrumento de contestações para alguns jovens piauienses, visando, talvez, um campo de crítica mais amplo até mesmo que o ato de se pintar, produzindo uma masculinidade desvinculada dos estereótipos viris.

Dessa iniciativa do Arnaldo em fotografar os jovens com os lábios pintados de batom, veio a ideia de fazer o jornal *Boquitas Rouge*, suplemento do jornal O Estado, que foi produzido em dois volumes. Enquanto iniciativa de um jornalismo alternativo, o *Boquitas Rouge* se apresenta mais como um lugar de crítica aos padrões comportamentais e à censura em geral que especificamente aos padrões de gênero, como a atitude de sair pelas ruas com a boca pintada de batom vermelho berrante parecia ser. Isso porque as matérias publicadas, em sua maioria, versam sobre crítica à censura estatal e social, aos comportamentos da família padrão classe média e a programas de TV que abordam a vida e a badalação da “alta sociedade” (como o da Elvira Raulino). Algumas dessas matérias analisam os filmes produzidos dentro do grupo e outros filmes exibidos na época, além de indicar também álbuns musicais que consideravam interessantes e falar de seus ídolos, inclusive Caetano Veloso, que é sempre exaltado por suas produções e atitudes. Ainda assim, a capa do jornal comunica uma mensagem de crítica à sociedade machista e autoritária:

Imagem 12 — Capa do Jornal Boquitas Rouge



Fonte: Acervo PET/História.

Observando a Imagem 12 a figura maior e que, por isso, se destaca de início é a de um homem empunhando uma arma de cano longo. Essa figura exalta o símbolo do falo, aludindo a uma virilidade belicosa forjada ao longo do século XIX. Ainda na mesma imagem, é possível perceber uma arma em cima do desenho, apontando em direção ao sujeito armado. Ao lado dessa figura existem mais três imagens menores, das quais, de baixo para cima, as duas primeiras situam a imagem do macho exaltando o falo, acima retratada, como parte de uma bandeja, a qual está sendo servida em uma refeição. Já a terceira imagem evidencia uma boca carnuda (indefinida segundo padrões binários de gênero), provavelmente pintada de vermelho, como se estivesse expelindo fumaça, desenhada em uma moldura.

Na capa do primeiro suplemento, é possível observar a seguinte frase embaixo da “boquita rouge”: “um misterioso encanto de sensualismo”. Veja-se na imagem a seguir:

Imagem 13 — “Boquita rouge”



Fonte: Acervo PET/História.

É interessante perceber as simbologias recorrentes nas imagens agenciadas por esses jovens. A arma apontada em direção a algo para o qual se queira enviar determinada mensagem ou mesmo criticar, por exemplo, aparece também no filme *Miss Dora*, dirigido por Edmar Oliveira e produzido em 1974 por esse mesmo grupo juvenil.

*Miss Dora* caracteriza-se por um curta-metragem experimental que, como os outros filmes do ciclo, não seguiam os padrões do cinema e todas as suas etapas de produção. Os atores e diretores não eram profissionais dessa área, consistiam, na maioria das vezes, em jovens universitários ou recém-formados, alguns já trabalhando, que tinham afinidades com a arte cinematográfica e que se utilizavam dos recursos que dispunham para fabricar, ao mesmo tempo, arte, filmes e lazer.

Trata-se de invenções que foram proporcionadas pelo lançamento das tecnologias Super-8 e Single-8, respectivamente pela Kodak e Fuji, em meados da década de sessenta, as quais acarretaram “uma utilização mais racional do filme em 8mm de largura” (BAU, 1972, p. 7). Os recursos técnicos que essas bitolas trouxeram para seus usuários aumentaram as perspectivas dos usos do cinema e a própria experimentação no âmbito dessa arte. Essa tecnologia é, então, apropriada por esses jovens piauienses, os quais, seguindo uma tendência mundial, enveredaram pelo seu uso inventivo, seja registrando fatos, seja montando-os numa lógica de criação ficcional.

O filme *Miss Dora* é produzido nesse contexto, possuindo uma narrativa que parece criticar os costumes e comportamentos da sociedade teresinense, por meio de uma perspectiva não linear que, seguindo as narrativas dos curtas de seu ciclo, apresentam *serial killers*, anti-heróis e anti-heroínas transitando pelas ruas de Teresina, mulheres que exibem seus corpos e

que possuem atitudes que fogem aos padrões de “boa moça” da época, com o intuito de provocar e de construir formas alternativas de subjetivação. Essas imagens problematizam os padrões burgueses de masculinidade e feminilidade.

Entretanto, o que interessa no momento é perceber como a figura da arma de fogo constitui uma simbologia recorrente nas produções desses jovens, como é possível perceber na Imagem 1 (capítulo anterior), a qual exibe uma mulher manchando de tinta vermelha a inscrição na parede, a qual retratava o texto “ordem/ seu lugar/ sem rir/ sem falar”, acompanhado da figura de uma arma apontada para aquele que o lê. Nota-se uma imagem tão subversiva quanto àquela exibida na capa do *Boquitas Rouge*, embora o significado das armas seja diferente em ambas.

Na imagem do Miss Dora, a arma está coagindo aquele que passa, que tenta se expressar, enquanto a figura da mulher ousada, ao jogar tinta vermelha na inscrição, subverte aquilo que o símbolo da arma estava reforçando junto às frases autoritárias. Já na capa do *Boquitas*, o revólver parece ser mostrado como simbologia para anular o efeito de outra arma, aquela que é símbolo de uma virilidade belicosa e que se choca com a contestação dessa virilidade produzida ao longo do século XX, especialmente durante as décadas de 1960/70, em que há, principalmente nas atitudes de parte da juventude, um esforço em problematizar o corpo e o gênero. A violência no trato com as palavras e com as imagens parece querer transgredir o que existia de instituído.

Haroldo Barradas — o qual, além de participar das invenções jornalísticas, também dirigiu o filme *Coração Materno*, em 1972 — no texto reproduzido a seguir, publicado no *Boquitas Rouge*, ao fazer uma crítica aos vários tipos de censura, acaba caracterizando o próprio jornal em meio a essas questões:

talvez isso responda as minhas perguntas iniciais e caracterize um pouco o que seja BOQUITAS ROUGE. o abrir de uma boca de lábios agressivos, vermelhos, debochados/ num permanente exercício de perguntar. ou talvez como pense galvão (ou Galvão?), uma gaiola feita só de poleiros. poleiros para todos. talvez alguém pense que eu deseje falar das grades da gaiola, mas enganou-se. o mais importante não são as restrições institucionais que a gente sofre, mas outras mais sutis, que não estão em/ nenhum papel mas que nem por isso tolgem menos os nossos movimentos. estabelecidas dentro de nossas cucas, passam despercebidas a todos, principalmente aos portadores. estou interessado mesmo é na disposição dos poleiros, pois ela determina todos os nossos vôos. restrições oriundas das estruturas em que nos formamos são as mais importantes. tais como um campo elétrico elas são invisíveis mas impõem comportamentos rigidamente enquadrados/ dentro das linhas de força do campo, que devemos compreender para sobreviver no seu interior e usa-lo para os nossos fins// existem muitas instituições aparentemente anódinas mas que são na verdade profundamente ideológicas (BARRADAS, 1973).

O *Boquitas Rouge* caracterizava-se, então, como um grito de uma boca debochada, num contínuo exercício de perguntar, de problematizar aquilo que se convencionou como normal na sociedade em que estavam inseridos. Uma boca que não está preocupada com as restrições institucionalizadas, mas sim com aquelas que tolhem o comportamento e as formas de ser no mundo, por meio das estruturas que tentam formar um sujeito coerente e moldado às subjetividades serializadas. O *Boquitas Rouge*, assim como todas as iniciativas inventivas arquitetadas por esses jovens, compreendia uma brecha encontrada na disposição dos poleiros, a qual, muitas vezes capturada pelas grades das imposições dos sistemas, representava também uma maneira de fuga dessas estruturas.

Essa mesma boca masculina tingida de vermelho-batom, ao abrir passagem para a crítica e para o conhecimento desses jogos de poder e de forças na constituição de um indivíduo, também chama atenção aos padrões de gênero instituídos. Acredita-se, então, que a escolha de um objeto acessório característico da feminilidade como apropriação para a crítica social não é ingênua. Assim como o rompimento com a gramática instituída — como se pode observar no texto de Barradas através da ausência de pontuação adequada às paradas do fluxo textual, de letras maiúsculas após o ponto final e de maiúsculas para caracterizar nome próprio — também não o é.

Haroldo Barradas utiliza como metáfora as grades da gaiola e a disposição dos poleiros para falar das formas de restrição e das brechas deixadas por elas, as quais, ao serem analisadas e bem utilizadas, podem servir como válvula de escape às restrições impostas não só pelas instituições sociais, mas também pelas imposições que as tramas cotidianas organizam. Dessa forma, pode-se interpretar os padrões de feminilidade e masculinidade enquanto grades que definem e tolhem os indivíduos de acordo com o seu sexo. Já o ato dos jovens piauienses de pintar os lábios com batom vermelho é possível interpretar como uma apropriação das disposições dos poleiros, das brechas que as definições binárias do gênero deixam escapar às suas performatizações.

Em um artigo, publicado no *Boquitas Rouge*, intitulado “Vir/ Ver/ Terror”, no qual faz uma análise do filme *O Terror da vermelha*, de Torquato Neto, além de, ao final, esforçar-se para também definir a proposta do jornal, Xico Pereira, também integrante do grupo juvenil em estudo, formula a seguinte reflexão:

pintar os lábios não é estetificar o rosto do homem. Se se pensar no vedetismo e movimento alegórico que é de certo modo (ou todos) deve-se concluir que o símbolo/escudeiro é uma das armas para o sustento de algo que alguém de alguma academia, irá batizar com mais um ISMO (PEREIRA, 1973).

Apreende-se da fala de Pereira o esforço em não transformar as interpretações da atitude de pintar os lábios masculinos de vermelho em mera estética. Isso porque a crítica que essa atitude estabelece vai muito além da estetização das masculinidades, embora se reconheça que não deixa de ser um movimento alegórico, ainda que não apenas estético. Pintar os lábios dos homens significa também questionar o quanto há de feminino e de masculino em cada um dos indivíduos, significa mostrar que as identidades masculinas e femininas são forjadas no interior de um grupo social, de uma cultura e que elas não possuem uma coerência essencial. Percebe-se, então, um esforço em desvirilizar as masculinidades e problematizá-las. “A persistência e proliferação dessas ‘identidades de gênero falhas’ criam oportunidades críticas de expor os limites e objetivos reguladores desse campo de inteligibilidade” (BUTLER, 2013, p. 39). Ou seja, a existência dessas práticas perturbadoras da ordem generificada, como foi a atitude desses jovens piauienses, fez, e faz, através dos estudos de suas práticas, com que essa mesma ordem seja exposta e percebida de maneira que problematizações constantes sejam articuladas.

