

**TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO ELETRÔNICA NO
REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL - RI/UFPI**

1. Identificação do material bibliográfico:

- ☐ Tese ☒ Dissertação ☐ Monografia ☐ TCC Artigo ☐ Livro
☐ Capítulo de Livro ☐ Material Cartográfico ou Visual ☐ Música
☐ Obra de Arte ☐ Partitura ☐ Peça de Teatro ☐ Relatório de pesquisa
☐ Comunicação e Conferência ☐ Artigo de periódico ☐ Publicação seriada
☐ Publicação de Anais de Evento

2. Identificação do Trabalho Científico:

Curso de Graduação: História

Programa de pós-graduação: Programa de Pós-Graduação em História do Brasil

Outro: _____

Autor(a): Paulo Neto Souza Araújo

E-mail: paulo.netosouzarapujo@gmail.com

Orientador (a): Edwar de Alencar Castelo Branco

Instituição: UFPI_____

Membro da banca: Fábio Leonardo Castelo Branco Brito

Instituição: UFPI

Membro da banca: Idelmar Gomes Cavalcante Júnior

Instituição: UESPI

Membro da banca: _____

Instituição: _____

Membro da banca: _____

Instituição: _____

Membro da banca: _____

Instituição: _____

Título obtido: Mestre em História do Brasil

Data da defesa: 26/03/2026

Título do trabalho: O CARCARÁ ANTOPOFÁGICO: Contracultura e piauiensidade nos experimentalismos estéticos de Arnaldo Albuquerque e seus contemporâneos

Agência de fomento (em caso de aluno bolsista): _____

3. Informações de acesso ao documento no formato eletrônico:

Liberação para publicação:

Total: [X]

Parcial: []. Em caso de publicação parcial especifique a(s) parte(s) ou o(s) capítulos(s) a serem publicados: _____

.....

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Em atendimento ao Artigo 6º da Resolução CEPEX nº 264/2016 de 05 de dezembro de 2016, autorizo a Universidade Federal do Piauí - UFPI, a disponibilizar gratuitamente sem ressarcimento dos direitos autorais, o texto integral ou parcial da publicação supracitada, de minha autoria, em meio eletrônico, no Repositório Institucional (RI/UFPI), no formato especificado* para fins de leitura, impressão e/ou *download* pela *internet*, a título de divulgação da produção científica gerada pela UFPI a partir desta data.

Local: Teresina Data: 07/08/2026

Documento assinado digitalmente
 PAULO NETO SOUZA ARAUJO
Data: 07/08/2026 15:18:09-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Assinatura do(a) autor(a): _____

* **Texto** (PDF); **imagem** (JPG ou GIF); **som** (WAV, MPEG, MP3); **Vídeo** (AVI, QT).



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

PAULO NETO SOUZA ARAÚJO

**O CARCARÁ ANTOPOFÁGICO:
Contracultura e piauiensidade nos experimentalismos estéticos de Arnaldo
Albuquerque e seus contemporâneos**

**TERESINA
2026**

PAULO NETO SOUZA ARAÚJO

**O CARCARÁ ANTOPOFÁGICO:
Contracultura e piauiensidade nos experimentalismos estéticos de Arnaldo
Albuquerque e seus contemporâneos**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, do Centro de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Piauí, como requisito para a obtenção do grau de mestre em História do Brasil.

Orientador: Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco

TERESINA
2026

PAULO NETO SOUZA ARAÚJO

**O CARCARÁ ANTOPOFÁGICO:
Contracultura e piauiensidade nos experimentalismos estéticos de Arnaldo
Albuquerque e seus contemporâneos**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, do Centro de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Piauí, como requisito para a obtenção do grau de mestre em História do Brasil.

Orientador: Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco

BANCA EXAMINADORA

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

Prof. Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito – UFPI
Examinador Interno

Prof. Dr. Idelmar Gomes Cavalcante Júnior – UESPI
Examinador Externo

FICHA CATALOGRÁFICA

Universidade Federal do Piauí

Biblioteca Comunitária Jornalista Carlos Castello Branco

Divisão de Representação da Informação

A663c Araújo, Paulo Neto Souza.
O carcará antopofágico : contracultura e piauiensidade nos
experimentalismos estéticos de arnaldo albuquerque e seus contemporâneos /
Paulo Neto Souza Araújo. – – 2026.
271 f. : il.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Piauí, Programa de
Pós-graduação em História do Brasil, Teresina, 2026.
“Orientador: Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco”

1. Piauí - História. 2. Arnaldo Albuquerque. 3. Contracultura. 4.
Experimentalismo. 5. Identidade. I. Castelo Branco, Edwar de
Alencar. II. Título

CDD 981.22



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA DO BRASIL

ATA Nº _____

**ATA DA SESSÃO DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DO BRASIL, REALIZADA
EM 26/03/2026.**

Aos vinte e seis dias do mês de março do ano de dois mil e vinte e seis, na sala “Cecília Nunes”, do PPGHB – UFPI, reuniu-se em sessão pública a banca examinadora da Dissertação intitulada **“O vampiro, o carcará, o super-herói e outros personagens: contracultura, piauiensidade e experimentalismos estéticos na obra de Arnaldo Albuquerque e seus contemporâneos”**, de autoria do mestrando **Paulo Neto Souza Araújo**, candidato ao título de Mestre em História do Brasil. A banca examinadora foi constituída pelos Professores Doutores Edwar de Alencar Castelo Branco – UFPI (Orientador), Idelmar Gomes Cavalcante Júnior – UESPI (Examinador Externo) e Fábio Leonardo Castelo Branco Brito – UFPI (Examinador Interno). A sessão foi aberta às 14:30 horas. O Presidente deu início aos trabalhos convidando o candidato a fazer breve exposição sobre a dissertação em julgamento, concedendo-lhe para isto o tempo máximo de trinta minutos. Finda a exposição, o presidente passou a palavra aos membros da banca examinadora, esclarecendo que cada um dispunha de até trinta minutos para a arguição e o candidato de igual tempo para as respectivas respostas. A arguição foi iniciada pelo Prof. Dr. Idelmar Gonçalves Cavalcante Júnior, na condição de examinador externo. Na sequência o mestrando foi sabatinado pelo examinador interno, Prof. Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito. Por fim, pronunciou-se o Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco, orientador da dissertação. O mestrando respondeu a todos os questionamentos. A seguir a comissão examinadora retirou-se para, em sessão secreta, analisar e decidir sobre a dissertação apresentada. Retornando a banca ao plenário foi dado conhecimento do resultado da avaliação. O Presidente comunicou que a Banca Examinadora considerou a dissertação **APROVADA**. Ficou estabelecido que a entrega da versão final, com as correções mandatórias, deverá ser feita no prazo de até sessenta dias, a contar da assinatura desta ata. Após os cumprimentos de praxe o Presidente, congratulando-se com o candidato e agradecendo a audiência de todos, encerrou a sessão às 17 horas e, para constar, foi lavrada a presente ata, a qual, lida e achada conforme, será subscreta por todos os membros da Banca Examinadora.

Teresina, 26 de março de 2026.

Documento assinado digitalmente
gov.br EDUAR DE ALENCAR CASTELO BRANCO
Data: 07/04/2026 15:46:53 -0300
Verifique em <https://validar.jti.gov.br>

Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco – UFPI
Presidente da Banca Examinadora



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA DO BRASIL

Documento assinado digitalmente
 IDELMAR GOMES CAVALCANTE JÚNIOR
Data: 07/04/2026 15:11:24-0300
Verifique em <https://validar.jf.gov.br>

Prof. Dr. Idelmar Gomes Cavalcante Júnior – UESPI
Examinador Externo

Documento assinado digitalmente
 FÁBIO LEONARDO CASTELO BRANCO BRITO
Data: 07/04/2026 15:38:26-0300
Verifique em <https://validar.jf.gov.br>

Prof. Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito – UFPI
Examinador Interno

À dona Alice (*In memoriam*) e dona Mariah
Por mesmo que muitas vezes não tenham entendido o que afinal eu
estava fazendo, sabiam que era algo importante

AGRADECIMENTOS

Nas considerações finais desta dissertação, a epígrafe traz uma citação de Italo Calvino. Naquele diálogo, Marco Polo descreve cada pedra, uma por uma, que sustenta uma ponte a um incrédulo Kublai Khan, pois afinal, porque falar de cada pedra, se é o arco que elas formam que sustenta a passagem? Não era mais simples descrever o arco? À indagação, Marco Polo responde que sem as pedras, o arco não existe. Pois bem, chegou a hora de falar das pedras que sustentaram a mim e a este trabalho.

A tarefa certamente não é fácil. Lembro-me de falar aos meus amigos que a parte mais difícil de escrever a monografia foram os agradecimentos. Na dissertação, a percepção continua a mesma. Não por falta do que dizer, mas justamente pelo contrário, por ter tanto a dizer que não cabem nas margens das páginas. Mas se tem algo que aprendi com esta pesquisa e este ofício, é que as palavras jamais dão conta de toda a história, e mesmo assim, é trabalho do historiador buscar o melhor esboço possível.

Àqueles que talvez conheçam minha evolução melhor que eu mesmo. À minha mãe, Valdirene, e meu pai, Ronaldo, por terem sido o meu sustento por mais de duas décadas de existência. Devo a vocês o que sou, não só literalmente, mas físico, emocional e mental também. Às minhas irmãs, Cecília e Alice, por serem as primeiras e mais constantes companhias da minha vida. À vovó Mariah, por todos os dias, quando lhe peço a “bença”, desejar aquilo que para mim é o mais bonito de se ouvir: “que Deus te crie para o bem”. À minha tia e madrinha, minha “mainha”, Valdenia, meu primeiro exemplo de professora. À minha avó Alice, que foi uma das que mais se esforçaram para garantir que eu pudesse ter acesso à educação de qualidade, mesmos nos momentos mais difíceis, e que em outro plano, sei que continua comigo.

Aos meus amigos de escola, que tanto me honram de vê-los se tornarem grandes adultos e profissionais. “Viva pela amizade”, diz o nome, até meio brega, do nosso grupo desde 2014. Vocês que antes que eu mesmo soubesse, já sabiam que eu seria professor. Em especial, agradeço a Angélica, Igor, Livia e Tiago.

Aos meus amigos que me acompanham desde a graduação me acompanham e são minha medicação diária de risadas, boas conversas, e forças nos momentos difíceis. A João Vitor, pois sem ele a dupla “João Paulo”, ou “Paulo Vitor” (ainda prefiro este), jamais se completaria. À Sicília, companheira de longas conversas e bons sorvetes. À Nilmara, Lara e Geovana, que tornaram minha graduação mais divertida. Obrigado a todos vocês por nossa incrível panelinha.

Às amigas que fiz ao longo da graduação e que só se aprofundaram no mestrado. Pessoas que não só me ajudaram nessa caminhada, como me fazem sentir um orgulho danado ao imaginar que eu também faço parte da trajetória deles. À Kamila, Maria Eduarda, Lucas, Eduardo, Pádua, amigos de fofocas, jogos, eventos, pizzas, pastéis, rolês aleatórios e ainda, de mestrado. A Assis Júnior e Nathanael Cardoso, a dupla mais desesperada e dedicada recém ingressante da pós-graduação. À Alice e Laura, latino-americanas, bruxas, petianas maravilhosas. A Sávio, dono de um humor meio quebrado, de energia contagiante e de uma amizade leal, e a Caio, esse intelectual orgânico, meninos brilhantes e que me lembram das alegrias de ser graduando. Todos vocês são para mim a prova de renovação das futuras gerações e que a historiografia permanecerá em boas mãos.

À minha turma de mestrado que transformaram as aulas e eventos em deliciosos reencontros. Dedico à Manuela, o carinho em pessoa, Everton, o Zé do Caixão picoense (tão polêmico quanto), Joel e João Victor Rios, duas máquinas historiográficas, e a Helen, Larissa, Clecionarton, Iarah, Rakell, Dinorah, Mário, Luís Sérgio e tantos outros. Os 20 anos do PPGHB realmente vieram em grande estilo.

Ao meu orientador, o “cara”, o grande Edwar Castelo Branco, que me ensinou, com seu jeito único e sempre apaixonado, que pesquisa e arte andam de mãos dadas. Foi uma honra dividir essa pesquisa com você. Ao meu eterno orientador desde a graduação, Fábio Leonardo. Você é meu professor e meu amigo, não escondo de ninguém que tenho em ti o principal modelo de ensino e de escrita em história.

Sou grato por compor o NUPEM, o Núcleo de Pesquisa em História e Memória do Piauí, espaço de desenvolvimento acadêmico e humano, lugar onde produzo pesquisa, documentação e poderosas amigas. Dali cito Jackira, Luziane e Pedro, que junto a Sávio, formam um quarteto imbatível em produtividade e risadas. Aos meus chefinhos e companheiros de viagem, os professores Talyta e Ronyere. Ao professor Fonseca, o maranhense que mais conhece o Piauí. Ao professor Pedro Vilarinho, coordenador de PPGHB e de NUPEM, mas também uma figura paterna acadêmica, sempre proporcionando bons conselhos e grandes histórias de vida.

Ao corpo docente do PPGHB, meus exemplos de profissionais e seres humanos. À Teresinha Queiroz, por sempre incentivar meu potencial e por ter me dado a honra de compor minha banca de qualificação. À Cláudia Fontineles, uma das pessoas que mais me inspiram na docência e que me mostrou que o estudo e a pesquisa são atos políticos. À Elizangela Cardoso, minha primeira referência de historiografia na UFPI. À Johny Santana, senhor da guerra de coração mole e tutor do PET. Às contribuições dadas por Nilsângela Cardoso e Francisco

Nascimento. Também aos professores, que na graduação ou no mestrado, sou grato pelos ensinamentos: Pâmela Michelette e João Paulo Charrone.

Essa pesquisa não seria possível sem contribuições valiosas de personagens que abriram um extenso leque de documentação a ser investigada. Agradeço primeiramente ao *Acervo Arnaldo Albuquerque*, e aos curadores Bruno Baker e Fabrício Castro, por terem me permitido adentrar nas minúcias da vida e da obra desse grande artista. Sem seus papéis, filmes, imagens e textos, essa pesquisa jamais teria alcançado o escopo que alcançou. Obrigado por não deixarem o legado de Arnaldo Albuquerque se perder e por permitirem que eu possa ajudar a compartilhá-lo.