## 4 MAQUINAÇÕES PARÓDICAS E POLÍTICAS DO CORPO NOS EXPERIMENTALISMOS FÍLMICOS PIAUIENSES

### 4.1 Das potencialidades históricas da imagem

As décadas de 1960 e 1970 foram carimbadas, no Brasil, por um contexto de ditadura que marcaria profundamente a produção cultural, acentuadamente através de uma censura que extrapolaria a esfera do Estado e se alastraria para diferentes ramos da organização social no país, colidindo, historicamente, com rápidas transformações socioculturais, especialmente comportamentais. Muitas destas transformações, na maioria das vezes, por seu caráter micrológico<sup>15</sup>, têm se mantido na sombra, ficando à margem das abordagens de historiadores e de operadores do pensamento social de modo geral. Em razão disso, em que pese a eclosão de “novos objetos” e de “novas abordagens”, a ênfase continua sendo dada, nos estudos sobre o período, à “ditadura militar” e àquilo que dela decorreu em termos de uma configuração política da história do Brasil.<sup>16</sup>

É no interior desse quadro que se aloja o presente texto, cujo principal argumento está nos filmes *David vai Guiar*, de Durvalino Couto Filho, produzido em 1972, *Miss Dora*, de Edmar Oliveira, produzido em 1974, e *O guru da sexy cidade*, de autoria do médico Antonio Noronha Filho, espécie de mecenas das experimentações juvenis na Teresina dos anos 1970. Esses filmes foram feitos no Piauí, como parte das peripécias filmográficas que resultaram da eclosão das bitolas de filmagem domésticas. Lançadas no mercado em meados da década de 1960 para funcionarem como recurso para a captura não profissional de imagens, as bitolas de Super-8 milímetros acabariam favorecendo a eclosão de surtos superoitistas em várias cidades do Brasil<sup>17</sup>, o que, por sua vez, acabaria por consubstanciar uma tática micropolítica através da qual parcelas juvenis urbanas procurariam interferir na realidade brasileira de então.

Tendo em vista que “a produção de sentidos é sempre concomitantemente uma produção discursiva de pessoas em interação” (SPINK; MEDRADO, 2000, p. 56), o filme — no caso específico, os já citados acima — pode ser visto como parte dos repertórios interpretativos no interior dos quais a própria realidade vai ganhando significado. Se a história científica, prevalecente no século XIX, desprezou a imagem e a relegou a um lugar de inexpressividade significativa, a *linguistic turn* e — para o caso específico do nosso campo —

<sup>15</sup> Para uma melhor compreensão das possibilidades de uma abordagem micrológica da História, ver Guattari e Rolnik (2007).

<sup>16</sup> Para apenas um exemplo, ver Gaspari (2002).

<sup>17</sup> A propósito disso, ver Machado Júnior (2011)

a *cultural turn* acabariam por reverter este quadro, revalorizando a cultura visual e restaurando o discurso imagético como algo importante para a compreensão da história.

É dentro desta moldura que se pode propor que filmes como *David vai guiar*, *Miss Dora* e *O Guru da Sexy Cidade*, para além de favorecerem a compreensão histórica do experimentalismo fílmico que marcou as décadas de 1970 e 1980 no Brasil, podem também oferecer argumentos para a abertura de novos veios interpretativos desta história, esmaecendo as abordagens macrológicas, que tendem à grandiloquência da economia e da política para, sem prejuízo de seguir enfocando estes aspectos, alargarmos o olhar. Afinal, como já foi percebido, “o estudo das imagens serve para estabelecer um contraponto a uma teoria social que reduz o processo histórico à ação de um sujeito social exclusivo e define a dinâmica social por uma direção única” (KNAUSS, 2006, p. 100).

É em busca do rompimento com esta teoria social redutora e, ao mesmo tempo, procurando oferecer uma versão alternativa para a história do Brasil na década de 1970 que se propõe, aqui, um estudo das potencialidades históricas dos filmes experimentais selecionados. Trata-se de curtas-metragens, entre 10 e 20 minutos, os quais são parte do “Espectro Torquato Neto”, conjunto de filmes experimentais realizados em Teresina e no Rio de Janeiro, nos primeiros anos da década de 1970, com a participação do poeta, famoso letrista da tropicália, ou, ainda que sem a sua participação, sob sua influência e entusiasmado apoio.<sup>18</sup> Nesses filmes, ressalta-se o esforço de problematizar o corpo e as relações de gênero.

O cinema brasileiro, nas primeiras décadas do século XX, investiu na implantação de um sistema de produção de filmes nacionais em estúdios, com a pretensão de desenvolver a indústria cinematográfica no país. Espelhadas nos padrões estéticos hollywoodianos de se fazer cinema, a Cinédia, a Atlântida e, principalmente, a Vera-Cruz representaram as maiores indústrias cinematográficas do Brasil. No entanto, a decadência do modelo hollywoodiano, conforme discutido na seção anterior, e a ascensão dos modelos europeus de se fazer cinema, embasados nas críticas feitas pelo neo-realismo, na Itália, e pela *nouvelle vague*, na França, estimularam uma série de discussões sobre as perspectivas do cinema nacional, as quais direcionaram a produção cinematográfica nacional para modelos mais originais, que refletiam a realidade brasileira (LEITE, 2005).

É nesse contexto que surge o Cinema Novo, final dos anos 1950 e início da década de 1960, com a proposta de filmar a realidade brasileira da maneira que a viam. Abandonando o

---

<sup>18</sup> Esta expressão foi primeiramente formulada — para nomear os filmes experimentais piauienses da década de 1970 — no âmbito da pesquisa “Fotogramas mal-ditos, discursos in-fames: superoito e contestação juvenil no NE do Brasil”, coordenada por Edwar de Alencar Castelo Branco e desenvolvida entre 2007 e 2009. Para maiores detalhes sobre o “Espectro Torquato Neto”, ver Castelo Branco (2007).

tripé — instrumento de apoio à filmagem —, utilizando a câmera na mão e pouca luz, produziam cinema com aquilo que dispunham, não mais dentro de estúdios superficiais, mas sim nas ruas, nas estruturas visíveis das cidades brasileiras, enfocando principalmente seus problemas sociais. A proposta desse cinema que se pretendia novo tinha como preocupação fundamental utilizar o meio cinematográfico para denunciar os graves problemas que o país atravessava, problemas esses relacionados à fome e à miséria.

Embora não fosse o enfoque da proposição do Cinema Novo, ao realizar um estudo sobre a releitura dos papéis femininos e masculinos nas imagens produzidas por esse cinema, Angela de Carvalho conclui que, em geral, os filmes desse ciclo cinematográfico:

fazem representações de mulheres que rompem com as normas sociais, e, ao mesmo tempo, [...] essas representações são construídas dentro de limites, ou mesmo de paradoxos: evocam “mulheres livres”, mas “subordinadas” aos interesses masculinos; mulheres que questionam as regras morais, mas que, ao final, terminam por se submeter ao controle imposto pelas instituições sociais (CARVALHO, 2006, p. 239).

O Cinema Novo, no início, abordava a problemática do rompimento entre artista e público, “dando ênfase a um pólo do processo (a produção) em detrimento dos seguintes (a circulação e exibição)” (RAMOS, 1987, p. 17). Essa característica Cristina Freire argumenta como uma particularidade das artes de vanguarda desse momento histórico. Porém, inicialmente pautado na valorização da individualidade e expressividade do diretor, com o tempo, o grupo ligado ao Cinema Novo vai se posicionando, embora com profundas divergências internas, cada vez mais a favor de “um cinema espetáculo ligado a esquemas industriais de produção” (RAMOS, 1987, p. 26-27)

É nesse contexto que a problemática do marginalismo se desloca para fora do Cinema Novo e começa a existir em oposição a ele (RAMOS, 1987). Segundo Ramos (2009), a realidade cinematográfica brasileira das décadas de 60 e 70 do século XX se encontrava dividida em três grandes blocos: no primeiro havia o cinema de mercado, seja ele estrangeiro ou nacional, que dominava a maioria das salas de exibição e adotava estratégias de marketing sofisticadas, ligadas ao modelo hollywoodiano de se fazer cinema; no segundo bloco, temos cineastas vinculados ao Cinema Novo, que, pouco a pouco, estavam abandonando a chamada “estética da fome”, apesar de continuar com a proposta de denúncia social, ainda que de forma mais branda; e no terceiro bloco, em contraposição ao cinema de mercado e aos cinemanovistas, que paulatinamente aderiam ao conservadorismo das grandes indústrias nacionais, existia o chamado Cinema Marginal.

Os adeptos a esse terceiro bloco do cinema nacional adotaram uma postura mais agressiva com relação ao espectador da chamada classe média — maiores consumidores da sétima arte. Procuravam confrontar a ideia de “bom gosto” desse grupo social, denunciando seu conservadorismo comportamental e político, apesar de, muitas vezes, não estarem engajados em nenhum partido político e nem acreditarem nas propostas políticas de transformação (RAMOS, 2009). O Cinema Marginal está diretamente ligado à cultura marginal discutida na primeira seção desse trabalho. Ainda que não apresentasse uma proposta definida de ideal, a crítica ao universo social no qual estava inserido passava a ser uma de suas maiores propostas.

Em oposição ao prazer relacionado à dimensão do sofrimento que causa a terceiros, o discurso ‘marginal’ elabora este prazer como algo a ser vivenciado e que se legitima em relação à própria sensação que proporciona ao indivíduo em sua singularidade. [...] O centramento das atenções do sujeito em torno de seu próprio corpo (do próprio umbigo), de forma a deixá-lo odara, constitui a medida da abertura permitida ao prazer. [...] Nos objetos passíveis de curtição — e que se chocam não só com a sempre criticada moral burguesa, mas também com todo um quadro ideológico que boa parte do Cinema Novo se identificava — estão, certamente, as drogas, o sexo livre, o não-trabalho, a falta de um objetivo válido na nação (RAMOS, 1987, p. 34-35).

É possível perceber que a estética marginal rompia com a lógica do prazer defendida pelo Cinema Novo. Ao invés de concentrar-se no sofrimento de terceiros ou que se venha causar ao espectador dos filmes, a estética marginal se concentra no prazer como algo a ser vivenciado, sua problemática se volta para o próprio corpo dos indivíduos, tanto dos atores quanto dos espectadores. Essa problematização em relação ao corpo e aos padrões vivenciados pelas camadas médias da sociedade recai também em uma crítica aos padrões de masculinidade e feminilidade enaltecidos por esse setor social.

Ao fazer apologia ao uso de drogas, ao não-trabalho, à falta de um objetivo para com a nação, a estética cinematográfica marginal proporcionava um desinvestimento nas masculinidades burguesas, pautadas nos valores éticos e morais, na iniciativa do trabalho, no dever e compromisso para com a nação. “O ruim, o sujo, o lixo, o cafajeste, são todos aspectos de uma mesma faceta” (RAMOS, 1987, p. 42) que caracteriza a produção do cinema marginal, dentro do quadro do humor irônico e debochado. O filme *Meteorango Kid, Herói Intergalático*, produzido em Salvador-BA e que faz parte do circuito marginal da capital baiana, dialoga com essas questões.

Desde a década de 1950, era muito comum o recurso da paródia no cinema brasileiro, em especial fazendo relação a filmes estrangeiros (MONTEIRO, 2013), e esses cineastas

marginais acabaram se utilizando também desse recurso em suas produções como maneira de “curtição”. Meteorango Kid provavelmente é uma paródia do cowboy do cinema e dos quadrinhos Durango Kid. A Columbia Pictures lançou, na década de 1940, uma série de aventuras do tipo faroeste, cujo protagonista era Durango Kid, interpretado por Charles Starret, e que foi relançada na televisão brasileira nos anos sessenta. Durango Kid era um cowboy que se vestia todo de preto, cobria parte do rosto com um lenço da mesma cor, para esconder sua verdadeira identidade, e, galopando em seu cavalo branco, desarmava os bandidos do velho oeste.

Já o *Meteorango Kid, Herói Intergalático* traz como protagonista um estudante universitário das camadas médias, cabeludo, que acorda tarde, não trabalha, um “vagabundo”, como o nomeia uma das personagens do filme, que usa drogas e tem alucinações vestido de super-herói, que rompe com as tradições e as “boas maneiras”, um cafajeste, que ao se utilizar do transporte público, alicia as mulheres que lá estão e enfia o dedo no nariz para causar mal-estar naqueles que presenciam a cena. Nos diálogos do filme e em suas próprias cenas é possível perceber referências à Rogério Sganzerla, como, por exemplo, na citação que o protagonista faz do *Bandido da luz vermelha*: “Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha. Avacalha e se esculhamba”.