À *Cinelimite*, em especial William Plotnick e Glênis Cardoso, por seu trabalho único e necessário. Obrigado por desbravarem os brasis em busca dos retratos que as grandes telas não mostraram, por dar luz, cor e nitidez às imagens que por tanto tempo foram desgastadas e escondidas em caixas. Graças às suas digitalizações, os filmes que eu já conhecia desde os começos da graduação ganharam novos olhares. É no exemplo de vocês que desejo que o cinema continue vivo, em todas as suas manifestações.

Obrigado a Jônatas Lincoln Rocha Franco, por ceder seu acervo de charges e à Jardiane Nascimento, por compartilhar algumas de suas entrevistas.

À Edmar Oliveira e Cineas Santos por me cederem suas falas e suas memórias. Graças a essas entrevistas, pude compor um mosaico diverso de ideias sobre a cidade, os sujeitos e as produções artísticas. Em seus nomes, agradeço também a todos aqueles que ousaram produzir arte e jornalismo alternativos na Teresina dos anos 60, 70 e 80, em especial, Arnaldo Albuquerque.

À Universidade Federal do Piauí, que em seu nome também agradeço a existência da universidade pública brasileira. Obrigado por ser minha segunda casa (às vezes até a primeira), por ser o espaço que me acolheu e me ensinou a entrar nessa nova fase da vida, agora como adulto. Agradeço aos milhares de funcionários que nem conheço, mas que mantêm essa instituição. Agradeço às bolsas e programas de fomento à pesquisa, ensino e extensão, em especial aos que participei: ao PIBIC, ao PET, às monitorias e ao MHP. À CAPES, CNPQ e FAPEPI por financiarem nossa formação por diferentes meios. Que sejamos sempre gratos pela existência de políticas públicas que mantenham a existência da universidade pública, gratuita, de qualidade, feita por e para a população. Que através da educação, possamos garantir poder, qualidade de vida e emancipação para as classes que realmente sustentam esse país. Enfim, agradeço à universidade por resistir em meio a tantas adversidades, em especial às que

enfrentamos juntos nos últimos anos. Pandemia, desinvestimentos, ataques vindos dos governos Temer e Bolsonaro, e vindos de uma parcela negacionista e reacionária da sociedade. Apesar das mudanças, as dificuldades não foram sanadas, e o ódio à educação continua a ameaçar. A luta continua. Sigamos batalhando com nossas aulas, nossa ciência, nossa arte, e nossa voz.

Por fim, não poderia deixar de expressar um pouco da gratidão à Rosamaria Barbosa, Rosa, por, de Teresina a Dom Expedito Lopes, do Brasil à Bolívia, ter sido meu abrigo. Obrigado por dividir boa parte dos últimos tempos comigo. O mundo é um lugar pequeno para todas as conquistas que você merece.

Certa vez, um jovem senhor de mais de 900 anos e dois corações, depois de viajar todo o tempo e espaço, lembra que todos nós somos histórias no final, só temos de nos certificar de estar fazendo uma boa história. Obrigado a todos por me ajudarem a contar a minha. Obrigado por me permitirem a escrever um pouquinho a de vocês também. E se em algum momento faltaram palavras aqui, tenham certeza que restaram boas histórias.

[A musa moderna] sentirá que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. Perguntar-se-á se a razão estreita e relativa do artista deve ter ganho de causa sobre a razão infinita, absoluta, do criador; se cabe ao homem retificar Deus; se uma natureza mutilada será mais bela; se a arte possui o direito de desdobrar, por assim dizer, o homem, a vida, a criação; se cada coisa andará melhor, quando lhe for tirado o músculo e a mola; se, enfim, o meio de ser harmonioso é ser incompleto.

Victor Hugo,
em *Do Grotesco e do Sublime*

Em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte.

Susan Sontag,
em *Contra a interpretação*

Viagem. Mais atraente do que chegar aos lugares é transitar entre um e outro. Deixei-me onde parti. Intervalei-me.

Francisco Alvim,
em *Prefácio para Impressões de viagem*

Quando vivemos nossa própria existência, nós a vivemos com as palavras de uma língua que pertence a cem milhões de pessoas; nós a vivemos com um sistema de trocas econômicas que pertence a todo um campo social; nós a vivemos com representações de modos de produção totalmente serializados. No entanto, nós vamos viver e morrer numa relação totalmente singular com esse cruzamento. O que é verdadeiro para qualquer processo de criação é verdadeiro para a vida. Um músico ou pintor está mergulhado em tudo o que foi a história da pintura, em tudo o que a pintura é em torno dele e, no entanto, ele a retoma de um modo singular.

Félix Guattari e Sueli Rolnik,
em *Micropolítica: Cartografias do desejo*

RESUMO

Esta dissertação objetiva analisar a configuração de uma cultura juvenil marginal em Teresina ao longo da década de 1970, tendo como principal vetor a obra do jovem artista Arnaldo Albuquerque. Analisamos Arnaldo Albuquerque e seus contemporâneos como sujeitos-signos de uma época marcada pela contracultura, pelo desenvolvimento de experimentalismos estéticos e por linguagens consideradas marginais na capital piauiense. Nessa conjuntura, mapeamos duas gerações diferentes de jovens artistas e escritores, a Geração Gramma e a Geração Mimeógrafo, e buscamos compreender suas similitudes e suas diferenças, entre si e no interior destas. De maneira mais evidente, percebe-se na obra de Arnaldo Albuquerque e seus contemporâneos tensões entre uma identidade cultural regional, pensada por estes jovens como a tradição e um marco definidor de suas existências, e uma identidade cultural global, de massa e moderna, que muitas vezes é vista como invasora e disseminadora de práticas homogeneizantes e alienantes. Tudo isso em meio à movimentos artísticos que construíam novas formas de pensar a cultura brasileira e nordestina. Para isso utilizamos como principais fontes os jornais, livros e revistas alternativos e os filmes experimentais em super-8 desenvolvidos nesse espectro e que contaram com a participação de Arnaldo Albuquerque, além de suas charges para jornais de grande circulação e ainda sua revista em quadrinhos Humor Sangrento, a primeira do Piauí. Também é dada atenção especial para entrevistas de participantes dessas gerações, a maioria feita sob a teoria e método da História Oral, e como suas memórias influenciam e são influenciadas por narrativas construídas a posteriori sobre esse contexto. O trabalho é mediado principalmente pelas discussões a partir de campos como juventudes, identidades intervalares, contracultura, artes experimentais e geração. A pesquisa toma como autores fundamentais nomes como Stuart Hall (2006), Homi Bhabha (1998), Michel Foucault (2006), Félix Guattari e Sueli Rolnik (1996), Michel de Certeau (1998), Leon Kaminski (2022) Edwar Castelo Branco (2005) e Fábio Leonardo Brito (2016).

Palavras-chave: História. Arnaldo Albuquerque. Contracultura. Experimentalismo. Identidade.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the configuration of a marginal youth culture in Teresina during the 1970s, taking as its main axis the work of the young artist Arnaldo Albuquerque. Arnaldo Albuquerque and his contemporaries are examined as subject-signs of a period marked by countercultural influences, the development of aesthetic experimentation, and the emergence of artistic languages considered marginal in the capital of the state of Piauí. Within this context, the study maps two distinct generations of young artists and writers, the *Gramma Generation* and the *Mimeógrafo Generation*, seeking to understand both the similarities and the differences between them, as well as the internal dynamics within each group. More broadly, the work of Arnaldo Albuquerque and his contemporaries reveals tensions between a regional cultural identity, conceived by these young artists as tradition and as a defining marker of their existence, and a global, mass-mediated, and modern cultural identity, often perceived as invasive and as disseminating homogenizing and alienating practices. These tensions unfolded within a broader context of artistic movements that were proposing new ways of thinking about Brazilian and Northeastern culture. The research draws primarily on alternative newspapers, books, and magazines, as well as experimental Super-8 films produced within this milieu and involving the participation of Arnaldo Albuquerque. It also examines his cartoons published in widely circulated newspapers and his comic magazine *Humor Sangrento*, the first comic publication produced in the state of Piauí. Special attention is given to interviews with participants from these generations—most of them conducted within the theoretical and methodological framework of Oral History—and to the ways in which their memories both shape and are shaped by retrospective narratives about this historical context. The study is theoretically informed by discussions from fields such as youth studies, in-between identities, counterculture, experimental arts, and generation. Key theoretical references include Stuart Hall (2006), Homi Bhabha (1998), Michel Foucault (2006), Félix Guattari and Suely Rolnik (1996), Michel de Certeau (1998), Leon Kaminski (2022), Edward Castelo Branco (2005), and Fábio Leonardo Brito (2016).

Keywords: History. Arnaldo Albuquerque. Counterculture. Experimentalism. Identity.

Lista de siglas

ABD – Associação Brasileira de Documentaristas

AP – Ação Popular

ARENA – Aliança Renovadora Nacional

CAC – Coordenação de Assuntos Culturais

CCT – Cine-clube Teresinense

CPC – Centro Popular de Cultura

CONSISO – Congresso Nacional de Cinema Super Oito

DAC – Departamento de Assuntos Culturais

Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A.

EUA – Estados Unidos da América

FUNARTE – Fundação Nacional de Artes

GRIFE – Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais

GT – Grupo de Trabalho

HQ – História em quadrinhos

MAM – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

MDB – Movimento Democrático Brasileiro

PCB – Partido Comunista Brasileiro

PIBIC – Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica

SNI – Sistema Nacional de Informações

SIAN – Sistema de Informações do Arquivo Nacional

UFPI – Universidade Federal do Piauí

UnB – Universidade de Brasília

UNE – União Nacional dos Estudantes

Lista de Imagens

Figura 01 – A passagem do tempo	31
Figura 02 – Foto de Antônio Noronha que abre o jornal SOL	34
Figura 03 – São Jorge contra o dragão, ou batalha do cavaleiro das ruas contra a mídia	106
Figura 04 – Quadrinho de Arnaldo Albuquerque publicado no jornal O Pasquim	114
Figura 05 – Charge de Arnaldo Albuquerque publicado no jornal O Dia	117
Figuras 06 e 07 – Capas das edições 1 e 2 do jornal Gramma	119
Figura 08 – Capa da edição 4 d’O Estado Interessante	122
Figura 09 – Foto de Arnaldo Albuquerque na juventude, sem data	144
Figura 10 – Foto de Arnaldo Albuquerque no Boquitas Rouge	145
Figura 11 – Letreiro do jornal Gramma	150
Figuras 12 e 13 – Comparação entre as imagens no Pasquim e no A Hora Fatal	151
Figura 14 – Ilustrações de Arnaldo Albuquerque para o jornal O Dia	152
Figura 15 – História em Quadrinhos “Registrados”	154
Figura 16 – Charge sobre o “Aero-Silva” publicado no jornal O Dia	162
Figura 17 – Charge de Arnaldo Albuquerque publicada no jornal Chapada do Corisco	167
Figura 18 – Quadrinho “Uma Semente”	172
Figura 19 – autorretrato de um cineasta piauiense	175
Figura 20 – Capa da revista Humor Sangrento	228
Figura 21 – Selo “Produções Suicidas”	230
Figuras 22 e 23 – Cenas do filme Mergulho	231
Figuras 24 e 25 – Cenas do filme Vã-pirações	232
Figuras 26 e 27 – Cenas do filme Carcará pega, mata e come	234
Figura 28 e 29 – Quadrinho De Como Meu Herói Matou o Bandido	236
Figuras 32 e 33 – Cenas do filme Um sonho americano	238
Figuras 34 e 35 – Xilogravuras feitas por Arnaldo Albuquerque para o filme Tio João	244

Sumário

1. Introdução	17
2. Mergulhos: A configuração histórica das gerações juvenis de artistas teresinenses na década de 1970	37
2.1. A jovem de 120 anos: discursos e costumes em Teresina sob os impactos da pós-modernidade	42
2.2. Das (im)possibilidades de definir uma geração.....	53
2.3. “Sem sobrenome”: Geração Gramma e a emergência da contracultura em Teresina	70
2.4. “Poesia, prosa, o diabo”: Geração Mimeógrafo, contracultura tardia e as metamorfoses da produção marginal na segunda metade da década de 1970.	90
3. Vã-Pirações e contestações: as peripécias de Arnaldo Albuquerque na subjetivação de um artista rebelde	112
3.1. Arnaldo Albuquerque: entre o leito e as margens.....	115
3.2. “Uma estranha realidade”: Corpos desviantes, surrealismo e angústias psicológicas	145
3.3. “O ferrão dos algozes”: O desbunde como outra forma de fazer política em tempos autoritários.....	158
4. Carcará pega, mata, come, e se reinventa: os voos de um artista a procura das imagens de si e do seu mundo	177
4.1. Diagnóstico da filmografia piauiense: filmes produzidos e filmes consumidos	181
4.2. Fazer filme no Piauí é desdobrar fibra por fibra o coração: nasce um cineasta piauiense entre sonhos e realidade.....	191
4.3. Cinema Piauiense Existe!: das animações e documentários à era dos festivais de cinema ..	212
4.4. O Davi nordestino contra o Golias americano: imagens da piauiensidade de Arnaldo Albuquerque, contracultural e intervalar	226
5. Considerações finais: as pedras que sustentam a ponte.....	249
6. Referências	252
6.1. Fontes.....	252
6.2. Bibliografia.....	262

1. Introdução

Surge o primeiro *take*. Pelo título sangrando na tela, deduzimos estar diante do “sonho americano”. Mesas, guarda-sóis, dia ensolarado. Uma moça é servida com uma bebida. A câmera em um *zoom* inquieto não nos deixa dúvidas: é uma garrafa de Coca-Cola. Após beber todo o conteúdo, a garota cai da cadeira. Ela está morta! Enquanto seu cadáver é carregado, propagandas irrompem na tela: *Yeyé Pires bebidas* e *Cristino óculos, no maior film do ano* – e sim, *film* está escrito em inglês, não é erro de digitação. *Mistério*, diz um cartaz. A garota que segundos atrás estava inerte reaparece viva, desorientada, por trás das grades de um casarão. Finalmente, ela consegue escapar. *Suspense*, diz um outro cartaz. Ela persegue um homem pelas ruas da cidade. De repente, ela o ataca. Com suas grandes presas, ela devora seu sangue. Ela havia se transformado em uma vampira, e agora, ele também era. O ciclo continua: sangue, morte, ressurreição vampiresca. Lê-se numa placa: *beba Fanta*. Que epidemia é essa que atacou os jovens afinal? De onde ela veio? Para onde irá nos levar? *Mistério. Suspense.*

As cenas e os sentimentos descritos acima pertencem ao filme *Um Sonho Americano*, de Arnaldo Albuquerque. O ano exato de sua realização é desconhecido, mas a análise de fontes e da bibliografia nos sugerem o final da década de 1970 ou o início dos anos 1980. Em pouco mais de um minuto, o curta-metragem em super-8 condensa diversas amostras da efervescência cultural e das perturbações que se chocam não apenas no seu realizador, como também no contexto que o cerca.