Dessa maneira, é possível perceber que a estética cinematográfica marginal investia em uma masculinidade que buscava se distanciar tanto dos estereótipos burgueses viris, os quais perpassavam a lógica dos filmes de herói e faroeste internacionais, quanto da preocupação com a situação social e política do país, como incentivava os cineastas do Cinema Novo. Ao exibir um protagonista cabeludo, que rompia com os padrões de comportamento moralmente aceitos, que avacalhava o sistema e ostentava esse pensamento e prática em sua fala e atitude, esses cineastas da estética marginal problematizavam não só as masculinidades viris e burguesas, mas também aquela ligada à função social do homem, a qual o toma como um ser político no sentido institucional do termo.

Elizabeth Grosz, ao fazer um breve esboço da história que herdamos no que compreende a concepção dos corpos, argumenta que, historicamente, o pensamento filosófico dualista traçou a oposição entre mente/corpo, relacionando-a a outros pares de oposição e distinção, como: sensatez e sensibilidade, razão e paixão, fora e dentro, ser e outro, realidade e aparência. Mas a que a autora elege como mais interessante para se pensar é a correlação e associação da oposição entre mente/corpo com a oposição macho e fêmea, na qual homem e mente, mulher e corpo, alinham-se nas representações. Nesse sentido, o homem e as masculinidades que o caracterizavam teriam que prezar pela mente em detrimento do corpo.

Ou seja, apenas através da recusa do corpo, especialmente do corpo masculino, e correspondentemente à elevação da mente como um termo incorpóreo, é que se obteria uma racionalidade (GROSZ, 2000).

Diante dessa lógica binária de disciplinarização dos corpos masculinos e femininos, a noção de corpo que as vanguardas artísticas traziam, no contexto histórico em estudo, para o âmbito social e cultural acabaram por problematizar os conceitos binários que, ao longo da história, inscreveram-se sobre os corpos, definindo-os em termos a-históricos. Edwar Castelo Branco chama atenção para a existência, nas manifestações artísticas juvenis, de um corpo-transbunde-libertário, que introduz o próprio corpo no cenário político, apropriando-se da concepção de política em seu sentido mais amplo, fazendo o corpo produzir uma razão de ser, de sentir, incorporando-o a uma racionalidade sensível, que comunica e que até mesmo questiona as formas dominantes de pensamento. E, principalmente, a noção do corpo libertário rompe com a lógica dualista que, ao longo do tempo, a filosofia associou aos corpos femininos e, especialmente, masculinos, pois ela mistura corpo, homem, mulher, razão, masculinidade e feminilidade.

A estética cinematográfica marginal também se utiliza da concepção do corpo-transbunde-libertário, à medida que, mesmo indiretamente, problematiza o corpo masculino e as masculinidades burguesas. Influenciados por essa estética, parcela da juventude de várias regiões do Brasil, inclusive do Piauí, apropriaram-se da câmera de película Super-8 milímetros como forma de se expressar, de inventar filmes, de se comunicar, o que desencadeou um surto superoitista, no Brasil nos anos 1970.

#### **4.2 Experimentalismos fílmicos, arte e existência**

Do ponto de vista da linguagem, era mais uma coisa do cinema enquanto registro da realidade e de como também, através da interferência de atores, você pode atuar dentro do quadro do real. Às vezes, para nós, era mais importante o ato de filmar do que o resultado fílmico em si.

Durvalino Couto Filho (2006)

Rubens Machado Júnior chama atenção para o fato de que os experimentalismos fílmicos, realizados especialmente em câmeras de bitola Super-8 mm, que eclodiram no Brasil nos anos setenta, “não podem ser confundidos com o Cinema Marginal, nem com o Cinema Novo, mesmo quando neles se inspiram: são uma terceira vaga, marcada pela busca da diferença” (MACHADO JUNIOR, 2005, p. 220). Embora apresentem suas particularidades,

pensar o país em suas contradições sociais não deixa de ser proposta que perpassa as maneiras de fazer dessas estéticas cinematográficas e fílmicas que se cruzavam no contexto em estudo.

Pela fala de Durvalino Couto Filho, que participava do grupo juvenil em estudo, na epígrafe dessa subseção, é possível perceber algumas particularidades relativas à produção fílmica experimental piauiense. Tratava-se de um grupo de jovens que gostava de cinema, lia sobre as produções cinematográficas e as consumia em seu cotidiano. Entrando em contato com as discussões relativas ao cinema brasileiro e com as disputas de poder entre os adeptos ao Cinema Novo e ao Cinema Marginal — tanto nos exemplares dos jornais alternativos de circulação nacional que consumiam quanto nos exemplares alternativos que eles próprios elaboravam —, esses jovens piauienses se apropriaram do Super-8 milímetros como forma de registrar a realidade na qual estavam inseridos, ou mesmo como maneira de inventar uma realidade que lhes era própria, invenção proporcionada mais pelo ato de filmar que pelo resultado das filmagens em si.

O ato de filmar, dessa maneira, fez com que esses indivíduos incorporassem personagens que, na realidade, eram eles mesmos produzindo um outro de si. Arte e existência se atravessam no fazer fílmico desses jovens. Para que se entenda esse atravessamento, é interessante compreender como funciona a lógica da atuação marginal. Inclusive, Jaislan Monteiro (2015) entende a dimensão da atuação como uma característica particular que atravessa tanto o Cinema Marginal quanto os experimentalismos fílmicos.

Ao fazer um ensaio sobre a expressividade do ator marginal, Ruy Gardnier argumenta que o ator marginal rompe com o sistema de atuação em que há a adequação do ator a um personagem, a um modelo.

Trata-se [...] de criar seu personagem, de buscar gestos que vão poder expressar aquilo que o diretor quer com cada intérprete. [...] A superficialidade é a pedra de toque do ator marginal, e é assim que ele “ganha” do excesso de especialização do ator cultivado, por não extrair mais expressões mediadas (o sentimento passa pela consciência do ator, que media a sensação até o olhar do espectador), e sim ir diretamente, sem consciência — não inconscientemente, mas a-conscientemente... Há uma enorme diferença (GARDNIER, 2014, p. 1-2).

Nesse sentido, personagem e existência se confundem. O personagem é o próprio ator, que, dos seus repertórios corporais, realiza a performance de acordo com o desejo do diretor. Dessa maneira, na performance existirá muito mais do ator que do personagem.

Segundo Le Breton (2009), os atores, ao encarnarem personagens impossíveis para seu público, mas representando-os de acordo com elementos de veracidade social, realizam “uma parte das potencialidades de cada homem ou mulher presentes na sala, satisfazendo seus

desejos de ser outra pessoa ou de percorrer toda a extensão potencialmente oferecida à condição humana” (LE BRETON, 2009, p. 253). Se pensarmos dessa maneira em relação aos jovens que atuaram na produção dos filmes experimentais piauienses, eles próprios satisfaziam seus desejos enquanto possível vivência de outro em si mesmo. Pensar esses jovens enquanto atores/artistas sociais, ao mesmo tempo, é perceber que eles encenam, muitas vezes, aquilo que não conseguem externar no cotidiano e, a partir daí, torna-se possível uma experimentação, uma experiência.

Nesse sentido, era realmente “mais importante [para os jovens em estudo] o ato de filmar do que o resultado filmico em si”, tendo em vista que o mais interessante para eles parecia ser o ato de experimentar-se em situações diversas daquelas com que estavam acostumados, de conhecer um outro de si, de experimentar possibilidades corporais diferentes ou, simplesmente, de externar uma versão possível de si mesmo nos espaços visíveis ou, por vezes, não tão aparentes da cidade.

Torquato Neto incentivava, na coluna *Geléia Geral*, que assinava no jornal fluminense *Última Hora*, em 1972, a juventude brasileira a inventar realidades e documentar o que se via através de suas câmeras:

Pegue uma câmera e saia por aí, como é preciso agora: fotografe, faça o seu arquivo de filminhos, documento tudo o que pintar, invente e guarde. Mostre. Isso é possível. Olhe e guarde o que viu, curta essa de olhar com o dedo no disparo [...]. Depende apenas de transar com a imagem, chega de metáforas, queremos a imagem nua e crua que se vê na rua, a imagem — imagem sem mais reticências, verdadeira. [...] aproveite pra curtir a transa do nosso tempo da nossa precisão: vá inventando, vamos todos inventar como no jardim de infância, descobrindo, descobrindo, revelando, deixando pronto, guardado. [...] Quem vai documentar isso? Quem vai guardar as imagens que o cinema do cinema não exhibe? Quem vai nessa? Quem vai dar para depois as imagens da festa dessas cores nas ruas do país e nos corpos do beco? (NETO, 2004, p. 277-278)

Ao valorizar o ato e não o fato filmico, esses jovens rompiam com a lógica mercadológica, que já era uma postura que o Cinema Marginal, naquela época, tomava para si. Entretanto, a quase inexistência de um circuito exibidor era um dos fatos que diferenciavam esses experimentalismos piauienses das produções estéticas marginais. Segundo Arnaldo Albuquerque, depois de capturado, o filme era feito toda pela empresa Foto Sombra, que enviava o filme para a Kodak e de lá devolviam. A edição, quando era feita, se fazia numa mesa de corte, com alfinete e fita adesiva transparente. O Padre Carlos — que atuava no Cine Clube de Teresina, que, na época, funcionava no Colégio Diocesano e reunia

muita gente que gostava de cinema — tinha um projetor e emprestava a esse grupo juvenil para, vez ou outra, projetarem os filmes que realizavam<sup>19</sup>.

Dessa maneira, esses jovens, ao atravessar suas vidas com as experimentações artísticas que realizavam, acabaram por proporcionar uma possível fuga da realidade na qual estavam inseridos. Le Breton, ao refletir sobre os indivíduos em sociedade enquanto atores sociais, faz pensar na possibilidade de uma “atuação” constante no meio social, problematizando aquilo que se determinou enquanto padrão, modelo a ser seguido, trazendo-o assim como mais uma possibilidade cultural e não o “normal” ou “natural” a galgar. Produzindo esses experimentalismos fílmicos e atuando neles, esses jovens piauienses trazem, mesmo de maneira inconsciente, a reflexão sobre os papéis sociais que lhes foram atribuídos e, além disso, apresentam possibilidades múltiplas de atuações sociais nesse contexto histórico.

Assim, esse é um dos objetivos das próximas subseções: perceber quais imagens e possibilidades de existência esse grupo juvenil externava através de seus filmes, atentando o olhar para as políticas do corpo, especialmente o corpo tocado pelas questões de gênero, que esses jovens desenvolviam e o que queriam, ou não, comunicar com elas.

### **4.3 *David vai guiar e Miss Dora: masculinidades e feminilidades desviantes***

*David vai guiar* é um curta metragem dirigido por Durvalino Couto Filho, em 1972, filmado na cidade de Teresina. O título é um trocadilho com o nome de David Aguiar, o qual “é considerado pelos realizadores do filme como sendo o primeiro hippie de Teresina” (LIMA, 2006, p. 71) mais por seu comportamento transgressor que por conta de uma escolha de estilo de vida. Durvalino Couto pretendia, inicialmente, fazer um filme em que registrasse seus amigos em suas perambulações pela capital. O título do filme seria “Os feras”, mas depois Durvalino preferiu fazer uma analogia ao nome de David Aguiar, cabeludo que aparece nas cenas iniciais do filme, em uma bicicleta, guiando o expectador pelas ruas da capital piauiense.