Nascido em Teresina no ano 1952, Albuquerque foi um dos mais proeminentes agitadores do cenário juvenil da capital piauiense nos anos 1970. Considerado o primeiro quadrinista e chargista do estado, ainda em 1969, quando era um adolescente de 17 anos, ganha o primeiro lugar no I Salão Municipal de Artes Plásticas de Teresina. Ao longo da década seguinte, publica seus trabalhos em jornais da grande imprensa local, como *O Dia* e *O Estado*, também em jornais alternativos de Teresina, como o *Gramma*, *O Estado Interessante*, *A Hora Fatal*, *Boquitas Rouge* e *Chapada do Corisco*. Fora de Teresina publicou no prestigiado periódico *O Pasquim*, do Rio de Janeiro. Expôs suas obras, organizou e participou de eventos artísticos em Teresina, São Luís, São Paulo, Rio de Janeiro e até fora do Brasil, recebendo prêmios em alguns deles. Além disso, foi também cineasta, tendo sido o cameraman de filmes como *O Terror da Vermelha*, de Torquato Neto. Produziu seus próprios filmes, incluindo as primeiras animações piauienses. Pela primeira delas, *Carcará, pega, mata e come* é exposto na Argentina em um festival promovido pela embaixada brasileira. Em 1977 publica a primeira história em quadrinhos (HQ) do Piauí, *Humor Sangrento*. Nas décadas seguintes, continua a

publicar desenhos em jornais e livros, e recebe homenagens. Mais recentemente, foi agraciado como patrono da cadeira nº 56 da Academia Piauiense de Cultura, criada em 2022. Em 2002, aparece descrito em um catálogo de artes plásticas como “pintor, gravurista, xilógrafo, chargista, quadrinista e cineasta, [...] aos 50 anos de idade ainda não sabe o que vai ser ‘quando crescer’”¹.

Um jovem aos 50 anos ainda descobrindo quem vai ser. Esse breve panorama nos apresenta um sujeito que legou uma vasta obra em quadrinhos, charges, filmes, pinturas, crônicas e performances, sendo um pioneiro na produção de algumas dessas artes no Piauí. Não é à toa que um de seus amigos da juventude, Edmar Oliveira, o tenha definido como “o mais genioso e genial de nós”². Ele faz referência ao grupo de jovens rebeldes que costumava se reunir para consumir, produzir e divulgar contracultura. Gostavam de experimentar novas tendências e enveredaram por várias maneiras de criar arte, sejam elas textuais, imagéticas, musicais ou corporais.

A Teresina dos anos 1970 curtida por estes jovens é um organismo passando por metamorfoses. Para Brito, estes são os tempos que permitem falar da emergência de uma pós-modernidade piauiense³. Sob signo do desenvolvimentismo conservador do governo militar, a cidade assistia a uma súbita mudança em suas feições, com a construção e reforma de edifícios, avenidas e praças. Soma-se a isso a popularização de bens de consumo e novas tecnologias, a exemplo dos televisores, carros e câmeras super-8, e com eles, comunicações mais rápidas, novas formas de lazer e de informação. Programas de TV, cinema, discos e escritos tornaram-se mais acessíveis – mas não completamente a todos os estratos da sociedade – e dessa forma, proporcionavam maiores contatos entre os teresinenses e o que se disseminava pelo Brasil e pelo mundo.

Por outro lado, para muitos desses jovens, aquelas transformações estavam longe de serem suficientes. Nessa percepção ainda era uma cidade provinciana e sua população tão conservadora ao ponto de se incomodar com a escolha de alguns rapazes de manter o cabelo longo. Assim, ao passo em que curtiam a cidade, estes jovens sentiam-se sufocados por ela:

¹ ARTES PLÁSTICAS EM TERESINA, 2002, p. 14 apud LIMA, Frederico Osanan A. **Curto-circuitos na sociedade disciplinar: Super-8 e contestação juvenil em Teresina (1972-1985)**. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2006.

² OLIVEIRA, Edmar. **De médico e louco**. Disponível em: <https://revistarevestres.com.br/entrevista/de-medico-e-louco/>. Acesso em 15/02/2026.

³ BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. **Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis, experimentalismo e guerrilha semântica em Teresina**. Teresina: Cancioneiro, 2024.

Nós éramos os “cabeludos, hippies, maconheiros” da cidade. O preconceito era muito forte. [...]

Todos nós amávamos a cidade, apesar de ela não gostar da gente. Torquato certa vez escreveu, “todo mundo louva sua terra, também vou louvar a minha”. [...] Teresina é um moedor de talentos. Alguns dos nossos que por aqui ficaram foram moidos por essa engrenagem tacanha e mesquinha da cidade. Um Arnaldo Albuquerque, certamente, adoeceu de “Teresina”.⁴

No trecho da entrevista acima, Oliveira cita Albuquerque como um dos sujeitos mais dilacerados pelo preconceito da cidade aos novos comportamentos da juventude. Rixa entre mais velhos e mais novos convivendo no mesmo espaço que, como assinala Jacques Le Goff, muitas vezes é alegoria da querela entre o que é considerado antigo e o que é considerado moderno⁵. Também sinalizam também para disputas entre presentes. Presentes vistos como passado *versus* presentes vistos como futuro, o presente ao qual se diz pertencer, e um presente que é lugar do outro. Tempos que querem e não querem, que restabelecem, que podem fazer justiça ou se vingar⁶.

Eram tempos nos quais intelectuais e artistas pelo Brasil inquietavam-se diante de tamanhas confusões e incertezas nas representações. As controvérsias não assumiam somente o aspecto temporal, como também espaciais. Nos anos em que a mundialização impõe intercâmbios culturais⁷ a tal ponto que se fala em uma aldeia global, a cultura nacional via-se diante do estrangeiro. Durante os anos 1960 e 1970 as discussões se tornaram ainda mais acaloradas: entre os ingredientes da *geleia geral brasileira*, ia-se das “reliquias do Brasil” ao “LP de Sinatra”⁸. As discussões se dividiam principalmente entre uma arte engajada, nacionalista, contra uma cultura consumista de origem estrangeira, dita “alienada”, “invasora”, e “uma arte cujo argumento será justamente deglutição e superação da ilha exótica e tropical representada pela ‘nação brasileira’”⁹. Da Tropicália ao Movimento Armorial, do Cinema Novo ao Teatro Oficina, a definição de “brasilidade” se colocava como central¹⁰. Um dos grandes debates que atravessam esses contemporâneos quando se deparavam com as manifestações exteriores, era se essa brasilidade enxergaria ali um semelhante a confraternizar e trocar ideias,

⁴ OLIVEIRA, Edmar. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina: 23 de julho de 2021.

⁵ LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas-SP: Unicamp, 1999.

⁶ HARTOG, François. **Regimes de historicidade: presenteísmo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

⁷ ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2006. p.93-94.

⁸ Trechos da música Geleia Geral. In: GIL, Gilberto; NETO, Torquato. *Geleia Geral*. In: VÁRIOS ARTISTAS. **Tropicália ou Panis et Circensis**. Barueri: Philips, 1968. 1 disco sonoro.

⁹ CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a Invenção da Tropicália**. Teresina: Cancioneiro, 2024. p.55.

¹⁰ BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. **Visionários de um Brasil profundo: invenções da cultura brasileira em Jomard Muniz de Brito e seus contemporâneos**. Teresina: EDUFPI, 2018.

ou o diferente que invadia seu território, e a partir dele, demarcar a singularidade que os afastaria.

Simultaneamente à invenção de uma identidade nacional por estes pensadores, há também o processo de redefinição, e reforço, de identidades regionais. No imaginário nacional, é comum a dicotomia entre um Sul, encabeçado por São Paulo e Rio de Janeiro, metropolitano, avançado, cosmopolita; e um Nordeste-uno, rural, onde ainda residia intocada a “cultura genuinamente brasileira”, fundado na saudade e na tradição, sacralizado em figuras como a seca, o sertão, o cangaço e a religiosidade messiânica¹¹, que acabam por apagar a multiplicidade de experiências nessa região tão grande. De acordo com Albuquerque Júnior, tal retrato serve de reação à “globalização do mundo pelas relações sociais e econômicas capitalistas, pelos fluxos culturais globais provenientes da modernidade”¹².

A obra Albuquerque oferece um interessante panorama para examinarmos a formação dos sujeitos nessa época que nos acostumamos a chamar de pós-modernidade, composta por múltiplas identidades, às vezes aliadas, às vezes contraditórias¹³. Longe de construir um projeto ordenado ou um movimento organizado de definição da cultura em que se inseria, ele não deixava de se posicionar, ainda que, muitas vezes, seja em tom de deboche ou apenas para demarcar uma posição de contrariedade às normas. Imbuído do espírito contracultural que atravessava o Ocidente, nota-se, nas produções do jovem artista, a negação das velhas tradições, manifestos dissonantes dos discursos oficiais, assim como um afastamento de tudo que lembrasse o provincianismo de sua terra-natal. Além de Albuquerque, vários outros jovens teresinenses afirmavam essas ideias em suas falas.

Nas mesmas produções, o artista parte ainda para o ataque à cultura de massa e aos estrangeirismos os quais ele mesmo enquanto jovem consumia. Logo na capa de *Humor Sangrento*, nos deparamos com personagens marcantes dos quadrinhos e dos filmes americanos, que tanto fizeram parte da sua formação estética, em um paredão prestes a serem alvejados por outros sujeitos armados de canetas e liderados pelo próprio autor. Nessa batalha, ele recorre não apenas à reprodução, mas sim à defesa dos mesmos mitos e imagens comuns ao se pensar o Piauí: o estereótipo nordestino. Em uma de suas HQ's, um cangaceiro mata um cowboy americano, alegando que este “ocupava um lugar que por direito é nosso”¹⁴ e, assim, o autor toma partido na resistência de um ideal de “nordestinidade”, este imaculado pelo novo e

¹¹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.

¹² ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.90-91.

¹³ HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

¹⁴ ALBUQUERQUE, 1977.

pelo que lhe é externo. Ironicamente, Albuquerque faz uso de duas das principais artes intrinsecamente ligadas à indústria cultural e ao consumo massificado, os quadrinhos e os filmes, produzidas nas margens, para criticá-las e subvertê-las. Além disso, as utiliza como meio propagador de monumentos que seriam parte do ser piauiense: as lendas, o sertão. Já a televisão, por exemplo, é mostrada como veículo da alienação e da censura. Inserido na dinâmica da modernização capitalista, o artista contrapõe-se a ela por dentro.

Assim, não é estranho descobrir o porquê de a *Revista Pulsar* intitular sua matéria sobre esse artista de *Tradição e Ruptura*¹⁵. Mas com combinar esses dois aspectos? É a pergunta que norteia nossa investigação. Dessa forma, este trabalho aciona Arnaldo Albuquerque e sua arte como vetores para investigar a constituição de uma cultura alternativa em Teresina e suas várias formas de manifestação. Busco compreender como Albuquerque e os sujeitos em seu entorno que participaram de movimentação semelhante inventam *estéticas de existência*¹⁶ de contestação às normas impostas. Ao mesmo tempo, como esses mesmos indivíduos, por outro lado, não só colaboram com instituições que criticavam, como o governo ou a grande imprensa, como também são reinventores das tradições com o propósito de afirmar sua especificidade cultural local e sua posição marginal frente aos meios de consumo hegemônicos.

Albuquerque participa da emergência das primeiras manifestações contraculturais da época, como também está presente nas últimas identificadas como tal. Nesse sentido, mapeio o cenário de emergência de diferentes conjunturas e gerações que ditaram os rumos de uma estética marginal na capital piauiense, que mesmo décadas depois, continuam a construir os significados entorno daquilo reconhecido como *contracultura piauiense*.

Também analisa-se o jovem artista como sujeito composto de identidades intervalares, surgidas no cruzamento de ideias que pairavam sobre esses sujeitos: atrasado e moderno, tradicional e disruptivo, local e estrangeiro. Relações estas consideradas tanto enquanto sua aglutinação, quanto sua confrontação, e em ambos os casos, produzindo novas maneiras de se identificar com seu local e sociedade. Ao contrário do que muitos já afirmaram no passado sobre uma espécie de “vazio cultural” nesses tempos, acreditamos ao ver nessas artes, manifestos profundamente políticos, expressadas em termos micropolíticos e à margem dos discursos oficiais. Ao mesmo tempo, os personagens aqui tratados acabam por, ao seu modo,

¹⁵ ARNALDO ALBUQUERQUE: Tradição e Ruptura. Revista **Pulsar**, ano I, n.2, jul./dez. de 1998.

¹⁶ Também chamadas por Foucault de “artes da existência”: “Estas devem ser entendidas como as práticas racionais e voluntárias pelas quais os homens não apenas determinam para si mesmos regras de conduta, como também buscam transformar-se, modificar-se em seu ser singular, e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e que corresponda a certos critérios de estilo”. In: FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p.198-199.

inventar os atributos que definiam uma espécie de cultura e identidade piauienses naqueles tempos em que emergia a pós-modernidade.

Uso a década de 1970 como marco principal da temporalidade. Porém, entendendo o tempo histórico como processo, cujo fenômenos que se desenvolvem no seu interior não possuem uma origem fixa, mas sim estão em constante fluxo, estendemos as possibilidades de análise tanto para trás quanto para frente: da década de 1960 à primeira metade da década de 1980. Ademais, percebendo a faixa etária da juventude como momento de descobertas e de formação de si, identifico nessa cultura juvenil, partindo de Albuquerque, as rupturas e as permanências com as tradições e ideais que a envolvem no espaço e no tempo.