Segundo Osanan Lima (2006), embora o filme não tenha um roteiro propriamente dito, sua história perpassa pelo personagem Inspetor Pereira, interpretado por Francisco Pereira, que porta uma arma e sai a perseguir os cabeludos da cidade e a vigiar os jovens contraventores da ordem e dos bons costumes sociais, fazendo mesmo uma alusão aos regimes ditatoriais que governavam o país, na época, e ao nazismo alemão, pois a figura do

---

<sup>19</sup> Depoimento de Arnaldo Albuquerque (SEM PALAVRAS, 2010).

inspetor está associada, no curta, à suástica, símbolo nazista que aparece quando Pereira prepara sua arma para a perseguição aos transgressores dos costumes da cidade, conforme a imagem a seguir.

Imagem 14 — Inspetor e a suástica ao fundo



Fonte: *David Vai Guiar*, 1972

A narrativa do filme se passa, em sua maioria, nos espaços urbanos do centro de Teresina, nas ruas, nos bares, mostrando as casas na perspectiva daquele que está de fora, nas calçadas e avenidas. Dentre os espaços públicos, entendidos aqui como todos aqueles que não caracterizam o ambiente privado da casa, um dos que se destaca nas filmagens e que, na Teresina de hoje, não existe mais enquanto lugar físico é o bar Gelatti. Como anunciava o jornal *O Dia* (1975, n. 4195, p.10), esse bar se caracterizava por ser uma das opções de lazer dos teresinenses, possuindo “cerveja sempre geladinha, tira-gostos de carne de sol e muito freqüentado por estudantes pela qualidade do sorvete”. Ele era localizado “na Avenida Frei Serafim, esquina com a Magalhães Filho norte” (OLIVEIRA, 2011, p. 5) e, como já foi dito, reunia os e as jovens da época em torno de suas mediações, em especial o grupo que idealizava os filmes experimentais e os jornais alternativos.

É interessante perceber que o anúncio do jornal *O Dia*, transcrito anteriormente, associa o bar ao público jovem (estudantes) não por conta da bebida alcoólica, mas sim por conta do sorvete, cuja marca é sugestivamente exibida, em *David Vai Guiar*, por duas garotas — uma de minissaia e a outra de blusa curta —, as quais ostentam uma camisa vermelha com o nome “Gelatti” impresso em letras brancas, como se carregassem uma bandeira da qual tivessem orgulho (Imagem 15). No fundo dessa cena, é possível perceber o estabelecimento

que carrega o nome alardeado pelas garotas por meio da camiseta, e a câmera, em forma de zoom in, denuncia o espaço que é motivo de glória para elas (Imagem 16).

Imagem 15 — Garotas ostentando o nome “Gelatti”



Fonte: *David Vai Guiar*, 1972

Imagem 16 — Bar Gelatti



Fonte: *David Vai Guiar*, 1972

O nome que representa a marca do sorvete carrega em si múltiplos significados. Expressa o caráter multinacional do sorvete italiano vendido no Piauí e denota também a imagem de um bar, que reúne homens e mulheres os quais trocam conversas, fazem planos, idealizam e põem em prática as manifestações culturais e contraculturais da cidade. Poderia,

ainda, significar também uma maneira de atingir os mais variados públicos, já que aqueles que não pudessem ir a um ambiente boêmio o frequentariam para consumir o sorvete ou, ao menos, com a desculpa de consumi-lo.

Essas mulheres que exibem o nome Gelatti talvez exaltassem a liberdade que o nome e, conseqüentemente, o bar Gelatti representava para elas e para os jovens que o frequentavam. Segundo Lima (2006, p. 78), esse bar “era ponto de encontro nos fins de tarde de homens e mulheres que tramavam a sua atuação na literatura, nos jornais, no cinema, nas artes plásticas e no teatro”.

“No Nepal não tem carnaval, mas eu vou fazer meu carnaval no Nepal”. Canto o refrão de uma marchinha de carnaval de Teresina nos meados dos anos 1970. Éramos jovens e cantávamos a letra do nosso poeta Durvalino Couto em plena Avenida Frei Serafim. A letra falava de gelatear — um verbo derivado do antigo bar Gellati — onde tomávamos nossa santa cerveja de fim de tarde. Gelatear de bar em bar era uma peregrinação etílica na cidade verde. E ainda falava de olhares em cada esquina a nos vigiar, nós que fazíamos um carnaval na seda do saquinho da pipoca oriental. O picolé amazonas e a pipoca oriental foram guloseimas de nossa juventude. O oriente era ali nos prazeres terrenos. E o Nepal a terra santa do Buda, dos templos sagrados, do silêncio e da paz dos monges, do frio da montanha mais alta do mundo. A letra do poeta nos deslocava para a paz do Himalaia, nós que sofríamos os anos de chumbo no Brasil. E o Nepal se fez paraíso dos nossos desejos de subverter o sistema da Teresina conservadora de então (OLIVEIRA, 2015, p. 1).

Através das memórias de Edmar Oliveira, recentemente publicadas em seu blog Piauinauta, é possível reconhecer os bares de Teresina como lugar de sociabilidade juvenil, onde se encontravam para toma a “santa cerveja de fim de tarde”, e a metáfora realizada com o nome do sorvete, “gelatear”, para significar a peregrinação pelos bares da capital piauiense.

O período histórico em estudo foi marcado por mudanças de comportamento tanto no que diz respeito ao comportamento de parte das mulheres, que, na década de 1970, já encontravam espaço conquistado nas universidades e no mercado de trabalho — e muitas se viam livres para acompanhar as modas e modos da época, como, por exemplo, usar minissaias, miniblusas ou jeans apertado como forma de exibir seus corpos — quanto por parcela dos homens, que aderiram aos cabelos grandes ou às roupas ora folgadas, ora apertadas como forma de seguir as tendências da moda, mas também como uma maneira de se significar naquela sociedade por meio da aparência. Naquela época, como já se discutiu nas seções anteriores, havia não só um investimento na moda unissex, como também os comportamentos, especialmente de parcela dos e das jovens que viveram aquele período, estavam mudando e se atravessando, por isso se tinha uma fusão em torno dos modos de alguns homens e mulheres se vestirem e se apresentarem visualmente.

Caio Fernando Abreu, escritor, jornalista e dramaturgo que vivenciou esse período histórico, em um dos contos reunidos em *O essencial da década de 1970*, intitulado *O coração de Alzira*, aborda a disputa entre os costumes conservadores e os modernos, naquele período. A protagonista Alzira, embora possuísse desejos e comportamentos modernos reprimidos, os quais se confundiam dentro de si com os valores tradicionais que carregava, caracterizava aquele momento da seguinte forma:

Ai, estava tudo mudado que as meninas não davam mais importância à virgindade, andavam de calça comprida, cortavam os cabelos curtos, fumavam, até fumavam, meu Deus. E os rapazes, então, cabelos imensos, colares, roupas coloridas. Meu Deus, ela repetia para si e para os outros que não sabia mais distinguir um jovem de uma jovem, e que isso a perturbava como se tivesse um filho ou uma filha e não soubesse dizer se era mesmo filho ou filha. Ai, era terrível (ABREU, 2014, p. 59).

Esse sentimento de confusão em relação às definições entre os sexos externado pela personagem de Caio Fernando Abreu era, na verdade, um sentimento compartilhado por parte da sociedade brasileira que viveu aquele momento e que não conseguia acompanhar as mudanças de comportamento, no que diz respeito aos padrões de gênero, que aconteciam naquele período. A confusão relativa à não diferenciação entre os e as jovens por conta dos comportamentos e vestimentas que utilizavam é interessante para que se perceba a diferença sexual não como um simples fato ou condição estática de um corpo, mas sim como “um processo pelo qual as normas regulatórias materializam o sexo” (BUTLER, 2007, p. 110-111). Ao escapar a essas normas, esses e essas jovens, que são estranhados por Alzira, acabam por fazê-las (as normas) aparecer enquanto normas que buscam regular os corpos e não enquanto natureza dos corpos.

De acordo com Scott (2012, p. 346), as definições de gênero, ou seja, os jogos de poder que envolvem a significação em termos de definição masculino/feminino, “são sempre uma tentativa de amenizar as ansiedades coletivas sobre os significados da diferença sexual, de fixar esses significados, necessariamente imprecisos”. Imprecisos porque sempre existirão corpos que escapam às tentativas de conformação das identidades, assim como os corpos que Alzira, personagem do conto de Caio Fernando Abreu, não conseguiu nomear de acordo com os parâmetros das identidades de gênero aos quais sua concepção de masculino e feminino está acostumada. Assim, também, os corpos juvenis piauienses, de certa maneira, buscavam, através de sua produção jornalística, fílmica e performática, escapar às identidades de gênero que recaíam sobre si.

Não apenas a moda unissex, mas também performances que confundem masculino e feminino acabavam atravessando a produção fílmica experimental desse grupo juvenil piauiense em estudo. É possível visualizar isso nas roupas e figurinos dos personagens, os quais se confundem com os próprios indivíduos, como nas imagens 17 e 18, que exibem, respectivamente, um homem e uma mulher que se apresentam de forma muito parecida — ambos possuem cabelos longos, usam jeans azul apertado e blusa branca curta e justa no corpo —, ou ainda na cena em que Durvalino Couto mostra, por meio da câmera em close, o rosto de uma garota e, em seguida, também em close, exhibe outro rosto que possui traços afeminados (imagens 19 e 20), mas que, quando a câmera vai se distanciando em zoom out, percebe-se que se trata da figura de um homem, de cabelos grandes e loiros, vestindo apenas uma sunga vermelha.

Imagem 17 — Homem pilotando a moto



Fonte: *David Vai Guiar*, 1972

Imagem 18 — Mulher (Naire Vilar) andando pelas ruas



Fonte: *David Vai Guiar*, 1972

Essas imagens, tomadas em seu contexto de produção, demonstram a crise dos padrões de masculinidades e feminilidades burguesas que se intensificava na década de 1970. A moda unissex, a qual ocasionava o atravessamento dos modos de vestir característicos aos homens e às mulheres, confundia as definições de gênero culturalmente enraizadas na sociedade teresinense.

As calças boca de sino, assim como o jeans colado, eram roupas características daquela época e que não sinalizavam para um sexo específico – diferentemente da saia, por exemplo, que marcava e ainda hoje marca, especificamente, o vestuário feminino na cultura brasileira –, fazendo assim parte dos modos de vestir femininos e masculinos. Isso acabava

por desnaturalizar visualmente as figuras do homem e da mulher pautadas nos padrões de gênero tradicionais, mudança que era externada nos filmes como questionamentos visuais em torno dos conceitos relativos às masculinidades e às feminilidades.

Veja-se, por exemplo, a construção das imagens dos rostos (figuras 19 e 20), no filme *David vai guiar*. Quando a câmera, de início em zoom in, exhibe a intimidade dos personagens, focando em seus rostos sem identificá-los quanto ao gênero e, logo depois, em zoom out, vai localizando-os em seus contextos corporais, sugere, talvez, um questionamento em torno daquilo que diferenciava os sexos, problematizando o quanto de masculino e o quanto de feminino existia em cada um dos indivíduos.