O interesse dessa pesquisa edificou-se ao longo de uma grande jornada pelos estudos já desenvolvidos no âmbito da graduação e que avançaram pelo mestrado. Tive contato com a história da cultura juvenil em Teresina e com as artes alternativas desenvolvidas por essa juventude na década de 1970 ao participar de um projeto de iniciação científica (PIBIC/UFPI) e que culminou na escrita da monografia de conclusão de curso onde foi despertado o desejo de um estudo mais aprofundado sobre a temática proposta por este projeto de pesquisa¹⁷. Mas a História continua¹⁸: voltamos às mesmas fontes e lhes foram feitas outras perguntas. Mesmo após cinquenta anos, elas não cansam de surpreender com novas provocações. Se no trabalho de conclusão de curso o foco foi em como essa contracultura teresinense percebia a cidade de Teresina, neste projeto a problematização se volta para sua própria definição: como ela mesma se fabrica em torno de manifestações que ora rompem com certos discursos já consolidados, ora reproduzem outros.

Entre os personagens dessa cena juvenil, Albuquerque chamava atenção. Ao participar da organização de um evento que o homenageava¹⁹, entrei em contato com seus quadrinhos e filmes, além de entrevistas com pessoas que foram próximas a ele, que proporcionaram uma expansão de conhecimentos e realçaram ainda mais o desejo de aprofundar esse sujeito. A partir disso, também construí conexões com o *Acervo Arnaldo Albuquerque*, sob curadoria e preservação de Bruno Baker, sobrinho de Albuquerque, e Fabrício Castro, que me permitiram ter contato com fontes pessoais do artista, algumas inéditas do público. Apesar de uma produção vasta e original, espalhada por diversos jornais e premiada em diversos festivais no Brasil e no mundo, Albuquerque recebe pouco destaque em Teresina e na historiografia. Com essa

¹⁷ ARAÚJO, Paulo Neto Souza. **Uma Teresina paralela do prazer: estéticas juvenis na contra-cidade da Curtinália na década de 1970.** Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Federal do Piauí (UFPI), Teresina, 2023.

¹⁸ DUBY, Georges. **A História Continua.** Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993.

¹⁹ O evento em questão foi o I Colóquio História, Cultura e Subjetividade – Ano Arnaldo Albuquerque.

pesquisa, intenciono problematizar este quadro e evidenciar a trajetória de mais um personagem que conta várias histórias em si, especialmente sobre o panorama cultural e artístico a partir da década de 1970.

Muitos estudos já foram feitos sobre esse grupo, alguns deles elegendo um de seus integrantes como personagem principal de análise de uma época, a tal ponto de designá-la com seus nomes, a exemplo de *Geração Torquato Neto*²⁰ e *Geração Antônio Noronha*²¹. Considerando que cada sujeito em si fala e age por uma multiplicidade²², outros podem ser elevados a protagonistas de suas gerações a depender da história a ser contada. Logo, podemos também falar numa *Geração Arnaldo Albuquerque*, gravados na obra de um de seus mais fecundos artistas. Da mesma maneira, esse trabalho oferece outras perspectivas sobre um conjunto de jovens já tão conhecido na historiografia local, pois ainda há muitas criações de Albuquerque pouco ou jamais analisadas. Ademais, viso contribuir para o repertório de pesquisas a respeito da cultura brasileira e seus mais diferentes recortes, compreendendo-a não como algo monolítico, imutável ou completo, mas como algo dinâmico, plural, multiforme.

Para a construção deste trabalho nas diretrizes tal qual foram postas, é basilar uma interação com a História Cultural. Para Pesavento, apesar de ser um campo demasiado amplo em abordagens, algo une os historiadores da cultura: o “[...] resgate de sentidos conferidos ao mundo, e que se manifestam em palavras, discursos, imagens, coisas, práticas”²³. Vale ressaltar que não creio em campos do conhecimento fechados, como se fosse possível enquadrar fatos em caixinhas. Nesse sentido, vê-se na categoria *História Cultural* uma dimensão na acepção de Barros, ou seja, “um tipo de enfoque ou em um ‘modo de ver’ (ou em algo que se pretende ver em primeiro plano na observação de uma sociedade historicamente localizada)”²⁴. A História Cultural é assim um eixo norteador de um trabalho que também se propõe a ser inerentemente social e político.

Alguns conceitos tornam-se chave para esse estudo. Um deles é a própria noção de cultura, e como ela desemboca nas ideias de *hibridismo* e *identidade cultural* que tanto afetam essa juventude. Peter Burke é um dos principais teóricos a pensar o estatuto dessa dimensão historiográfica na atualidade, suas vantagens, problemas e desafios. O historiador britânico

²⁰ BRITO, 2024.

²¹ BARBOSA, Carlos Lopes. “Um grupo de pessoas que não se aquietava”: Geração Antônio Noronha Filho e a emergência de uma nova sintaxe urbana em Teresina na década de 1970. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2018.

²² FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. São Paulo: Paz e Terra, 2021.

²³ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p.17.

²⁴ BARROS, José D’Assunção. *O campo da história: especialidades e abordagens*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2004. p.20.

chama atenção para as “culturas no plural”, ou sub-culturas, dentro de uma mesma cultura: masculina ou feminina, velha ou jovem, urbana ou rural²⁵. Em outro ensaio, *Hibridismo cultural*, examina as maneiras de ocorrência, os resultados e as reações da mistura entre culturas, afirmando ser a hibridização uma tendência global para a qual não há como retornar, seu preço “especialmente naquela forma inusitadamente rápida que é característica de nossa época, inclui a perda de tradições regionais e de raízes locais”²⁶.

Dois teóricos são essenciais aqui para essas questões: o jamaicano Stuart Hall e o indiano Homi Bhabha. *Identidade* é certamente um dos conceitos mais difíceis e mais trabalhados na atualidade nas ciências humanas. Entre essa miríade de opções, percebo as identidades em constante crise, em mediação entre vários processos simultâneos. Hall descreve a crise identitária que atinge os sujeitos na era da pós-modernidade²⁷. Para ele, “as identidades culturais são os pontos de identificação, os pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior dos discursos da cultura e da história. Não uma essência, mas um posicionamento”²⁸.

Entre esses pontos estão aqueles produzidos na articulação de diferenças culturais, aos quais Bhabha chama de *entre-lugares*²⁹: “o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação singular ou coletiva que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade”³⁰. Há décadas a ideia de uma identidade fixa, monolítica, caiu por terra entre teóricos. A identidade é composta posta por múltiplas influências, e não é fixa, nem tampouco é vazia, sem definição, senão não poderia ser estudada. Ela está nesse entre-lugar e é “tanto é uma questão de ‘ser’ quanto de ‘se tornar, ou devir’. Pertence ao passado, mas também ao futuro”³¹. A partir disso, colocamos Albuquerque como sujeito que busca manifestar uma espécie de *piauiensidade intervalar*, a partir do cruzamento com o que entende como sua identificação à sua terra-natal e com as influências externas a esse território.

Ao tratar da identificação, os psicanalistas Guattari e Rolnik abordam suas problemáticas e a diferencia de *singularidade* e *subjetividade*. A identidade é referenciação, enquanto singularidade é existencial, “a identidade é aquilo que faz passar a singularidade de

²⁵ BURKE, Peter. **O que é história cultural?**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

²⁶ BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo-RS: Editora Unisinos, 2019. p.18.

²⁷ HALL, 2006.

²⁸ HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 24, p. 68-75, 1996. p. 70.

²⁹ O termo “entre-lugar” foi escolhido para dar conta do termo original em inglês *in-between* pelas tradutoras da obra de Bhaba, Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves., como explicado por elas mesmas no prefácio do livro.

³⁰ BHABA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p.20.

³¹ HALL, 1996. p. 69.

diferentes maneiras de existir por um só e mesmo quadro de referência identificável”³². Já a subjetividade está ligada a fatores externos ao indivíduo:

A subjetividade está em circulação nos conjuntos sociais de diferentes tamanhos: ela é essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares. O modo pelo qual os indivíduos vivem essa subjetividade oscila entre dois extremos: uma relação de alienação e opressão, na qual o indivíduo se submete à subjetividade tal como a recebe, ou uma relação de expressão e de criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo que eu chamaria de singularização.³³

A primeira corresponde à produção de subjetividade social, e a segunda, ao modo de subjetivação singular, com os indivíduos oscilando entre esses processos. Ou seja, não busco nesse trabalho um reforço da identidade comum e estável, mas sim, compreender como ela aparece nas obras e nos discursos dos nossos personagens e como ela também é subvertida pela singularidade desses sujeitos, em especial, Albuquerque.

Para entender como se configuram estéticas alternativas aos padrões no interior da sociedade teresinense, abordo a *contracultura*, que tanto chama a atenção ao examinar as juventudes dos anos 1960 a 1980, e como ela se insere na conjuntura aqui analisada. Sobre essa cultura de contestação os retratos feitos por Roszak³⁴, Pereira³⁵ e Favaretto³⁶ são basilares. Tendo vivido as agitações político-culturais dos anos 1960, Roszak foi um dos responsáveis pela popularização do termo “contracultura” em uma obra de mesmo nome, que busca definir o “espírito de uma época”. Os estudiosos do tema convergem em apresentá-la como uma cultura dispersa, manifestada de diferentes formas e recortes. Para Pereira, a contracultura pode ser compreendida de duas maneiras:

De um lado, o termo contracultura pode se referir ao conjunto de movimentos de rebelião da juventude de que falávamos anteriormente e que marcaram os anos 60: o movimento hippie, a música rock, uma certa movimentação nas universidades, viagens de mochila, drogas, orientalismo e assim por diante. E tudo isso levado à frente com um forte espírito de contestação, de insatisfação, de experiência, de busca de uma outra realidade, de um outro modo de vida. Trata-se, então, de um fenômeno datado e situado historicamente que, embora muito próximo de nós, já faz parte do passado. Hoje, mesmo quando nos

³² GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996. p.68-69.

³³ GUATTARI, ROLNIK; 1996; p.33

³⁴ ROSZAK, Theodore. **A Contracultura**: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Petrópolis- RJ: Vozes, 1972.

³⁵ PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é a contracultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

³⁶ FAVARETTO, Celso. A contracultura, entre a curtição e o experimental. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas-SP, v.1, n.3, p.181-203, set./dez. 2017. p.190-191.

vemos diante de um ou outro destes elementos, eles já não têm o mesmo sentido de antes, ou pelo menos não com aquela força.

De outro lado, o mesmo termo pode também se referir a alguma coisa mais geral, mais abstrata, um certo espírito, um certo modo de contestação, de enfrentamento diante da ordem vigente, de caráter profundamente radical e bastante estranho às formas mais tradicionais de oposição a esta mesma ordem dominante. Um tipo de crítica anárquica - esta parece ser a palavra-chave-que, de certa maneira, “rompe com as regras do jogo” em termos de modo de se fazer oposição a uma determinada situação. Aquela postura ou posição de crítica radical em face da cultura convencional, à qual se refere Maciel em suas anotações. Uma contracultura, entendida assim, reaparece de tempos em tempos, em diferentes épocas e situações, e costuma ter um papel fortemente revigorador da crítica social.

Tanto no sentido mais geral quanto no específico, o termo aponta para uma realidade cuja natureza extremamente radical, questionadora, e bastante “diferente” se comparada às formas mais tradicionais de oposição ao status quo, sugere a ideia de que estamos de fato diante de algo situado fora da ou contra a cultura oficial. E isto na medida em que esta nova realidade se apoia sobre uma recusa fundamental, explícita ou implícita, de alguns dos valores mais sagrados e prezados por aquela cultura.³⁷

Sob essa perspectiva, a abordagem aqui utilizada mescla as duas definições. Por um lado, a pesquisa circunscreve uma contracultura mais plena, datada historicamente e com características próprias, manifestada em diversos modos e modas juvenis. Favaretto a caracteriza da seguinte forma: “nova sensibilidade e nova consciência, vai se propagando, tendo como referência o underground,[...] por meio de revistas, jornais, nas músicas e rituais, pretendiam divulgar princípios de uma nova imagem da vida [...]” e lembra que nesse contexto, “imaginação volta a ser a rainha das faculdades: dela partiriam os sinais de renovação da vida e da arte, implicadas em uma expressão marginal”³⁸. Por outro lado, ao falarmos de uma produção marginal teresinense, em suas diferentes expressões, objetivos e níveis de subversão, falamos também de uma contracultura como maneira de contestação da ordem ou a cultura dominante, seja ela assumida, organizada, direta, ou não. Uma cultura que preenche e extravasa pelas páginas dos jornais, dos quadrinhos e pelas lentes das câmeras, e que se faz presente até mesmo quando se coloca o “contra” como prefixo.

Podemos também falar da especificidade de uma contracultura brasileira, expressada, por exemplo, na *Revolução das Mochilas*³⁹. Kaminski identifica que mesmo divergindo dos valores hegemônicos, essa mesma contracultura por vezes dialogava com o nacionalismo das esquerdas e até mesmo, com o nacionalismo propagado pelo Estado autoritário, levando estes

³⁷ PEREIRA, 1992, p.20-22.

³⁸ FAVARETTO, 2017, p.190-191.

³⁹ KAMINSKI, Leon Frederico. **A revolução das mochilas**: contracultura e viagens do Brasil ditatorial. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2022.

jovens a repensarem o Brasil e a cultura nacional. Ainda há trabalhos que versam sobre a contracultura no Piauí e na sua capital, elucidando a geração que será o foco de estudo aqui e suas produções artísticas, como as dissertações de Lima⁴⁰ e Brito⁴¹. Para embasar a compreensão do caldeirão cultural e artístico que atinge estes jovens teresinenses, em especial Albuquerque, as investigações feitas em *Todos os dias de paupéria*⁴² e *Visionários de um Brasil profundo*⁴³ serão fundamentais.

Ao dizer que essa geração inventa novas formas de se identificar culturalmente, estamos usando um conceito caro à obra de Albuquerque Júnior, para o qual o termo *invenção* afasta os objetos e sujeitos de qualquer forma de naturalização, podendo assim se referir “tanto à busca de um [...] momento de emergência, fabricação ou instituição de algo que surge como novo”, quanto “a uma dada ruptura, a uma dada cesura ou a um momento inaugural de alguma prática [...] de alguma concepção”⁴⁴. Assim, entende-se que invenções não nascem do nada, elas são resultado de influências que ao serem processadas, combinadas e recombinações, possibilitam a fabricação de algo novo. Ainda, é fundamentado nas considerações do mesmo autor, que examino as formas de identificação dos sujeitos aqui estudados, sobretudo uma identidade em termos geracionais e regionais, esta última explicitada em *A invenção do Nordeste e outras artes*⁴⁵.