Imagem 19 — Rosto da jovem em close



Fonte: *David Vai Guiar*, 1972

Imagem 20 — Rosto de um rapaz em close



Fonte: *David Vai Guiar*, 1972

Dentro do contexto de fontes reunidas para entender o momento histórico em estudo do ponto de vista do processo sociocultural que resultou no desinvestimento das masculinidades e feminilidades burguesas, o filme *Miss Dora*, de Edmar Oliveira, produzido em 1974, também foi selecionado para análise. Assim como os filmes convencionalmente reunidos nos experimentalismos do *Espectro Torquato Neto*, *Miss Dora* não apresenta um roteiro definido. Porém, dentre eles, o filme de Edmar é o “que apresenta a dicção mais clara quanto ao esforço de síntese das marcas identitárias dessa geração” (CASTELO BRANCO, 2007, p. 186).

Articulado em torno do bar Gelatti, principal ponto de encontro de parte da juventude teresinense no início dos anos 70, o filme toma *Miss Dora*, espécie de diva dos superotistas, 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 (CASTELO BRANCO, 2007, p. 186).

Nesse filme, então, a imagem subversiva das mulheres se destaca. Logo no início do filme, Edmar Oliveira exibe uma mulher (Dora, que inspirou o nome do filme), sentada numa mesa de bar, sozinha, lugar onde a câmera enfatiza que só há homens. Essa mulher pega um cigarro do chão, acende-o, traga-o, bebe um líquido em um copo, que se deduz ser alguma bebida alcoólica, e depois joga o cigarro no chão ao tempo em que baixa a cabeça e a apoia na mesa.

Nesse momento, aparece um homem cabeludo, de óculos, em cima da mesa, que toca na cabeça da moça e a acorda — parecendo mesmo ser seu alter ego ou parte de um devaneio da garota. Ele a entrega uma arma, como se pode ver na imagem a seguir:

Imagem 21 — Mulher sentada no bar Gelatti e seu alter ego entregando-lhe uma arma



Fonte: *Miss Dora*, 1974.

A mulher guarda a arma na bolsa, e então o homem aponta o dedo em direção à mesa atrás dela, como se a ordenasse algo para fazer. Depois, o alter ego da mulher toca novamente em sua cabeça, baixando-a, a encosta outra vez na mesa, e desaparece. A garota então é filmada indo em direção à mesa ao lado da sua, na qual quatro homens bebem e conversam. Ela se insinua a um deles e entra no fusca azul com os rapazes.

Edmar Oliveira, no curta *Miss Dora*, exibe as mulheres protagonizando o anti-heroísmo, tanto por mostrar, em determinado momento da narrativa, uma mulher que mata a tiros um homem com um capacete de polícia, talvez fazendo alusão ao regime ditatorial, quanto por apresentar, na cena descrita anteriormente, uma garota se comportando de forma bastante ousada, incorporando uma heroína marginal, sentada num bar, fumando, bebendo, saindo com vários homens, pelo que parece, não íntimos a ela, e fazendo externar em seu inconsciente um alter ego masculino e cabeludo, símbolo da marginalidade dos filmes

experimentais e motivo de chacota em parte da sociedade teresinense. Ser cabeludo em Teresina, na época, segundo Oliveira (2011), era sinônimo de ser maconheiro e, conseqüentemente, representava, para grande parcela da sociedade, além de algo esteticamente feio, a ilegalidade intrínseca ao consumo de drogas.

A junção de dois personagens marginais, de sexos opostos, em um só — reunidos na figura feminina — denuncia a união desses sexos em prol de um objetivo comum, o qual, no filme, é a prática de comportamentos e atitudes incompatíveis com os padrões socialmente estabelecidos de masculinidade e feminilidade naquela época.

Uma imagem que talvez narre a tentativa de reprimir os novos comportamentos femininos é a que mostra três rapazes conversando na Praça Marechal Deodoro da Fonseca (Praça da Bandeira): um está em pé, fazendo poses afeminadas, fumando, vestindo uma bermuda, uma camiseta apertada e usando um chapéu, enquanto os outros dois se encontram sentados no banco da praça (Imagem 22). O jovem fumante joga o cigarro no chão, logo depois chega uma moça, pega o cigarro anteriormente descartado e, com um olhar provocador em direção aos rapazes, o traga. Nesse momento, um dos homens sentados caminha em direção à moça e faz gestos como se quisesse o cigarro de volta, ou mesmo como se ordenasse à mesma que não tivesse aquele tipo de comportamento. O rapaz tenta tomar o fumo da mulher, mas ela não deixa e tenta fugir (ver Imagem 23), enquanto ele a persegue pela praça.

Imagem 22 — Três rapazes conversando na praça



Fonte: *Miss Dora*, 1974.

Imagem 23 — Jovem reprimindo a moça fumante



Fonte: *Miss Dora*, 1974.

É evidente nessa cena a figura do homem transgressor, se vestindo e se portando de maneiras incomuns (jovem de pé, na Imagem 22), ao mesmo tempo que se tem o homem aparentemente aberto às transformações comportamentais da época, mas que carrega os valores tradicionais em si e em suas práticas repressoras (rapaz repressor da figura 23). Dessa forma, é possível notar que a dimensão visual produzida em determinado período histórico diz muito sobre a sociedade na qual está inserida.

As décadas e 60 e 70 do século XX trouxeram consigo uma série de mudanças sociais, desde a política e a economia até a cultura, os comportamentos, as mentalidades, os modos de ver, perceber e estudar o social. Isso acabou por se refletir nos indivíduos, os quais se viam encantados pelas transformações e ao mesmo tempo espantados com elas. Esse sentimento confuso influenciou vários comportamentos e as práticas culturais, e pode-se percebê-lo externado no campo visual por esses jovens piauienses em seus experimentalismos fílmicos.

É comum observar, entre os jornais teresinenses da década de 1970, colunas diárias ou semanais que versam sobre os acontecimentos socioculturais da cidade e que, muitas vezes, desenvolvem notas ou artigos de como se comportar em sociedade, especialmente visando o público feminino. A nota abaixo é um exemplo dessa tentativa da imprensa local em divulgar determinados parâmetros de comportamento para as mulheres:

A maquilagem é feita para realçar e valorizar a beleza da mulher. Será tanto mais perfeita quanto mais se aproximar do natural. [...] À noite pode ser mais acentuada. [...] Evite os sorrisos forçados, pérfidos, irônicos ou desdenhosos e também as gargalhadas espalhafatosas. Seja sincera ao sorrir. Veja bem como usa os sorrisos que perdoam, estimulam ou prometem. Sorria aos outros e não dos outros (O DIA, 1975, p. 10).

O comportamento e a fisionomia da mulher, segundo o jornal O Dia, teriam que ser “naturais”, sem muitos acessórios e maquiagens, discretos, evitando chamar atenção até mesmo ao sorrir ou ainda evitando se insinuar através de seu comportamento. As imagens que esses jovens captaram em seus filmes mostravam mulheres que fugiam a esses padrões, que usavam roupas curtas, mostrando seus corpos e sensualizando-os, que se insinuavam para os homens, que frequentavam bares e consumiam bebidas alcoólicas. Em um mesmo movimento, mostravam em suas cenas homens que desinvestiam nos padrões de masculinidades burguesas, que deixavam as cabeleiras compridas, que usavam roupas coladas, por vezes coloridas, que se portavam de maneira a fugir dos padrões viris de masculinidade e que não valorizavam o trabalho, tendo como foco principal as suas perambulações pela cidade de Teresina.

#### 4.4 *O guru da sexy cidade: maquinações paródicas do desejo*

Antonio Noronha Pessoa Filho, o autor do *Guru da sexy cidade*, é um sujeito-signo (PAIVA, 2000), não no sentido do sujeito cartesiano, idêntico a si mesmo, mas no sentido de alguém cuja existência e imersão em seu tempo favorece a visão da subjetividade como o resultado de uma clivagem: um sujeito-si, consciente, que, sabendo-se ser linguístico, deixa-se atropelar por um sujeito-outro, inconsciente. Na clivagem, que é sempre experimental, forceja para intranquilizar a linguagem, fazê-la delirar e reduzir-se ao pó onde fermentam sempre, continuamente, os devires. É no interior da clivagem que constitui o sujeito-signo que a verdade se esgarça e se perde da razão, passando a habitar a instância do desejo.<sup>20</sup>

Formado médico muito jovem, Noronha, aos 24 anos, depois de passar pela Residência Médica em Ribeirão Preto, no estado de São Paulo, chegou à condição de professor da Universidade Federal do Piauí (UFPI) no momento mesmo de sua fundação, no início dos anos 1970. Dali, alçou-se à carreira política, tendo sido prefeito do município de Monsenhor Gil, na grande Teresina, de 1982 a 1986, quando deixou a prefeitura para assumir a Secretaria de Educação do estado do Piauí (SEED). Ali, ficaria pouco mais de um ano para, então, aportar em sua grande paixão — a Secretaria da Cultura do estado, onde permaneceu até o final do segundo mandato de governador do Piauí do engenheiro Alberto Silva, o mesmo que, pouco mais de uma década antes, através da mesma Secretaria da Cultura, financiara a realização do longa-metragem *O Guru das Sete Cidades*, do qual o *Guru da Sexy Cidade* seria uma paródia.

Ainda assim, a grandiloquência dos dados biográficos consignados acima precisa ser esmaecida para que se possa enxergar o *noronha-signo*, aquele que, na contramão daquilo que está sempre socialmente prescrito para alguém que, aos 24 anos de idade, já é médico e professor universitário, 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; ao protocolo fechado dos artigos científicos, preferiu o espaço líquido da metamorfose — participou dos prelúdios da *geração mimeógrafo*, apoiando a feitura do Jornal *Gamma*, e esteve no centro dos acontecimentos que resultaram na realização dos filmes do *Espectro Torquato Neto*.

---

<sup>20</sup> Para uma melhor compreensão do papel da clivagem consciente/inconsciente no processo de constituição do sujeito, ver Lacan (1978).

*O Guru da Sexy Cidade*, além de ser uma subversiva paródia, como se verá, é um dos produtos que resultaram do Circuito Paralelo do Prazer, que consistia em uma reunião de amigos, na qual se discutia, em geral, sobre cultura, filmes, bandas musicais e livros, momento em que também conjecturavam sua atuação no cenário cultural piauiense.

Naquela época, o engenheiro Alberto Tavares Silva assumiu o governo do Piauí depois de uma eleição indireta na Assembleia Legislativa, no início de 1971. Muito inventivo, Silva imprimiu 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 erigiu grande parte da infraestrutura que, quatro décadas depois, permanece praticamente inalterada. 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 piauiense.

Entretanto, parte dos esforços modernizantes de Silva não resultou em obras físicas. O governador que enfatizou as ações infraestruturais no Estado também se esforçou para retirar o Piauí do anedotário nacional, especialmente através da divulgação, em âmbito nacional, das potencialidades turísticas do Piauí. É dentro deste esforço que, curiosamente, se constituirão as condições históricas de fazimento do *Guru da Sexy Cidade*.

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 várias cidades e pontos turísticos do Piauí, como Teresina, Campo Maior, Piracuruca e Parnaíba. Daí resulta a realização do filme *O Guru das Sete Cidades*, espécie de pastiche de *Easy Rider* (Denis Hopper, 1969), encenado basicamente por componentes da banda paulista de rock *Spectrum*, e que contempla todos os ingredientes da *teenexploitation* no cinema. Os filmes *exploitation*, muito comuns a partir dos anos 1970,

exploravam diretamente o segmento juvenil do público cinematográfico e abordavam exaustivamente o sexo, atrocidades, monstrosidades, bem como assuntos oportunos e controversos envolvendo a juventude dos anos 50 e 60. Embora se promovessem a partir de elementos que os caracterizavam como novidade e atualidade, os filmes juvenis causaram grande impacto no mercado norte-americano combinando formas e conteúdos já largamente experimentados pela indústria de cinema, transitando entre os mais variados formatos, de musicais de *big bands* a filmes de horror, sempre articulados em torno de personagens adolescentes

e jovens. Afinal, como afirma Doherty, “(...) realizadores *exploitation* são cuidadosos homens de negócio, geralmente muito cuidadosos para arriscar uma radical fórmula nova” (BUENO, 2006, p. 26-27).