Albuquerque se porta como defensor de uma cultura popular em diversos momentos. Hall coloca que a definição comum de cultura popular é vista em constante tensão com a cultura dominante. Nesse sentido, expandindo o conceito a partir de Hall, é possível notar que a própria contracultura em Albuquerque vai se metamorfoseando na defesa de uma cultura popular contra uma cultura que seria dominante, focalizando nas lutas e na questão da hegemonia⁴⁶. Hall usa os conceitos para falar mais sobre classe, nacionalismo e exploração. Em Albuquerque o recorte é mais sobre mídia, arte, símbolos, repressão política, comportamento e moral. Não pretendo reforçar a divisão entre o que seria uma “cultura de dentro” e uma “cultura de fora. Pretendo perceber como essas ideias são manifestadas pelos personagens desse estudo.

⁴⁰ LIMA, 2006.

⁴¹ BRITO, 2024.

⁴² CASTELO BRANCO, 2024.

⁴³ BRITO, 2018.

⁴⁴ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **História: a arte de inventar o passado**. Ensaios de teoria da história. Bauru: EDUSC, 2007. p.20

⁴⁵ ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011.

⁴⁶ HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. p.257-258.

A obra deste artista é, portanto, vista em decorrência de conexões, entre as quais podemos citar seus familiares, seus amigos de Teresina ou de outras cidades, e a cultura que estes consumiam. Outrossim, buscamos entender a vida performática de Arnaldo e sua arte crítica a partir das ideias de constituição do sujeito segundo Foucault: entre *práticas de sujeição e libertação*, e na produção de estéticas de existência⁴⁷.

Compreender essa rede de influências passa também pelo exame da geração, ou das gerações, em que Albuquerque transitava. Nesse sentido, tomo como base as considerações feitas por Sirinelli⁴⁸ sobre o conceito de *geração*, tanto para afirmá-lo quanto para problematizá-lo. A geração é produto de uma fabricação constante, moldada no tempo, na memória e na identidade. É, acima de tudo, um fato cultural, derivado tanto “da auto-representação e da autoproclamação: o sentimento de pertencer - ou ter pertencido - a uma faixa etária com forte identidade diferencial” quanto da reconstrução do historiador que classifica e rotula⁴⁹.

A ideia de geração, não circunscrita a uma temporalidade restrita, nos leva a percebê-la como uma construção incessante tanto nos relatos de quem a vivenciou, quanto nas pesquisas de quem se debruça sobre ela. Percebe-se que a geração, seja qual for sua nomeação, e seus integrantes, continuam a ser contemporâneos, conceito este que não diz respeito a uma dada temporalidade, mas a uma relação com o próprio tempo, pois o *contemporâneo* é aquele que “dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de 'citá-la' segundo uma necessidade que não provém do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder”⁵⁰.

Ao falar na contemporaneidade de sujeitos quero dizer que “as ideias [...] os integram ou os separam de acordo com certos acontecimentos ou leituras do mundo, de forma que é possível perceber esses sujeitos como ‘contemporâneos’ entre si em alguns momentos de suas histórias e não sê-lo em outros”⁵¹. Também é, segundo Bhabha, parte do trabalho fronteiriço da cultura, pois “essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um ‘entre-lugar’ contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia,

⁴⁷ FOUCAULT, 2006.

⁴⁸ SIRINELLI, Jean-François. **A geração**. AMADO, Janaína; Ferreira, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

⁴⁹ SIRINELLI, 2006., p.133.

⁵⁰ AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo?. In: _____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó-SC: Argos, 2009.

⁵¹ BRITO, 2018, p.45.

de viver”⁵². Assim, tanto Albuquerque quanto seus contemporâneos inserem-se numa teia de significados descontínuos.

De acordo com Certeau, tudo em história começa com o trabalho de produzir documentos. Produção pois os objetos não estão dados como fonte, mas são imbuídos desse caráter pelo historiador que se propõe a trabalhar com eles. “O material é criado por ações combinadas, que o recortam no universo do uso, que vão procurá-lo também fora das fronteiras do uso, e que o destinam a um reemprego coerente”⁵³. Sendo assim, seguimos para reunir a substância que, na aliança entre teoria e prática, nos permitirá contar essas histórias, pois não nos bastará apenas citar essas produções, mas explicitar como vamos trabalha-las e como essas eram percebidas por seus produtores.

Esse estudo lida tanto com fontes escritas quanto imagéticas, uma produção alternativa que inclui jornais, livretos, quadrinhos, charges e filmes. A começar pela HQ *Humor Sangrento*, a principal obra do jovem artista e talvez aquela que melhor condensa suas ideias. Os quadrinhos chocam pela abordagem de tabus sociais sem pudores, pela violência e nudez explícitas e pela quebra das convenções. Além disso, trazem também sua versão contemporânea para lendas famosas da capital piauiense, e críticas explícitas à dominação estadunidense nas mídias, à censura, e à alienação promovida pela televisão. Soma-se a isso, outros quadrinhos e charges feitas para jornais e filmes, que juntos articularam “a linguagem técnico-estética [...] e as representações da realidade histórica ou social nela contidas”⁵⁴, para compreender a conjuntura em que se dá a sua feitura.

Arnaldo produziu alguns curtas, a maioria com pouco mais de um minuto e alguns sem data de realização exata conhecida, mas que pela análise conjunta, podemos considerar terem sido realizados entre os anos 1970 e primeiros anos da década seguinte. Estes filmes são os desenhos *Carcará, pega, mata e come*, *Mergulho* e *Vã-Pirações*, e o curta *live-action Um Sonho Americano*. Estes filmes foram resgatados nos últimos anos pela Iniciativa de Digitalização de Filmes Brasileiros, da organização *Cinelimite*⁵⁵, que restaurou e disponibilizou em formato digital uma série de filmes de Albuquerque, alguns, como *Um Sonho Americano*, eram

⁵² BHABHA, 1998, p.27.

⁵³ CERTEAU, Michel de. **A Escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982. p.80.

⁵⁴ NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2008. p.237.

⁵⁵ “A Iniciativa de Digitalização de Filmes Brasileiros (IDFB) é um braço da Cinelimite idealizada para fornecer ao público serviços de digitalização de filmes brasileiros em formatos originais: 4K (35mm), 2K (16mm, Super-8, 8mm). O objetivo do IDFB é digitalizar filmes menos conhecidos e fora do “cânone” do cinema brasileiro. Nós priorizamos colaborar com cineastas/donos de direitos que não podem pagar pelos caros serviços de digitalização de filmes no Brasil, mas seus filmes refletem a diversidade e a riqueza da história do cinema brasileiro”. Disponível em: <https://www.cinelimite.com/cultural-preservation>. Acesso em: 03/01/2026.

completamente desconhecidos do grande público. Ainda há uma série de pequenas filmagens do acervo que não são aprofundadas aqui, tratam-se de uma série de imagens de lugares da capital e diversões familiares. Também levo em conta as outras experimentações em super-8 feitas pelos jovens da Curtinália, tanto por fazerem parte da contracultura em Teresina, quanto por, em sua maioria terem sido filmados com Albuquerque nos bastidores. Apesar de não ter dirigido estes filmes, nem concebido seus argumentos, Albuquerque, por entender mais sobre as técnicas imagéticas, era quem geralmente operava as câmeras, e sendo assim, acredito que há uma parte de sua inventividade ali. As memórias dos colegas de Albuquerque ressaltam suas contribuições criativas na produção desses filmes.

Ressalto que não estou aqui fazendo uma história do cinema piauiense, ou do cinema regional, mas sim do cinema nacional, ou ainda, apenas do cinema. Ao afirmar isso, busco desconstruir a visão segundo a qual o “cinema” é apenas o filme visto na “grande tela”, produzido pela indústria, com organização e divisão de tarefas bem definido, e que o cinema brasileiro seria apenas aquele feito nos grandes centros, como São Paulo e Rio de Janeiro. Há toda uma produção fílmica que não sei encaixa na tradicional definição do *cinema brasileiro moderno*⁵⁶, produzido nas periferias do país, mas que aos poucos vem ganhando espaço nos trabalhos sobre o assunto. Ao coloca-los sob a designação de “cinema regional”, seja qual for o lugar, apenas reforça-se a hierarquia que divide o país entre o que seria uma “cultura nacional”, e esta geralmente emana dos grandes centros e instituições poderosas, e o que seria “cultura regional” ou “local”, todo o resto. Afinal, ao longo do trabalho, questionaremos as noções cristalizadas em torno das culturas. Assim como em Lima, o estudo desses filmes serve “para pontuar o lugar de pertencimento destas produções e, ao mesmo tempo, a diferença que elas mantêm em relação às produções de outras regiões tanto do Nordeste quanto àquelas que [...] almejavam ser a síntese do que é o Cinema Brasileiro”⁵⁷.

Cabe ainda algumas considerações a respeito do que entendo neste trabalho como *cinema*. A filmografia trabalhada é feita quase que inteira por filmes em super-8, uma produção amadora, humilde, independente e na maioria experimental. Em pouco lembram as produções cinematográficas industriais com as quais estamos acostumados. Ao cinema tradicional, aquele geralmente exibido nas salas de cinema, na televisão ou na internet, sua face mais conhecida, chamo de cinema industrial ou comercial, ou ainda, indústria cinematográfica. Ao cinema que

⁵⁶ LIMA, Frederico Osanan Amorim. **É que Glauber acha feio o que não é espelho**: a invenção do Cinema Brasileiro moderno e a configuração do debate sobre o ser do cinema nacional. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, 2012.

⁵⁷ LIMA, 2012, p.199.

foge desses padrões, essa massa amorfa de produções, prefiro chamar de cinema experimental ou cinema super-8, um termo que é bem abrangente e que de forma nenhuma significa uma uniformidade nos métodos, finalidades e meios de produção entre os espaços que tenha surgido. Trata-se apenas da designação de um *outro cinema*.

Aqui entende-se que cinema não é o filme, o objeto, nem mesmo um conjunto de filmes, ou apenas uma forma de fazê-los. Entendo cinema, além de entretenimento e técnica, como *prática social*: “o cinema é uma prática social para aqueles que o fazem e para o público. Em suas narrativas e significados podemos identificar evidências do modo como nossa cultura dá sentido a si própria”⁵⁸. Cinema é também *atividade*: “na qual diversas pessoas se inserem desde o momento da produção, passando pela distribuição, exibição, crítica, conservação e pesquisa”⁵⁹. Por isso não analiso só os filmes feitos pelos realizadores piauienses, como também os filmes que assistiram, a cultura cinematográfica da cidade, os festivais que participaram, e o que esses filmes apresentam do imaginário social. Pretendo contar uma parte da história do desenvolvimento de um circuito cinematográfico no Piauí, produtores e consumidores.

Muitas vezes nas entrevistas, os interrogados usam as expressões “fazer cinema”, “eu fiz cinema”, “ele fez cinema”, denotando que, para eles, no subconsciente, *fazer filme era fazer cinema*, com as condições que tinham. Então, fala-se em “cinema”, não só porque os integrantes desse fenômeno assim também chamam, expressando um desejo de se consolidar como tal, como também por ver que vai além de um conjunto de filmes, para a constituição de uma mobilização local pelo desenvolvimento dessa arte. Como veremos, no Piauí entre os anos 1970 e 1980, os festivais de cinema eram de super-8, a maioria das obras feitas, até as que passaram a contar com apoio de órgãos privados e públicos, eram em super-8, os cineastas trabalhavam, na maioria, em super-8. Ou seja, por muito tempo, se existiu uma produção de cinema no Piauí, este se deveu ao super-8.

Na compreensão do contexto em que se dá o movimento contracultural e as inspirações que culminam na produção do jovem Albuquerque, ressalta-se o valor das fontes hemerográficas. Jornais de grande circulação na capital piauiense, como *O Dia*, *O Estado* e *Jornal do Piauí* são meios para acessarmos aspectos do cotidiano da cidade-natal daquela juventude, os assuntos de maiores repercussão e também, a opinião pública e o discurso dominante sobre esses conteúdos. Faz-se aqui uma história por meio dos periódicos, segundo

⁵⁸ TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

⁵⁹ MELO, Izabel de Fátima Cruz. “**Cinema é mais do que filme**”: história do cinema baiano através das Jornadas de Cinema da Bahia nos anos 70. Dissertação (mestrado em História social do Brasil) – Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2009. p.12.

Luca, pois estes são documentos que nos trazem o cotidiano, os grupos e os discursos que disputavam a sociedade local⁶⁰. Ainda baseado em Luca, pensamos os jornais enquanto monumentos discursivos, e assim “será preciso dar conta das motivações que levaram à decisão de dar publicidade a alguma coisa. [...] A ênfase em certos temas, a linguagem e a natureza do conteúdo tampouco se dissociam do público que o jornal ou revista pretende atingir”⁶¹. Albuquerque chegou a trabalhar ou era colaborador ocasional em alguns desses jornais, o que também nos dá uma noção de como o artista caminhava entre a imprensa mais tradicional.

De outro lado, temos a imprensa alternativa, pregando outras formas de perceber esse cotidiano, como os periódicos *Gramma*, *O Estado Interessante*, *A Hora-Fatal*, *Boquitas Rouge* e *Chapada do Corisco*, todos estes contaram com a colaboração de Albuquerque. Em um dos textos seminais sobre o tema, Bernardo Kucinski define o significado de *alternativo* a partir de quatro atributos principais: “algo que não está ligado a políticas dominantes; o de uma opção entre duas coisas reciprocamente excludentes; o de única saída para uma situação difícil e [...] o do desejo das gerações dos anos de 1960 e 1970, de protagonizar as transformações sociais que pregavam”⁶². Ainda assim, o termo continua amplo em significados, incluindo, segundo Kucinski, dois tipos principais: os periódicos de crítica aos costumes e ruptura cultural, no qual podemos incluir o *Gramma* e o *Boquitas Rouge*, e os predominantemente políticos e sociais, como o *Chapada do Corisco*.

Como veremos, Albuquerque transitava entre a imprensa tradicional e a alternativa. Portanto, consideraremos na análise, as relações entre elas:

Outra pista para entender o caráter real da imprensa chamada alternativa é o de que, na verdade, tratava-se muito mais de fazer um contraponto à imprensa burguesa do que efetivamente substituí-la. [...] Só existe contraponto quando existe o “ponto”. A imprensa alternativa era fundamentalmente dependente da imprensa chamada grande, [...].

Dependência contraditória, evidentemente, para não dizer dialética. Era preciso que os grandes jornais e revistas dissessem alguma coisa para que os pequenos alternativos pudessem dizer o contrário, ou completar o que não fora dito, corrigir o dito, desmistificar a distorção, desvendar os mistérios reais habilmente escondidos pelas palavras oficiais. Enfim, clarear o obscuro.⁶³

⁶⁰ LUCA, Tania Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY (org.), 2008.

⁶¹ LUCA, 2008, p.140.

⁶² KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e Revolucionários**: nos tempos da imprensa alternativa. São Paulo: Edusp, 2001. p. 05

⁶³ ABRAMO, Perseu. Imprensa Alternativa: alcances e limites. **Revista Tempo e Presença**, nº 233, ago., 1988. Disponível em: <https://fpabramo.org.br/csbh/imprensa-alternativa-alcances-e-limites/>. Acesso em 14/02/2026.

A noção de dependência será expandida, pois, ao menos no caso de Teresina, muitos integrantes da imprensa alternativa trabalhavam simultaneamente na tradicional. Além disso, folhetos como *O Estado Interessante*, *Boquitas Rouge* e *A Hora Fatal* saíam como encartes de jornais como *O Estado* e *A Hora*, respectivamente.

Em um trabalho que pretende entender a fabricação de algumas ideias a partir dos seus integrantes, as entrevistas se tornam fundamentais. Utilizaremos aquelas já disponíveis realizadas por outros pesquisadores, que dão voz às memórias daqueles jovens e que trazem a “história dentro da história”⁶⁴. Nesse sentido, destaca-se o documentário *Sem Palavras*, ao trazer depoimentos que cartografam a biografia e o estilo de Arnaldo. Também coletamos entrevistas feitas por outros historiadores no âmbito de suas pesquisas e entrevistas feitas para jornais impressos e portais da internet. A fim de aprofundar questões relativas a esse trabalho, realizei duas entrevistas de forma oral: uma com Edmar Oliveira e outra com Cineas Santos. Grande parte desses depoimentos foram coletados via a oralidade, sendo imprescindível recorrer à história oral, tanto como metodologia, quanto teoria, pois há “uma estreita ligação entre história oral e identidade”⁶⁵.

Conforme Alessandro Portelli, a história oral “nos conta menos sobre eventos que sobre significados. [...] Entrevistas sempre revelam eventos desconhecidos ou aspectos desconhecidos de eventos conhecidos [...]”⁶⁶. Há no trabalho com os relatos uma mediação feita pela memória. Esta não é um mero registro do que aconteceu, mas uma constante re-presentificação⁶⁷, misturando presente e passado. Assim, a história oral é ela também tratada enquanto um entre-lugar, unindo esta noção ao que informa Philippe Joutard: “em primeiro lugar, ela demonstra que em suas próprias construções as identidades já são mestiças, e que basta, portanto, que permaneçam fiéis a esta origem; assim, ela pode ajudá-las assumindo completamente sua própria mestiçagem, suas ambiguidades [...] e sua diversidade”⁶⁸.

Este estudo divide-se em três capítulos. O capítulo inicial tratará das gerações emergentes na Teresina dos anos 1970 nas quais Arnaldo se insere. Primeiramente, como forma

⁶⁴ ALBERTI, Verena. A história dentro da história. In: PINSKY, 2008.

⁶⁵ JOUTARD, Philippe. Desafios à história oral do século XXI. In: FERREIRA, Marieta e Moraes. **História Oral: desafios para o século XXI**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz/ Casa de Oswaldo Cruz / CPDOC - Fundação Getúlio Vargas, 2000. p.43.

⁶⁶ PORTELLI, Alessandro. **O que faz a história oral diferente**. Revista Projeto História, São Paulo, n.14, fev., 1997, p.31.

⁶⁷ CATROGA. Memória e história. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). **Fronteiras do milênio**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001. p.46.

⁶⁸ JOUTARD, Philippe. Desafios à história oral do século XXI. In: FERREIRA, Marieta e Moraes. **História Oral: desafios para o século XXI**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz/ Casa de Oswaldo Cruz / CPDOC- Fundação Getúlio Vargas, 2000. p.45.

de situar historicamente o substrato empírico do estudo, procurará clarificar três expressões: *Geração Torquato Neto*, *Geração Gramma* e *Geração Mimeógrafo*, para a partir disso, entender Albuquerque enquanto sujeito-signo dessas experiências. Busco entender quais são as nomeações dadas para essas gerações e por quais razões elas se consolidaram, sobretudo o termo *Geração Torquato Neto*. Seja qual for a denominação, o fato incontestado é que Albuquerque esteve no envolvimento nessa movimentação de jovens teresinenses ao longo da década de 1970. Fotógrafo bastante hábil e quadrinista por muitos reconhecido como genial, Albuquerque exerceu forte influência sobre o seu grupo de amigos, daí a opção por usá-lo como título dessa juventude. Diante disso, é um capítulo muito mais sobre o presente do que um passado, pensando em um conceito estrito de tempo linear. Em uma perspectiva alargada, é um tempo saturado de agoras⁶⁹. Um passado que continua a ser recontado, continua sendo escrito no presente, e, portanto, evidencia a construção de narrativas sobre um contexto, dando a ver como os sujeitos constroem a si mesmos e são afetados por essas construções.

A segunda sessão se debruçará especificamente sobre Albuquerque e sua criação artística como tentativas de rompimento de padrões comportamentais, linguísticos e estéticos, de maneira a propor novas formas de expressão. Aqui começamos a falar especificamente da figura do jovem artista, construindo uma pequena biografia. Buscaremos focar aqui na produção jornalística a qual Albuquerque ajudou a criar junto a um coletivo de amigos e outros produtores culturais. O suporte empírico do capítulo será constituído pelas obras de Albuquerque publicadas em impressos, a exemplo das suas charges para o jornal teresinense *O Dia*, suas participações nos suplementos culturais e na imprensa alternativa, e citações a sua pessoa nos meios impressos. Também será analisada a sua revista em quadrinhos *Humor Sangrento*. Diante desse material, a análise se pautará no humor gráfico como instrumento de ruptura com os padrões estéticos e comportamentais postos em seu tempo. Além disso, como essas artes também se configuram como manifestações políticas contra a ordem vigente, lidando com a censura e a repressão sentida e expressa por nossos personagens. Nesse meio, Albuquerque é visto como símbolo estético e comportamental dos grupos nos quais se envolveu.

Tomando as discussões realizadas nos capítulos anteriores, o capítulo de saída se pautará nas obras filmicas de autoria particular de Albuquerque, feitas em super-8 mm. Essa parte ajuda a indicar a estética superoitista como particularidade com a qual Albuquerque exclamava novas subjetividades e identidades que, por um lado, afrontam e, por outro, exclamam uma dada

⁶⁹ BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas. Vol. 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.229.

“piauiensidade”. Aqui, empiricamente, serão tomados os filmes de sua autoria. O capítulo procurará dar ordem a uma produção de difícil abordagem, vez que desconectada de formas tradicionais de registro, tais como a cronologia. Albuquerque atuou também como *cameraman* em filmes tais como *Adão e Eva do Paraíso ao Consumo*, *O Terror da Vermelha*, *Davi Vai Guiar* e outros, além de colaborações para obras como *Tio João e Cabeça de Cuia*. Especificamente em seus filmes, o objetivo será perceber como elementos da cultura estrangeira – o super-herói americano, o vampiro, etc. – são confrontados com elementos locais, tais como o retirante e o carcará, tradicional ave sertaneja, vinculada às representações do Nordeste. Os filmes serão trabalhados em conjunto com algumas opiniões e imagens expostas em publicações impressas, como na sua revista em quadrinhos. Teoricamente, o capítulo faz uso do debate sobre o que se constitui como “piauiensidade” e “nordestinidade”, na relação fluida de Albuquerque e de seu entorno para com esses conceitos, uma vez que se trata de uma cultura que flerta com a dita pós-modernidade mas, ao mesmo tempo, faz defesas de elementos ditos “locais”, gestando uma ideia de *piauiensidade intervalar*.

Com este o referencial de contingência⁷⁰, temos os alicerces necessários para a missão a ser executada nesse estudo. Por fim, após esmiuçar os trajetos que percorrerá essa dissertação, encerro esse início com as considerações de Gilles Deleuze delineadas por Jorge Vasconcellos a respeito daquilo que mais era caro a Arnaldo Albuquerque, a *imagem*:

Como vimos, o universo é um imenso conjunto de fluxos luminosos composto por imagens. Nesse universo, as imagens interagem umas com as outras, formando grandes ondas que recebem e transmitem movimento. Desse modo, não há centro, não há determinações, isto é, não existe um centro de determinação das imagens, não há retenção do fluxo das imagens na matéria fluida que forma o universo.⁷¹

Podemos pensar assim para as concepções em torno das gerações e dos anos 1970/1980. Não podemos acessar diretamente Albuquerque, nos retam o que falam dele, o que registraram dele e a obra que deixou, ou seja, chegamos ao sujeito por imagens, simbólicas e materiais. Também não podemos acessar o passado, só alcançamos o movimento, o passado que continua a passar pelo presente, nas memórias, nos documentos. Nesse fluxo, embarcamos rumo a um devir, e navegando nestas imagens, pretendo escrever uma história na terceira margem, esta que “não se passa apenas no lugar da natureza, da coisa em si, do evento, da matéria ou da realidade, nem se passa apenas do lado da representação, da cultura, da subjetividade, do sujeito, da ideia

⁷⁰ PESAVENTO, 2008.

⁷¹ VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o Cinema**. Rio de Janeiro: Ed. Ciência Moderna, 2006. p.83-84.

ou da narrativa”⁷². Concordando com Albuquerque Júnior, consideramos que “todo fato é, ao mesmo tempo, natureza, sociedade e discurso, pois é materialidade, relação social e de poder e produção de sentido”⁷³. E assim, nós historiadores, brincando de ser Deus⁷⁴, tentamos dar sentido a esse tempo que é *kaos*.

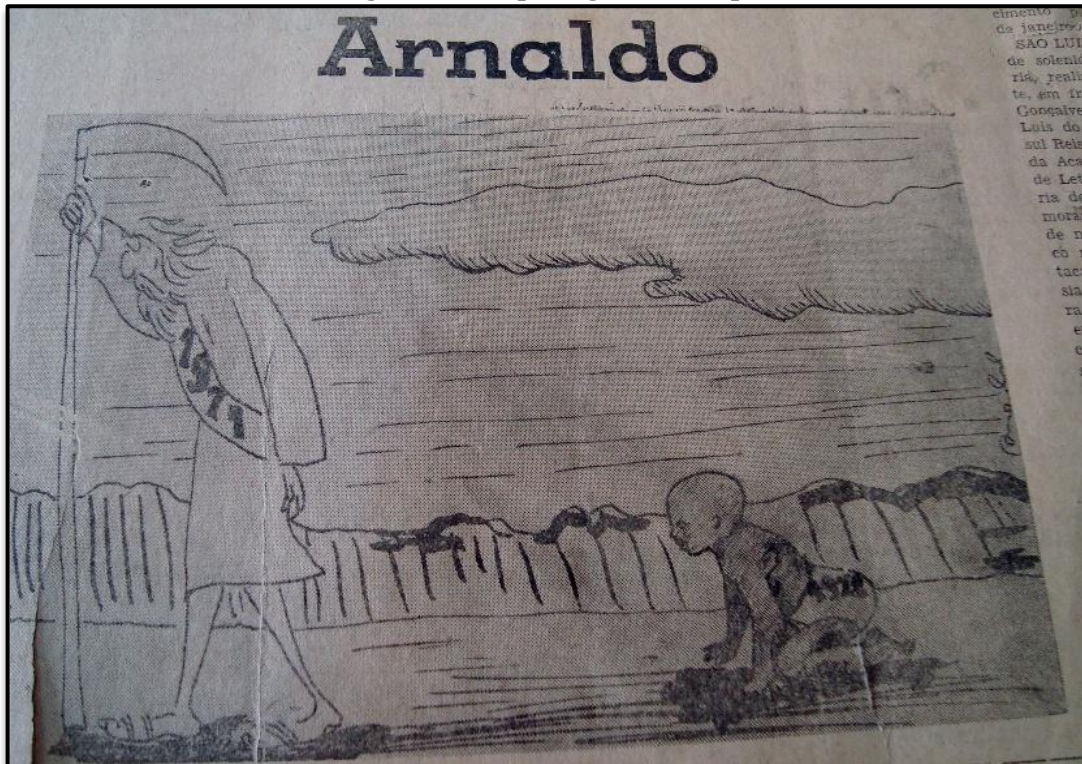
⁷² ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p.32.

⁷³ ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p.31.

⁷⁴ DARNTON, Robert. Os esqueletos no armário: como os historiadores brincam de ser Deus. In: DARNTON, Robert. **Os dentes falsos de George Washington**: um guia não-convencional para o século XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

2. Mergulhos: A configuração histórica das gerações juvenis de artistas teresinenses na década de 1970

Figura 01 – A passagem do tempo



Fonte: Jornal **O Dia**. Acervo de Jônatas Lincoln Rocha Franco.

Parte da minha geração foi embora para Rio de Janeiro e São Paulo, achavam Teresina muito pequena e precisavam ir embora para se libertar, inclusive sexualmente. Eu fiz o contrário: quis vir para Teresina. No Rio eu compro feito, mas em Teresina eu vim fazer.

Antônio Noronha, 2015 ⁷⁵

Um ilustre desconhecido. Brasileiro. Tem laços de família com Macunaíma. Solitário em suas andanças. Traz uma lembrança doída da década de 60, e vinte anos de América do Sul. Poeta, pois acredita que nem tudo está perdido. Acadêmico de Medicina. Sofre de inquietação crônica. Seu primeiro livro – TRAVESSIA – não aconteceu por causa do dilúvio... e o mais são os gestos dispersos dos marionetes da submissão.