Para Noronha e seus companheiros, não apenas o caráter *exploitation*, inibidor de novas fórmulas, incomodava n'*O Guru das Sete Cidades*. Para o grupo de amigos que se congregavam no “Circuito Paralelo do Prazer”, o fato de o poder público investir muito dinheiro na realização de um filme, ignorando as experiências filmográficas do grupo, já pretextava a realização de alguma brincadeira. É dentro deste contexto que será pensada e realizada a paródia *O Guru da Sexy Cidade*.

É possível, a propósito d'*O Guru da Sexy Cidade*, argumentar que o caráter paródico do curta de Antonio Noronha pode favorecer uma compreensão deficitária das intenções do filme: não se trata apenas de uma paródia, mas do aproveitamento de uma oportunidade publicitária para publicizar ações que já vinham sendo desenvolvidas e em cuja base estava a problematização do corpo e das noções de gênero. Em depoimento feito há alguns anos, Noronha dá pistas de parte das intenções que se realizariam não só n'*O Guru*, mas também nos demais filmes desse ciclo:

Nós não tínhamos uma preocupação estética; eu acho que era mais uma manifestação... Um vômito daquilo que nós “comíamos” — vômito que eu digo no bom sentido — ou seja, era a saída de uma informação que havíamos recebido... Nós brincávamos, fariávamos... Era muito lúdico. [...] Lembro-me de algumas filmagens realizadas na Praça da Liberdade, em que o Rubens (Gordinho) colocava uma banana na braguiha e uma pessoa vinha descascava e comia a banana. Então, eram filmes bem libertários, bem anárquicos; 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 mais ou menos por aí (NORONHA FILHO, 2007).

Evidencia-se, no depoimento transcrito, não apenas a intenção de problematizar o corpo, mas de fazê-lo de um ponto de vista que favorecesse a inserção da sexualidade no âmbito do problema e redimensionando o corpo num espaço público. A redução do órgão reprodutor masculino a uma banana que é descascada e devorada carrega um potente simbolismo que, ao lado de mostrar as conexões daqueles jovens com uma longa duração da cultura brasileira — no caso específico, explicitando uma retomada antropofágica — também atesta o esforço pedagógico dos experimentos fílmicos. As filmagens que Noronha rememora e que comporiam o repertório subjetivo que resultaria n'*O Guru* são do filme *Gilete com banana*, um curta feito por Arnaldo Albuquerque, em 1971, com pouco mais de um minuto de duração e que causou alvoroço proporcional à afronta que impunha aos “bons costumes” da

conservadora sociedade teresinense de então: *Gilete com banana* acabaria por ser apreendido pela Polícia Federal e por ter a sua exibição pública proibida.

De todo modo, o que se ressalta, para os objetivos deste estudo, é o fato de que, tal como Rimbaud, o trágico “poeta roqueiro” francês (LEMINSKI, 1986), experimentos fílmicos como *O Guru da Sexy Cidade* eram feitos com a intenção de “fazer uma confusão nos sentidos. Essa porralouquice, essa necessidade de fraturar, de romper, essa necessidade de ruptura, fez com que a gente tivesse mais simpatia por essa quebra de linguagem do que obedecer aos cânones do cinema tradicional”, como testemunha Couto Filho (2006). Era uma desobediência que extrapolava a esfera do filme e se materializava numa interlocução com outros produtos das artes nacionais. Se a banana-pênis devorada promovia uma retomada oswaldiana, a expressão *Gilete com banana* era um evidente trocadilho com o clássico samba de Jackson do Pandeiro — *Chiclete com banana* —, com o qual, em 1970, o genial músico brasileiro misturava Miami com Copacabana e proclamava “eu quero ver a confusão!”.

O desejo de “fazer uma confusão nos sentidos”, para o caso d'*O Guru da Sexy Cidade*, se fazia acompanhar de um esforço para problematizar o corpo e o gênero. Tal como o longa que parodia, as tomadas do filme de Noronha são feitas em Sete Cidades, um Parque Nacional hoje administrado pelo Instituto Chico Mendes, composto por “sete cidades encantadas onde as pedras são vivas esculturas”<sup>21</sup>, mas a temática é completamente diferente. Se o longa patrocinado pelo governo do estado do Piauí tematiza horror, mistério e sensualidade feminina no estilo *exploitation*, o filme de Noronha faz deslizar o argumento para a micrologia do corpo e, deliberadamente, tematiza questões de gênero. Ainda que os atores não tivessem um desempenho tecnicamente bom do ponto de vista da representação — até mesmo porque, como atores marginais, procuravam “apresentar” ao invés de “representar”<sup>22</sup> —, a inserção de temas como a homossexualidade é evidente no filme:

Se você assistir ao *Guru da Sexy Cidade*, você vai ver que as relações sexuais das meninas... Parece que elas estavam entrando numa briga — elas se agarram, jogam perna para cima da outra. Na hora que se dá a relação “homo” — do guru com o outro ator — é completamente sem assunto, uma coisa meio forçada, justamente porque eles não eram atores. As meninas, quando elas se agarram e caem no matagal, dá a impressão de que elas estavam brigando (NORONHA FILHO, 2007).

Recorde-se que o filme foi feito no início da década de 1970, numa ambiência política no interior da qual prevaleciam as subjetividades reacionárias, confortavelmente garantidas

<sup>21</sup> Expressão retirada do hino de Piracuruca, município piauiense em cujo território se encontra o Parque Nacional das Sete Cidades.

<sup>22</sup> Para uma esclarecedora leitura sobre as especificidades da atuação marginal, ver Gardnier (s. d., online)

pela censura e pela intimidação. Noronha conta que “era tudo apenas insinuado. Não se podia explicitar nada”, em razão da censura, não apenas a censura oficial, estatal, mas, principalmente, a censura das formas reacionárias e dominantes de pensamento. O mesmo Noronha relembra que, quando exibiu o filme para os seus colegas da Residência Médica, em Ribeirão Preto, “o pessoal começou a gritar bicha! Viado!”.<sup>23</sup>

A cena descrita anteriormente, na fala de Noronha, exhibe relacionamentos homoafetivos entre homens e entre mulheres, sendo interessante perceber a maneira como são exibidos. Primeiramente, a câmera exhibe o Guru (interpretado por Pierre Baiano), um rapaz (interpretado por Durvalino Couto) e duas mulheres adentrando as matas de Sete Cidades. Depois, exhibe os dois rapazes, cada um beijando uma das moças, momento em que a câmera gira o eixo para mostrar ora um, ora o outro casal. Logo após, a câmera filma um letreiro com a palavra “vulcânicas” e aparecem duas mulheres se aproximando. A câmera filma em plano geral o momento do encontro em que elas se abraçam e se beijam, caindo no chão e rolando na grama (Imagem 24). Há um corte na cena e passa-se a filmar as garotas deitadas, uma em cima da outra. A câmera dá um close nas mãos delas entrelaçadas e depois corta e as filma deitadas de barriga para cima, ainda na grama, como se comemorassem o que havia acontecido no intervalo que a câmera não registrou (Imagem 25).

Imagem 24 — Garotas rolando na grama



Fonte: *O Guru da sexy cidade*, 1972.

Imagem 25 — Garotas deitadas na grama



Fonte: *O Guru da sexy cidade*, 1972.

<sup>23</sup> Trechos aspejados cf. Noronha Filho (2007).

Na próxima cena, a câmera começa a filmar um cacto, em formato fálico, depois mostra, em *close*, uma placa com a palavra “bosque” e, à medida que a câmera abre em *zoom out*, vai exibindo o rapaz da cena anterior encostado na árvore que carrega a placa. A câmera, então, gira e começa a exibir, em *zoom in*, o Guru, vestindo apenas roupa íntima, que começa a andar em direção ao rapaz. Assim, a câmera vai girando e alternando a filmagem entre o Guru e o rapaz. Ao se encontrarem, estão posicionados entre uma árvore. A câmera dá um *zoom in*, mostrando ambos, um de frente para o outro, separados pelo tronco da árvore. Logo depois, a câmera corta e exibe em *zoom in* os dois de mãos entrelaçadas, como se abraçassem o tronco da árvore apenas com um braço. Dessa forma, começa-se a filmar a estrutura do tronco da árvore até o topo, revelando também a longa estrutura fálica.

Imagem 26 — Guru e rapaz separados pela árvore



Fonte: *O Guru da sexy cidade*, 1972.

Imagem 27 — Guru e rapaz de mãos entrelaçadas



Fonte: *O Guru da sexy cidade*, 1972.

Nas cenas descritas acima, é possível notar diversas possibilidades de se expressar a sexualidade, não importando o sexo ou gênero que o indivíduo possua, desvinculando mesmo o sexo da opção sexual e rompendo a coerência entre sexo, gênero, e sexualidade, a qual Butler (2013) compreende como uma construção cultural. Isso é feito tanto através da figura andrógina do Guru, que “mantém relações com todos e todas” (PESSOA FILHO, 2011), como nas insinuações relativas às relações homossexuais.

Ainda assim, é interessante perceber que há certa reserva em exibir os corpos masculinos em relação homoafetiva. Le Breton (2009) — ao percorrer, dentre os ritos de intimidade, os vários tipos de beijos e os diversos significados que cada um pode ter em determinada situação, contexto ou grupo social — reflete sobre sensibilidade do beijo de acordo com o gênero. A partir da análise, esse mesmo autor percebe que entre as meninas o

beijo é mais frequente, pois sua relação com o corpo é menos constricta e mais sensível que a mantida pelos garotos, o que Le Breton associa claramente a uma imagem insistente de virilidade.

Dessa maneira, é possível perceber, nas imagens d'*O Guru*, o investimento em uma desvirilização das masculinidades burguesas, na medida que se cria um personagem andrógino, que manifesta masculinidades e feminilidades em si, que mantém relações com homens e mulheres, ou mesmo mulheres que mantém relações afetivas entre si. Isso demonstra não apenas o desinvestimento em uma masculinidade viril, mas também se tem o desinvestimento nos padrões de feminilidade daquela época, como também na coerência entre sexo, gênero e sexualidade. Ao mesmo tempo, esses corpos subversivos são tímidos, especialmente os corpos masculinos, já que exibem, para configurar ou ao menos subentender uma relação homoafetiva, apenas esses corpos próximos e as mãos de dois rapazes entrelaçadas.

#### 4.4.1 *Menino e menina*

O protagonista do filme em estudo, um guru *hippie*, andrógino e assexuado, que “transava com todas e engolia o corpo de todos” (NORONHA FILHO, 2011), perambula a maior parte do tempo por uma paisagem composta de várias árvores, portando um figurino que confunde, propositadamente, aspectos padrões de feminilidade e masculinidade. Com isso, faz tremular os marcos identitários através dos quais os sujeitos, em termos de gênero, se reconhecem e são reconhecidos. Como já foi percebido, as décadas de 1960 e 1970 foram marcadas, naquilo que diz respeito às políticas existenciais juvenis, pelo *drop out*, estratégia através da qual jovens como Antonio Noronha e seus companheiros procuravam “escapar das identidades, andando na contramão do progresso e fazendo um retorno à natureza” (CASTELO BRANCO, 2005, p. 73).