Paulo Machado, 1977 ⁷⁶

⁷⁵ NORONHA, Antônio. Doutor Coragem. Entrevista concedida para a revista Revestrés. Teresina, 2016, n. 23. Disponível em: <https://revistarevestres.com.br/entrevista/doutor-coragem-2/>. Acessado em 15/02/2026.

⁷⁶ In: SANTOS, Cineas (org.). **Ô de Casa!**. Teresina: Editora Nossa, 1977. Uma pequena autobiografia de um dos autores.

Domingo, abril de 1972, numa mesopotâmica capital nordestina. O jornal *O Estado*, um dos maiores dessa cidade, publica a terceira edição de um encarte seu, um *plus* à sua tiragem tradicional, que estampava o sugestivo título de *O Estado Interessante*. Esta publicação era destinada para o seu público jovem, com vários textos jornalísticos, literários e colunas sobre o que estava na boca desse povo. Entre esses, o texto abaixo, escrito pelo professor da recém criada Universidade Federal do Piauí (UFPI). O que um professor universitário teria a dizer para a juventude dessa urbanidade chamada Teresina? Vejamos na íntegra:

Existe uma tendência natural do ser humano a uma acomodação ao seu status vivencial. Talvez seja fruto da estrutura em que vivemos devido ao egocentrismo que a sociedade capitalista nos incute. Esta acomodação tem prejudicado e vai ainda muito prejudicar as relações humanas principalmente entre pais e filhos. As influências externas numa sociedade há 100 anos atrás se processavam lentamente devido à vagarosidade dos meios de comunicação. As mudanças se processavam quase que intrinsecamente sem influências externas uma novidade na Europa demorava não sei quanto tempo para se fazer sentir no Brasil. E mesmo aqui era outro tempo para que generalizasse. Os jovens de hoje acham seus pais quadrados e imagine que estamos já vivendo em plena era tecnológica. Sei que os jovens tem razão em dizer que seus pais são quadrados mas os pais não tem culpa de sê-lo. Eles viveram noutra época onde as mudanças sociais não eram tão intensas. Aqui surge um problema interessante. Será que os pais de menos de 30 anos que se desenvolveram no período de pós guerra, em plena efervescência das mudanças sociais tem razão em continuarem quadrados? Acho que não e para eles que dirijo este comentário. O que vai acontecer daqui até o ano 2.000 ninguém sabe. Por mais que se levante suposições sempre será mais do que aquilo que esperamos. Por mais que as estruturas caducas procurem frear o processo vem aí o inesperado. Se continuarmos com a tendência e acomodação que herdamos de nossos antepassados nossos filhos nos acharão muito mais quadrados do que nós achávamos nossos pais. Nossos filhos terão uma bagagem cultural muito maior que a nossa e não teremos argumentos suficientes nem para entrar num diálogo sincero, a tendência será usar a força como repressão daquilo que queremos conservar e que achamos que estar certo. Quando fizermos isto e acordarmos para a realidade então, já será tarde. A revolta já se formou-se não teremos força de controle. Não se espante quando os filhos partirem para o uso de algum tóxico. A culpa, tenha bem isto encravado na consciência, não será deles e sim vossa. Você não o compreendeu. Você nem ao menos terá condições de diálogo. A dinâmica histórica é inexorável. Não para. O indivíduo hoje em dia não pode ficar à espera de informações, ele terá que ir buscá-las onde elas se encontram. Terá que ir às fontes e pesquisá-las, terá que estar em dia com as mudanças do comportamento humano, enfim, necessidade de estar por dentro.⁷⁷

⁷⁷ NORONHA FILHO, Antônio. Da necessidade de estar por dentro. **O Estado Interessante**, Teresina, n.3, 16 de abril de 1972.

Antônio Noronha⁷⁸, o professor e o autor do texto, alerta para um descompasso entre gerações: os pais já não conseguem acompanhar as novidades às quais os filhos aderem. O contraste é ainda mais acentuado pelas inovações tecnológicas e pelo advento de comunicações mais potentes e abrangentes, que por consequência acarretam em mudanças no seio da sociedade numa velocidade jamais vista até então. No entanto, O autor não vê esse fenômeno com maus olhos, pelo contrário, pois defende a necessidade das gerações inseridas nesses processos de estarem por dentro deles. Frisa-se a palavra “necessidade”, que inclusive intitula o texto: não se trata de mera escolha, é quase uma exigência.

Apesar de falar tanto aos pais, essa crônica não é direcionada a eles e sim aos filhos, os futuros progenitores das gerações vindouras. Seu texto é antes um alerta: é preciso não cometer o erro do seu presente, é preciso não se acomodar, é preciso estar aberto. Se às gerações nascidas em épocas mais distantes era dado o benefício da incompreensão de um novo tempo, por terem se formado em outras condições, às atuais cabe aceitar as metamorfoses que se inserem na pós-modernidade⁷⁹ – apesar do autor não utilizar esse termo – pois já nasceram no fluxo acelerado dos novos tempos. Noronha pede que as futuras gerações quebrem esse danoso ciclo: as “estruturas caducas” tentam frear as mudanças, os mais velhos tendem a apelar para a repressão para conservar o status quo, numa batalha fadada ao fracasso e ao sofrimento de todos. A mudança é inevitável, novo sempre vem: “vem aí o inesperado”.

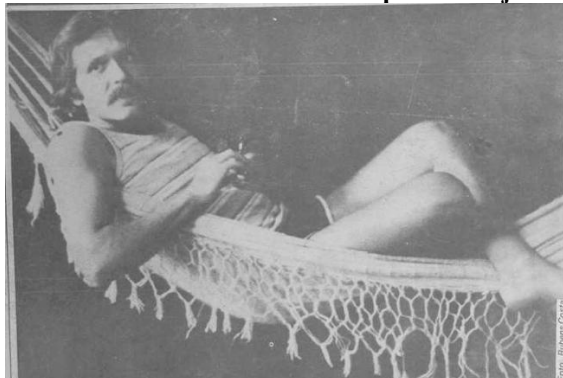
Ao direcionar-se para o futuro, o texto trata de uma cisão que o autor observa na sua contemporaneidade. À época do texto, então com 28 anos, Noronha era professor do curso de medicina da UFPI. Ateu convicto, envolvido em movimentações culturais e estudantis, afrontava a sociedade disciplinada com suas irreverências e sentia o peso de seus preconceitos, afirmava: “sempre procurei ser verdadeiro, inclusive com a minha sexualidade. Quando namoro

⁷⁸ Antônio Noronha Pessoa Filho nasceu em 11 de abril de 1945 em Teresina, região que hoje é Monsenhor Gil, e morreu em 22 de junho de 2016, em Teresina. Era parte de uma tradicional família da localidade, seu pai foi o primeiro subprefeito de Monsenhor Gil e sua mãe, a primeira prefeita quando o povoado conseguiu a emancipação, em 1963. Cursou medicina em Fortaleza e pós graduação em Ribeirão Preto. Foi médico pediatra e professo da UFPI, um dos fundadores da Associação do Docentes da Universidade Federal do Piauí (ADUFPI) e da Sociedade Piauiense de Pediatria. Foi prefeito de sua cidade natal entre 1983 e 1987. Saiu da prefeitura para assumir a secretaria de educação em 1987 e posteriormente a secretaria de cultura em 1988, durante o segundo governo de Alberto Tavares Silva. Foi escritor, diretor de curtas-metragens e um dos principais incentivadores culturais.

⁷⁹ “Começo com o que parece ser o fato mais espantoso sobre o pós-modernismo: sua total aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico [...]. O pós-modernismo nada, e até se esboja, nas fragmentárias e caóticas correntes da mudança, como se isso fosse tudo o que existisse. [...] Portanto, na medida em que não tenta legitimar-se pela referência ao passado, o pós-modernismo tipicamente remonta à ala de pensamento, a Nietzsche em particular, que enfatiza o profundo caos da vida moderna e a impossibilidade de lidar com ele com o pensamento racional.” HARVEY, David. **A condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 1992. p.49.

com mulheres, digo: ‘transo também com homens’”⁸⁰. Era aquele que alguns anos depois, mesmo sendo acadêmico de uma instituição federal em tempos de governo autoritário, deixava-se aparecer na capa de um pequeno jornal estudantil⁸¹ relaxado em uma rede, vestindo apenas uma camisa regata e um calção curto, roupas usadas no ambiente caseiro, íntimo; uma imagem que certamente não era esperada para um professor universitário.

Figura 02 – foto de Antônio Noronha que abre o jornal SOL



Fonte: **Jornal SOL**, Teresina, n.1, 09 de novembro de 1979.

Com seu dinheiro – não era exatamente rico, mas era certamente uma excepcionalidade numa cidade marcada pela pobreza – reuniu em sua casa um grande conjunto de discos, livros, jornais e revistas alternativas de diferentes lugares. Um acervo aberto a quem quisesse conhecer mais daquele universo que se expandia pelo mundo ocidental dos anos 1960 e 1970. Era naquele espaço que alguns jovens se reuniam para consumir e discutir esses materiais, às vezes projetar alguma filmagem feita em suas câmeras super-8mm, no que acabou sendo conhecido como *Circuito Paralelo do Prazer*. Noronha também foi incentivador dos experimentalismos artísticos de sujeitos como os que frequentavam sua casa. Inspirados, por exemplo, pelos materiais ligados à contracultura que Noronha guardava, estes jovens criavam suas próprias obras e assim, demarcavam uma nova movimentação cultural na cena teresinense.

Podemos entender o patrimônio cultural acumulado e disseminado por Noronha como sua própria tentativa de estar “por dentro” das novidades. De fato, termos como “estar por dentro” ou “estar por fora” permeavam o imaginário dos sujeitos que viveram os anos 1960 e também os anos 1970:

De maneira geral, os sujeitos que viveram os anos sessenta tiveram uma clara percepção de que o mundo estava cindido entre o “lado de dentro” e o “lado

⁸⁰ NORONHA, ANTÔNIO. Doutor Coragem. Entrevista concedida para a revista Revestrés. Teresina, 2016, n. 23. Disponível em: <https://revistarevestres.com.br/entrevista/doutor-coragem-2/>. Acessado em 15/02/2026.

⁸¹ **Jornal SOL**, Teresina, n.1, 09 de novembro de 1979.

de fora”, exatamente no sentido de se estar ou não articulado aos nomes e significados construídos culturalmente. Dentro e fora no período, portanto, eram entidades que demarcavam as fronteiras de um mundo ordenado, nomeado, significado e regulado. Estar por fora era não habitar o universo de nomes estabelecidos pelas formas dominantes de pensamento. Esta realidade vai trazer para o âmbito da semântica muitas das disputas políticas no período.⁸²

Logo, demarcar o “lado de dentro” ou o “lado de fora” era também uma maneira de delinear o uma série de contextos e discursos do qual se partia o “eu”⁸³. No texto de Noronha, por exemplo, estar “por fora” era estar atrasado, preso a um passado que já não mais corresponde ao presente, muito menos ao futuro. Se num primeiro olhar este é um outro significado oposto ao trazido por Castelo Branco, isto se justifica pois na visão otimista de Noronha, o que um dia foi “estar por fora” das “formas dominantes de pensamento”, um dia, seria o novo universo de valores aceitos, prenunciando uma sociedade mais aberta ao diferente e à liberdade. Estar “por dentro” era não somente estar atualizado com as novidades, mas também estar integrado a elas. Novidades estas produzidas e apreendidas, sobretudo, pelas juventudes as quais Noronha também se inclui.

Estamos falando de jovens *consumidores*, que consumiam filmes, discos, livros e jornais alternativos de outras partes do país, e assim, entravam em contato com novas expressões culturais e também, contraculturais, para depois partir para a criação de suas próprias expressões particulares. Usamos aqui o conceito de consumo na acepção cerateauniana, ou seja, a arte de utilizar os produtos que lhes são impostos, para a qual:

A uma produção racionalizada, expansionista além de centralizada, barulhenta e espetacular, corresponde outra produção, qualificada de "consumo". Esta é astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios mas nas maneiras de empregar os produtos impostos por uma ordem econômica dominante.⁸⁴

O mesmo autor ainda frisa que “as táticas do consumo, engenhosidades do fraco para tirar partido do forte, vão desembocar então em uma politização das práticas cotidianas”⁸⁵. Nesse sentido, partindo do consumo de um universo de bens materiais, artísticos e simbólicos

⁸² CASTELO BRANCO, 2024, p.37.

⁸³ “O “eu” que aqui escreve, por certo, tem também de ser pensado, ele mesmo, como “enunciado”. Todos nós escrevemos e falamos desde um lugar e um tempo particulares, desde uma história e uma cultura que nos são específicas. O que dizemos está sempre “em contexto”, posicionado.” In: HALL, 1996. p. 68.

⁸⁴ CERTEAU, 1998, p.39

⁸⁵ CERTEAU, 1998, p.45.

fará com que essa parcela da juventude teresinense invente suas próprias linguagens e expressões. É sobre esse momento que pretendemos tratar. É nele que começa a se destacar a arte de um jovem Arnaldo Albuquerque.

Cabe ressaltar que concordamos com Queiroz⁸⁶ ao perceber nessa temporalidade diversos modos de ser jovem em Teresina. Havia aqueles que seguiam o exemplo dos pais, se tornando o modelo desejado de homem ou mulher. De outro lado, havia aqueles que incorporavam signos de rebeldia própria dessa fase de descoberta, em diferentes graus: jovens que queriam aproveitar a vida intensamente e em todas as suas possibilidades, jovens que faziam da sua expressão meios de contestação política, tanto institucional, militante, quanto micropolítica, cotidiana, aqui incluindo o questionamento em torno das convenções sobre o corpo. E mais ainda, havia o cruzamento entre esses modos de ser, de maneira que a rebeldia não era necessariamente o oposto de conservar certas tradições, seja conscientemente ou não.

Nesse conjunto multiforme, ou melhor, *multicode*⁸⁷, de culturas juvenis, é possível cartografar uma profusão de diferentes gerações, cada uma com seus traços distintos, ao passo em que também, no interior dessas mesmas gerações, diferenças saltam e unem os sujeitos que nela são identificados. Neste tópico, busco demarcar algumas dessas gerações, aquelas que se insere nosso personagem central. Sincronicamente, também pretendo pensar o próprio status dessa geração a partir deste sujeito que aqui se converte em signo.