É possível identificar, no curta-metragem de Noronha, esse investimento numa linha de fuga: o guru que habita as Sete Cidades Encantadas não tem sexo, mas, ainda assim, mesmo não podendo ser enquadrado no binário masculino/feminino, deseja e é desejado. Devora e é devorado. Conforme Noronha, transa com TODAS e devora TODOS. É menina e menino, como na canção de Pepeu Gomes (1985). É homem feminino. É confusão de fronteiras. Trata-se de alguém que traz em si a indefinição e a existência mutante que colidem com os tranquilizadores paradigmas sexuais que estabilizam o gênero.

Esses paradigmas de gênero que tendem a regular o que se entende em relação aos parâmetros de masculinidade e feminilidade também são reproduzidos pela psicologia. Segundo Lázaro de Oliveira (1983) — psicólogo que realizou um estudo dos métodos que a psicologia utilizava para medir as masculinidades e as feminilidades nas décadas de sessenta e setenta — percebe-se que, nesse momento histórico, surgem algumas críticas em relação aos métodos de se medir masculinidade e feminilidade psicológica. De acordo com esse autor, as teorias psicológicas que ele analisou, em sua maioria, sugerem que as diferenças psicológicas entre os sexos são em parte perpetuadas pelo fato de que os meninos e as meninas são mais inclinados a imitarem seus iguais do que os do sexo oposto. Consequentemente, essas teorias ficam vulneráveis aos estereótipos que envolvem expectativas sobre as disposições e comportamentos típicos para cada sexo.

Dessa forma, ao se considerar que os garotos e garotas irão reproduzir aquilo que os seus iguais, em relação ao sexo (matéria), fazem, dos meninos há de se esperar que “sejam fortes, independentes, agressivos, competentes e dominantes, enquanto que das meninas espera-se que sejam mais dependentes, sensíveis, afetuosas e que suprimam impulsos agressivos e sexuais” (OLIVEIRA, 1983, p. 19). Porém, essas maneiras de se perceber e se medir os parâmetros de masculinidade e feminilidade acabaram por perpetuar certos estereótipos de gênero.

Percebendo a criação e a perpetuação desses estereótipos de gênero por meio também do discurso psicológico, Oliveira se apropria da medida operacional de Androginia desenvolvida por Sandra Lipsitz Bem — psicóloga norte-americana reconhecida por seus estudos na área do gênero —, segundo a qual Androginia é:

Um termo que denota a integração tanto de masculinidade quanto de feminilidade em um mesmo indivíduo. O conceito de androginia psicológica implica em que é possível para um indivíduo ser tanto masculino quanto feminino, tanto instrumental quanto expressivo, tanto agente quanto paciente, dependendo da propriedade situacional dessas várias modalidades; implica ainda que um indivíduo possa mesmo mesclar essas modalidades complementares em um único ato (BEM apud OLIVEIRA, 1983, p. 25).

Apropriando-se do conceito de Bem para aplicá-lo à análise da sociedade brasileira, Lázaro Oliveira reforça, no âmbito da psicologia, que não cabem mais definições estanques do masculino e feminino, pois o que se percebe nas práticas sociais são as misturas dessas identidades e o atravessamento das mesmas, assim como *O Guru da sexy cidade* denota em suas imagens.

Formulando um problema que só se tornaria moda três décadas depois, o filme se aproxima de discussões contemporâneas, como a que faz Butler (2007), cujas obras problematizam a categoria gênero. Para essa filósofa pós-estruturalista, as diferenças — tais como as de sexo — são prefiguradas por práticas discursivas, o que arranca o sexo de sua condição de natureza e o reduz a um conceito. Em seu livro *Problemas de Gênero*, ela faz várias indagações em torno da diferenciação entre sexo e gênero, concluindo que “talvez o próprio construto chamado ‘sexo’ seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma” (BUTLER, 2013, p. 25).

O guru que habita as sete cidades encantadas no interior do Piauí e cuja androginia demole as diferenças de sexo, obrigando-as a habitar um mesmo corpo, ainda que estranho, aproxima-se também da proposição segundo a qual “as normas regulatórias do ‘sexo’ trabalham de uma forma performativa para construir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual” (BUTLER, 2007, p. 111). Ao intranquilizar e confundir as identidades canonizadas de gênero, o guru parece exclamar, ressoando Butler, que “a linguagem e o discurso é que ‘fazem’ o gênero” (SALIH, 2012, p. 91) e não o contrário.

Do mesmo modo, ao dar visibilidade a relações homossexuais, o filme em estudo problematiza a fixação de uma identidade com base na sexualidade, aproximando-se de questões teóricas que são contemporaneamente formuladas por pesquisadores como Swain, que põe sob suspeição a “natureza” da heterossexualidade:

A heterossexualidade é uma relação de penetração? E eu acrescento: que tipo de penetração? Se não há penetração vaginal, mesmo entre homem e mulher, sua relação é ainda uma relação heterossexual? [...] A heterossexualidade tem por fim a procriação é centrada na perspectiva reprodutiva? Se não, por que o heterossexual seria normal? Caso afirmativo, um casal que não pode ter filhos seria heterossexual? E, ao mesmo tempo, anormal? (SWAIN, 2009, p. 7)

Produzido 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” (QUEIROZ, 2006, p. 274), *O Guru* acabou por incidir sobre as configurações dos papéis de gênero, problematizando-os por meio de um personagem que, sendo o “guia” de uma geração, não assume as confortadoras configurações culturais que tranquilizavam os processos de sujeição, reduzindo-os a binários como macho/fêmea e masculino/feminino.

Trata-se, portanto, como se pode ver, de uma experiência pela via da arte experimental que funciona como um arrombamento, uma efração em relação às formas dominantes de pensamento. Os qualificadores “bicha” e “viado”, que o idealizador d'*O Guru* ouviu em um ambiente universitário, em Ribeirão Preto, cidade do mais importante estado brasileiro, são um libelo à reação. Eles exclamam o quanto as micropolíticas do corpo, encetadas por experimentalistas como Noronha Filho, intranquilizaram a reacionária sociedade brasileira de então. É aí, exatamente nesse ponto, que reside a importância histórica de obras como *O Guru da Sexy Cidade*. Elas podem nos ajudar a compreender como chegamos a ser isto que somos.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das primeiras conclusões decorrentes deste trabalho é a de que, na década de 1970, havia sim na sociedade piauiense, ou pelo menos em parte dela, um movimento de desinvestimento em relação às masculinidades burguesas viris. Um desinvestimento que partia, especialmente, das práticas de parcela da juventude piauiense. Isso é possível afirmar tendo em vista a análise das micropolíticas e das táticas cotidianas realizadas pelo grupo juvenil aqui em estudo. Embora envoltos nas teias disciplinares que pairavam sobre os costumes e modos de existir piauienses, esses rapazes e moças buscavam, da forma como encontravam, resistir a elas, burlá-las, subvertê-las.

Outra questão que foi possível observar, nesta perspectiva final do trabalho, foi que esse grupo de jovens, em sua maioria, era constituído de homens que se utilizavam de ferramentas bastante usadas, na época, pelas movimentações feministas, que é justamente a perspectiva desconstrutiva do social. Ao perceber a realidade como um processo de construção social, tramada em meio a jogos de poder, esses garotos, por meio de suas produções artísticas e seus modos de se expressar na cidade, davam visibilidade para a ordem que institucionalizava seus corpos numa lógica binária masculino/feminino e rompiam com essa coerência.

Esse grupo juvenil articulava questionamentos aos quais, naquele momento, as movimentações feministas brasileiras ainda não estavam atentas, pois estavam mais voltadas para as questões políticas institucionais e para a participação das mulheres nesse âmbito do poder, atentando pouco para as micropolíticas e para os regimes de poder que tolhiam os corpos num âmbito cotidiano. Estas eram questões para as quais as feministas norte-americanas, naquele momento, já atentavam.

Ao misturar arte e existência e desfrutar da vibratibilidade de seus corpos, esses jovens piauienses denunciaram, através de seus experimentalismos artísticos, a ordem construtiva da realidade sociocultural, a qual limitava a expressão da sexualidade e dos comportamentos. Foi possível perceber que, através de seus experimentalismos artísticos, esses garotos exibiram a coerência, criada através das construções socioculturais, entre sexo, gênero e sexualidade, desmontando-a, embora, por vezes, de maneira ainda tímida.

Observou-se que esse grupo juvenil, em suas produções e vivências artísticas, conseguiu experienciar, ou ao menos conceber, uma masculinidade feminina e uma feminilidade masculina, desmontando a coerência entre homem/masculino e mulher/feminina e fazendo esses institutos se atravessarem. O grupo em estudo questionou, assim, o quanto há

de masculino e de feminino em cada um de nós e mostrou que esses institutos são muito mais culturais que naturais.

Ainda que esta seja uma pesquisa que vislumbrou resultados através da análise das práticas artísticas das vivências juvenis pela cidade de Teresina, especialmente, ela não conseguiu abarcar a esfera privada desses jovens, até porque, primeiro, essa não era uma de suas propostas e, segundo, as fontes que foram utilizadas não davam conta de abarcar essa dimensão das vivências dos integrantes do grupo juvenil em estudo.

## REFERÊNCIAS

### Bibliográficas

ABRAMO, Helena Wendel. Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 5 e 6, p. 25-36, 1997.

ABREU, Caio Fernando. **Caio Fernando Abreu: o essencial da década de 1970**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

ALMEIDA, Maria Isabel de Moura. **Rompendo os vínculos, os caminhos do divórcio no Brasil: 1951-1977**. 2010. 188 f. Tese (Doutorado) — Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História, 2010.

BADINTER, Elisabeth. **XY: sobre a identidade masculina**. Tradução Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BAUBÉROT, Arnaud. Não se nasce viril, torna-se viril. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Org.). **História da Virilidade**. Tradução de Noéli Correia Sobrinho e outros. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução: Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BISKIND, Peter. **Como a geração sexo-drogas-e-rock'n'roll salvou Hollywood: Easy Riders, Ragging Bulls**. Tradução Ana Maria Bahiana. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

BRANDÃO JÚNIOR, Ernani José. **Um formigueiro sobre a grama: a produção histórica da subjetividade *underground* em Teresina-PI na década de 1970**. 2011. 188 f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) — Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2011.

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. **Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis e experimentalismo e guerrilha semântica em Teresina**. 2013. 210 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) — Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2013.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução Renato Aguiar. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CARDOSO, Elizangela Barbosa. Amor e gênero em quadrinhas. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 27, n. 54, p. 83-108, dez/2007.

CARDOSO, Elizangela Barbosa. **Identidades de gênero, amor e casamento em Teresina (1920-1960)**. 2010. 535 f. Tese (Doutorado) — Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

CARDOSO, Elizangela Barbosa. **Múltiplas e Singulares**: história e memória de estudantes universitárias em Teresina [1930-1970]. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2003.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Ele é o homem. Eu sou apenas uma mulher: corpo, gênero e sexualidade entre as vanguardas tropicalistas. In: ENCONTRO FAZENDO GÊNERO, 7., 2006, Florianópolis. **Anais...**, Florianópolis: UFSC, 2006. Disponível em: <[http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/E/Edwar\\_de\\_Alencar\\_Castelo\\_Branco\\_16.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/E/Edwar_de_Alencar_Castelo_Branco_16.pdf)>.

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

\_\_\_\_\_. **Todos os dias de Paupéria**: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Anablume, 2005.

CASTELO BRANCO, Pedro Vilarinho. **História e masculinidades**: a prática escriturística dos literatos e as vivências masculinas no início do século XX. Teresina: EDUFPI, 2008.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 21. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CONNELL, Robert W. Políticas da masculinidade. **Educação e Realidade**, n. 20, v 2, p. 185-206, jul.- dez. 1995.

COURTINE, Jean-Jaques. Introdução: impossível virilidade. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Org.). **História da Virilidade**. Tradução de Noéli Correia Sobrinho e outros. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

CUNHA, Danielle dos Santos. **Juventude exposta na vitrine**: consumo, imagens e representações juvenis nas décadas de 1960 e 1970. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) — Universidade Federal do Piauí, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

DIAS, Lucy. **Anos 70**: enquanto corria a barca. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

DIAS, Maria Odila da Silva. Teoria e método dos estudos feministas: perspectiva histórica e hermenêutica do cotidiano. In: COSTA, A. O.; BRUSCHINI, Cristina (Org.). **Uma questão de gênero**. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo**: arte conceitual no museu. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 1999.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor, erotismo e casamento nas sociedades modernas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Tradução de Ana de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 2ª reimpressão. São Paulo: Ed. 34, 1993.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde 1960/1970. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: SENAC São Paulo, 2009.

KRUEL, Kenard. **Torquato Neto ou a carne seca é servida**. 2. ed. Teresina: Editora Zodiaco, 2008.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro**: das origens à retomada. 1. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

MALUF, Sônia Weidner. Corporalidade e desejo: Tudo sobre minha mãe e o gênero na margem. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 143-153, jan. 2002. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2002000100008/8769>>.

MARINHO, Joseanne Zingleara Soares. Entre letras e bordados: a formação das normalistas em Teresina na década de 1930 e 1940. In: VASCONCELOS, J. G.; SILVA, S. M. A.; SANTOS, R. N. L. S. (Org.). **Labirintos de Clio**: práticas de pesquisa em História. Fortaleza: Edições UFC, 2009.

NASCIMENTO, Francisco Alcides do. Cajuína e cristalina: as transformações espaciais vistas pelos cronistas que atuaram nos jornais de Teresina ente 1950 e 1970. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 27, n. 53, p. 195-214, 2007.

NECKEL, Roselane. **Pública vida íntima**: a sexualidade nas revistas femininas e masculinas (1969-1979). 2004. 266 f. Tese (Doutorado em História) — Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

NETO, Torquato. **Torquatália**: geléia geral. Organizado por Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

NOLASCO, Sócrates. **De Tarzan a Homer Simpson**: banalização da violência masculina em sociedades contemporâneas acidentais. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

OLIVEIRA, Lázaro Sanches de. **Masculinidade Feminilidade Androginia**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. **A construção social da masculinidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004.

QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. Juventude anos sessenta no Brasil: modos e modas. In: **Do singular ao plural**. Recife: Bagaço, 2006. p. 273-291.

RAGO, Margareth. **Os prazeres da noite**: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1890-1930. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

REIS, Marcela Miranda Félix dos. **Do riso ao grito**: a atuação do jornal Gramma e Chapada do Corisco na década de 1970 em Teresina-PI. 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação) — Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2013

ROLNIK, **Geopolítica da cafetinagem**. São Paulo, 2006. Disponível em: [www.pucsp.br/nucleodesubjetividade](http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade). Acesso em 15/03/2014.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2007.

SANTANA, Márcia Castelo Branco. Por entre as trilhas do crescimento: Modernização e educação no governo de Alberto Tavares Silva (1971-1975). In: LIMA, Solimar O.; ASSUNÇÃO, Rosângela (Org.). **Governos e políticas públicas**: a experiência do Piauí. Rio de Janeiro: Booklink, 2009. p. 114-115.

SCHNEIDER, Steven Jay. **1001 filmes para ver antes de morrer**. Tradução Carlos Irineu da Costa e outros. Rio de Janeiro: Sextante, 2010.

SILVA, Vladimir. Aspectos estilísticos do repertório coral na obra de Reginaldo Carvalho. **Música Hodie**, [s. l.], v. 9, n. 1, ago. 2009. Disponível em: <http://revistas.ufg.br/index.php/musica/article/view/10721>.

SOIHET, Raquel. Preconceitos nas charges de O Pasquim: mulheres e a luta pelo controle do corpo. **Revista Espaço Acadêmico**, [s. l.], n. 84, mai. 2008. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com>.

TÔRRES, Gislane Cristiane Machado. **O poder das letras**: políticas culturais e disputas literárias em Teresina nas décadas de 1960 e 1970. 2010. 188 f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) — Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2010.

VAITSMAN, Jeni. **Flexíveis e plurais**: identidade, casamento e família em circunstâncias pós-modernas. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

## **Jornais e Revistas**

ALBUQUERQUE, Arnaldo. **Jornal Gramma**. Teresina: mimeografado. ed. nº 2, 1972, p. 02.

ANTROPÓLOGO ELOGIA PROJETO PIAUÍ. **O Dia**, Teresina, 04 jul. 1973. Jornal local de circulação diária. Arquivo Público Casa Anísio Brito.

CINEMA. **O Dia**. Teresina: 10 abr. 1969, nº 2.697, p. 5.

GOVERNO LANÇA PLANO PARA INCENTIVAR A CULTURA PIAUIENSE. **O Estado**, Teresina, 19 ago. 1972. Jornal local de circulação diária. Arquivo Público Casa Anísio Brito.

HIPPIE PRESO COM MACONHA. **O Dia**, Teresina, 04 out. 1972. n. 3.436. Jornal local de circulação diária. Arquivo Público Casa Anísio Brito.

IRACEMA. Coluna da Iracema. **O Estado**. Teresina: 03 ago. 1971. Jornal local de circulação diária. Arquivo Público Casa Anísio Brito.

NAVILOUCA. Rio de Janeiro-RJ. Única edição, 1974.

SALOMÃO, Waly. Experimentar o experimental. **Navilouca**. Rio de Janeiro-RJ. Única edição, 1974, p. 35.

O ESTADO INTERESSANTE. Teresina-PI – 04 de junho de 1972. Suplemento dominical encartado no jornal O Estado, de circulação regional.

O ESTADO INTERESSANTE. Teresina-PI – 26 de março de 1972. Suplemento dominical encartado no jornal O Estado, de circulação regional.

O SEXO NA SOCIEDADE DO FUTURO. **O Dia**, Teresina, 12 e 13 ago. 1973. Jornal local de circulação diária. Arquivo Público Casa Anísio Brito.

OPOSIÇÃO CRITICA PROJETO PIAUÍ. **O Estado**, Teresina, 04 ago. 1971. Jornal local de circulação diária. Arquivo Público Casa Anísio Brito.

OS PRESENTES. Esquina da Vida. **O Estado**. Teresina: 22 jul. 1971. Jornal local de circulação diária. Arquivo Público Casa Anísio Brito.

PAPA: O AMOR ESTÁ AMEAÇADO MAIS QUE NUNCA PELO EROTISMO. **O Estado**, Teresina, 11. jul. 1971. Jornal local de circulação diária. Arquivo Público Casa Anísio Brito.

PÍLULA NÃO CAUSA CÂNCER. **O Dia**, Teresina, 03 e 04 abr. 1969. nº 2.693. Jornal local de circulação diária. Arquivo Público Casa Anísio Brito.

POBRE JOSÉ QUASE MATA SEU AMOR. **O Estado**, Teresina, 09. jul. 1971. Jornal local de circulação diária. Arquivo Público Casa Anísio Brito.

PSICOTERAPIA, FÓRMULA PARA SALVAR CASAMENTO. **O Dia**, Teresina, 27 nov. 1973. Jornal local de circulação diária. Arquivo Público Casa Anísio Brito.

QUE ESPÉCIE DE DIABO OU SANTO É O ABORTO? **O Dia**, Teresina, 01 e 02 out. 1972. nº 3434. Jornal local de circulação diária. Arquivo Público Casa Anísio Brito.

RAULINO, Elvira. Elvira Raulino e a sociedade. **O DIA**. Teresina: 03 abr. 1969, n. 2.693, p.4.

SABENDO DAS COISAS. Na Dela: a hora e a vez da mulher em **O Estado**. *O Estado*, Teresina, 08 ago. 1971. Jornal local de circulação diária. Arquivo Público Casa Anísio Brito.

SABENDO DAS COISAS. Na Dela: a hora e a vez da mulher em **O Estado**. *O Estado*, Teresina, 01 ago. 1971. Jornal local de circulação diária. Arquivo Público Casa Anísio Brito.

TACOU O PAU NA MULHER. Coluna Teresina e seus macetes. **O Dia**, Teresina, n. 2.695, 08. abr. 1969. Jornal local de circulação diária. Arquivo Público Casa Anísio Brito.

TERESINA, PROGRESSO E POLUIÇÃO. **O Dia**, Teresina, n. 3756, caderno 2, 01 nov. 1973. Jornal local de circulação diária. Arquivo Público Casa Anísio Brito.

WILSON BRANDÃO E JOÃO LOBO DEFENDEM O PROJETO. **O Estado**, Teresina, 06 ago. 1971. Jornal local de circulação diária. Arquivo Público Casa Anísio Brito.

### Entrevistas

COUTO FILHO, Durvalino. **Durvalino Couto Filho**. [06.FEV.2006]. Entrevista concedida a Jaislan Honório Monteiro. Teresina-PI.

DIAS, Claudete Maria Miranda. **Claudete Maria Miranda Dias**. [19. jan. 2011]. Entrevista concedida a Paula Poliana Olimpio de Melo Sousa. Teresina-PI.

GALVÃO, Carlos Alberto Soares. **Carlos Alberto Soares Galvão**. [18/05/2014]. Entrevista concedida a Patrícia Kelly Rodrigues de Sousa e Paula Poliana Olimpio de Melo Sousa. Teresina-PI.

PESSOA, Maria Lúcia Medeiros de Noronha. **Maria Lúcia Medeiros de Noronha Pessoa**. [10.maio.2015]. Teresina. Entrevista concedida a Paula Poliana Olimpio de Melo Sousa. Teresina-PI.

### Filmografia

BLOW UP. Direção: Michelangelo Antonioni. Inglaterra, 1966.

CORAÇÃO materno. Direção: Haroldo Barradas. Teresina, 1974. DVD, 14 min.

DAVID vai guiar. Direção: Durvalino Couto Filho. Teresina, 1972. DVD, 18min.

MISS Dora. Direção: Edmar Oliveira. Teresina, 1974. DVD, 13 min.

O GURU DAS SEXY CIDADES. Antonio de Noronha Pessoa Filho, 1972. 10,14 minutos. Cor/ Som.

SEM PALAVRAS. Direção: Bernardo Aurélio, Aristides Oliveira e Meire Fernandes. Teresina: Coletivo Diagonal e Núcleo de Quadrinhos do Piauí, 2010, son., color, 86 min.

## Documento Sonoro

GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano. Panis et Circencis. In: **Tropicália ou Panis et Circencis**. Philips. Faixa 3. 1968.

GONÇALVES, Nelson. “Normalista”. In: **50 anos de Boemia**. Vol. II. RCA Victor. Faixa 18. 1991.

JACKSON DO PANDEIRO. Chiclete com banana. In: **O melhor de Jackson do Pandeiro**. Gravadora Polygram. Faixa 1. 1970.

NOVOS BAIANOS. Mistério do Planeta. In: **Acabou Chorare**. Som Livre. Faixa 6. 1972.

PEPEU GOMES. Masculino e feminino. In: **Rock in rio**. Gravadora Som Livre. Disco sonoro. Faixa 6. 1985.

TOM ZÉ. Parque Industrial. In: **Tropicália ou Panis et Circencis**. Philips. Faixa 5. 1968.

## Sites da Internet

<http://piauinauta.blogspot.com.br>.

<http://crazymetalmind.com>

<https://linksonoro.wordpress.com>

<http://www.feelnumb.com>