2.1. A jovem de 120 anos: discursos e costumes em Teresina sob os impactos da pós-modernidade

Para compreendermos o desejo de ruptura com a ordem e as linguagens estabelecidas que formataram a emergência de uma contracultura na capital piauiense, vamos antes revisitar como esses sujeitos percebiam a cidade ao seu redor. Falamos aqui de uma cidade visível e material: ruas, prédios, praças, espaços de lazer e lares, mas também de uma cidade invisível, sensível: é sociabilidade e identidade. “A cidade é um fenômeno que se revela pela percepção de emoções e sentimentos dados pelo viver urbano e também pela expressão de utopias, de esperanças, de desejos e medos, individuais e coletivos, que esse habitar em proximidade propicia”⁸⁸.

⁸⁶ QUEIROZ, Teresinha. **Do singular ao plural**. Teresina: EDUFPI, 2015.

⁸⁷ As culturas juvenis “desenham constelações móveis, desordenadas, de faces múltiplas. Multicodes”. In: CANEVACCI, Massimo. **Culturas eXtremas**: mutações juvenis nos corpos das metrópoles. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

⁸⁸ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 27, n. 53, jan./jun., 2007, p.14.

A Teresina da década de 1970 vivia as contradições da pós-modernidade⁸⁹. Se um ideal de progresso era propalado pelas grandes reformas urbanas patrocinadas pelo governo, pelas novas mídias como a televisão e pela popularização de aparelhos eletrônicos, este não só não chegava materialmente à maior parte da população, como não era pretendido quando chegava ao campo dos costumes. A imprensa oficial é simultaneamente veículo alimentado e transmissor da visão da sociedade sobre esses aspectos.

Pela cidade percorrem em uma trilha que ruma em direção ao progresso, os desejos e olhares para o moderno. A vontade de experimentar o novo não é exclusivo da mocidade, ela está paralelamente presente nos discursos que partem da institucionalidade. Especialmente 1972, analogamente o ano que foi para a contracultura no Piauí o que 1968 foi para o Brasil⁹⁰, é envolto de esperanças com o futuro em face das celebrações dos 120 anos da capital. Tal marco é simbólico sobretudo para aqueles responsáveis por estabelecer uma narrativa oficial, como imprensa e governo, e além disso, é uma amostra dos enunciados que constroem a cidade. Isso pode ser visto neste editorial do *Jornal do Piauí*:

A Teresina de ontem cresce com a administração de hoje
Teresina comemora hoje seu 120º aniversário de fundação. Nesses últimos 10 anos a capital piauiense cresceu mais do que nos 110 iniciais, como aconteceu também com as outras cidades e com os setores da vida piauiense e brasileira. Ninguém pode negar que os administradores do passado tiveram grandes méritos, todavia, limitados dentro de certas estruturas e cerceados por uma outra mentalidade, não realizaram aquilo que os de hoje tem possibilidade de fazer. A atual administração teresinense está voltada para os grandes problemas da cidade e preparando uma capital para o ano 2000. São as mais diversas frentes que estão sendo atacadas, os mais urgentes problemas que

⁸⁹ “As nuances de um mundo transformado pelos arautos dos chamados *signos da pós-modernidade* começam a agir, de maneira gradativa, em Teresina, estabelecendo na cidade pontos de descontinuidades e transformações em seu viver cotidiano. As práticas sociais são redesenhadas em “artes de fazer” dos grupos que, pensando e agindo de maneiras diversas aos padrões comportamentais socialmente definidos, transformam seu local e dão a ele características subjetivas remetentes a novas condições de existir”. In: BRITO, 2024. p.53. A partir disso, o autor exprime o conceito de *emergência da pós-modernidade piauiense*. Esses signos são definidos por Castelo Branco da seguinte forma: “nesta condição histórica os sujeitos passam a olhar com desconfiança para o mundo nomeado, problematizando não apenas categorias objetivas, como o progresso, mas rebelando-se contra os costumes. Esta configuração, por sua vez, marcará o campo político, na Pós-Modernidade brasileira, com um deslocamento do sótão ao porão. A política escorregará do macro para o subterrâneo, fazendo emergir a micropolítica. A mídia, ao simular o cotidiano brasileiro principalmente através das radionovelas e, pouco depois, com as telenovelas, promoverá um crescente apagamento da diferença entre real e imaginário, instaurando aquela que é a marca distintiva do ambiente pós-moderno: entre as pessoas e os objetos estão os meios tecnológicos de comunicação. os quais hiper-realizam o mundo, apreendendo-o num espetáculo. As pessoas no Brasil - conforme procurei demonstrar, a partir de meados da década de sessenta, se sentirão submetidas a um bombardeio de informações parcelares e aleatórias viagens espaciais, transplantes, etc. que contribuirá para uma desreferencialização do real e, bem como, para a geração de uma crise no âmbito das identidades culturais, uma vez que se o real referente se complexifica, também os sujeitos se dessubstancializam”. In: CASTELO BRANCO, 2024, p.86-87.

⁹⁰ LIMA, 2006.

estão tendo soluções, com uma fé inquebrantável no amanhã desta cidade, tornando a Teresina de 120 anos de idade uma jovem atraente e bela.⁹¹

“[...] jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve. Contudo existe uma ligação entre eles”⁹². A referência a uma cidade que se mostra jovem e vigorosa no seu centésimo vigésimo aniversário também aparece no jornal *O Dia*:

Sóbria e consciente do seu passado, a cidade avança, num ritmo de crescimento incansável, rumo ao grande futuro que a espera e que se propõe a garantir, cada vez mais, o sucesso do trabalho e do progresso edificados pelo seu povo nos anos de sua existência. No passado, era sempre um postal de esperança aos que já experimentavam da sua evolução. No presente, é uma realidade que se identifica pela paisagem moderna que a realça com os edifícios, as praças verdes, e os logradouros novos que se expandem dentro do seu plano urbanístico. No futuro, será uma Teresina adulta e segura de todos os seus êxitos no emaranhado das atividades que formam sua vida e da sua impetuosa comunidade. Hoje, dirigida pelo rigor das administrações jovens, a capital piauiense se sobressai muito bem entre as principais cidades brasileiras, marcando, a cada ano que passa, uma nota harmônica de progresso e prosperidade.⁹³

Ambos os jornais de grande circulação na capital piauiense buscam transmitir o júbilo com a modernização pela qual a cidade passava nos últimos anos. A ocasião do aniversário propõe aos redatores e aos leitores um olhar histórico que se localiza no limiar entre o espaço da experiência e o horizonte de expectativas⁹⁴. O passado é reverenciado, é o lugar da promessa de uma grandeza que ainda não havia se mostrado. No presente, as cartas estão postas à mesa, as atuais administrações agarram-se às oportunidades propaladas pelo ideal modernizante do regime militar e transforma a cidade, preparando-a para um futuro ainda mais glorioso. O discurso veiculado pela mídia congrega-se ao discurso disseminado pelas administrações municipal, estadual e federal, que anunciam o jorro efetivo da novidade⁹⁵. Esse moderno, contudo, parte de cima para baixo, da macropolítica que intenciona conquistar o imaginário do

⁹¹ A Teresina de ontem cresce com a administração de hoje. **Jornal do Piauí**. Teresina, p.8, 16 de agosto de 1972.

⁹² CALVINO, ITALO. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p.72.

⁹³ TERESINA aos 120 anos. **O Dia**. Teresina, p.1, 15 de agosto de 1972.

⁹⁴ KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição para a semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2006.

⁹⁵ FONTINELES, Claudia Cristina da Silva. **O recinto do elogio e da crítica**: maneiras de durar Alberto Silva na memória e na história do Piauí. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

micro. Um discurso modernizante regulado pelos detentores do poder, feito sob medida para manutenção de uma certa ordem, logo, uma modernização autoritária-conservadora⁹⁶.

Se a modernização era revestida por vistosas obras e investimentos, ela alcançava de forma desigual a população e esbarrava no âmbito dos costumes, ainda bastante conservadores e reforçados pela repressão do governo autoritário. As normas sociais e a imagem de um Piauí em pleno desenvolvimento, propagadas pelas autoridades, imprensa e famílias tradicionais eram rebatidas, por exemplo, nas diversas produções artísticas dessa juventude que apresentavam tratos alternativos com a linguagem, além dos comportamentos malquistos pela sociedade tradicional e novas modas juvenis, como será percebido ao longo dessa pesquisa. Assim, para além das barreiras da política partidária, as lutas no Brasil autoritário formatam-se “também, e principalmente, nas vivências cotidianas, onde as posições de tradição e transgressão ganhavam corpo”⁹⁷.

No âmbito dos costumes, batalhas entre tradições e novidades são travadas. Nos jornais teresinenses, por exemplo, são abundantes as falas que temem a degradação moral da sociedade em vista das novidades. O artigo *Os ideais da juventude*, publicado no *Jornal do Piauí*, demonstra a preocupação com o que os jovens consumiam e se influenciavam:

Em geral, a juventude de uns trinta a cinquenta anos escolhia como modelos de personalidades de santos – sim, santos da religião – ou homens de ciência, de armas, que tivessem levado seu nome aos píncaros da glória por exemplos admiráveis. Homens e mulheres, claro. Atualmente, isso não mais acontece. [...]

Provavelmente, uma pesquisa feita entre jovens ‘mais velhos’ digamos dos dezoito aos vinte e dois anos, daria um resultado diferente. Esse resultado, sem dúvida, também iria referir-se a uma ‘devoção social’ – que é o sinal positivo dos tempos que vivemos –, mas com interesses mais profundos. Depois, não adianta querer acusar os jovens de futilidade, de irresponsabilidade, é preciso não esquecer que eles formam sua personalidade com o material que nós, adultos, pomos ao seu alcance.⁹⁸

No excerto acima, a batalha ganha contornos geracionais. Os jovens do passado, agora adultos, inspiravam-se em grandes exemplos: de fé, de sabedoria, de coragem, ícones do que a sociedade tradicional almejava para manter seus códigos. Já os jovens da atualidade carecem desses exemplos, o que justificaria o atual estado de confusão social. Há um interessante contraste quando se coloca esse texto com o de Noronha na abertura da pesquisa. Enquanto esse

⁹⁶ MOTTA, Rodrigo Patto de Sá. Cultura política e ditadura: um debate teórico e historiográfico. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v.10, n.23, jan./mar., 2018.

⁹⁷ BRITO, 2024, p.40

⁹⁸ OS IDEAIS DA JUVENTUDE. **Jornal do Piauí**, Teresina, 10 de outubro de 1970, p. 06.

texto teme as influências da juventude atual, aquele defende justamente que é preciso adaptar-se às tendências da contemporaneidade. Há, contudo, um ponto de concordância entre os dois artigos: o abismo entre gerações é visível, e os mundos de significados entre elas parecem inconciliáveis no atual estado.

Uma outra problemática diz respeito ao campo das aparências. A chamada moda “unisexe”, preocupava a cronista Djalyna Elístia pela confusão que causava na definição de rapazes e moças:

O tempo correu. Vieram as invenções malucas, o corre não tem mais tamanho! Agora tudo está misturado, a confusão é geral. Nossa época é a do tumulto, das coisas absurdas, de invenções malucas. E tudo chega depressa. Nunca fomos tão bem e rapidamente informados. Que impacto? Quanta contradição!... A moda é unisexe! Uma mistura de gostos femininos com objetos só numa só roupa ou calçado e adereços também. Rapazes e moças se engajam, dizem os estudiosos no assunto, e se completam melhor. Porém observa-se é que nunca as músicas, pensamentos, ideias e entendimentos estiveram tão bem expressos em gostos e ações.⁹⁹

O texto acima aponta para um fenômeno que já não dava para ser ignorado ao passar dos anos 1960 e 1970. Parte da juventude, inspirada por movimentos contestadores da ordem e vanguardas artísticas, aderiu e criou para si modos alternativos de se comportar e se aparentar. Tal fenômeno é sintomático de crises de identidade e significação, observadas por Stuart Hall: “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio”¹⁰⁰, enquanto isso, “as identidades se tornam desvinculadas - desalojadas - de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem ‘flutuar livremente’”¹⁰¹. Assim, ia se configurando uma juventude cada vez mais apartada das normas das gerações anteriores, da família e das instituições. Vistos por esses últimos como ameaças à ordem, eram alvo de cercamentos, a começar pelas palavras: “eles são recortados ora como maconheiros e subversivos, ora como rebeldes sem causa, ora são vistos como estorvos nas famílias, como obstáculos a silenciar, como impedimentos no descolar da nação rumo ao progresso”¹⁰².

Para muitos, sobretudo os mais velhos, a modernização frenética assustava. Em uma crônica do jornal *O Estado*, reclamava-se que a cidade já não era aquela de outrora: as pessoas já não sentavam mais na calçada para conversar, preferiam ver televisão; já não se falava mais

⁹⁹ ELÍSTIA, Djalyna. A moda e a evolução unisexe. *O Dia*. Teresina, 23 de agosto de 1972.

¹⁰⁰ HALL, 2006, p.7.

¹⁰¹ HALL, 2006, p.75.

¹⁰² QUEIROZ, 2015. p.281.

na Não-Se-Pode, mas sim da Guerra do Vietnã e ouvia-se rock¹⁰³. A modernidade parecia levar consigo as antigas tradições, histórias e divertimentos e trazer em seu lugar assuntos e modas que não pertenciam àquele lugar pacato.

Um dos aspectos que mais assustava os mais velhos eram as longas cabeleiras em corpos masculinos, quando esse tipo de visual, de acordo com a tradição, era compatível apenas com corpos femininos. O “cerco aos cabeludos” era uma pauta abraçada pelos conservadores, até mesmo sendo levada para ser discutida na câmara dos vereadores de Teresina em 1966¹⁰⁴. Seis anos depois, ocorreu um boato na mesma cidade de que seria proibido o uso de cabelos compridos por homens. O alvoroço foi tanto que ao chegar para realizar dois shows na cidade, o cantor Roberto Carlos teve que se manifestar em defesa da cabeleira. O “rei da juventude” ainda afirmou que não cortaria seus cabelos nem mesmo a pedidos¹⁰⁵.

A preocupação com o visual extravasando do seio familiar para a esfera política é indicativo de que o reacionarismo da sociedade caminhava junto com o do Estado, agravado pelo momento de ditadura civil-militar. Como aponta Pelbart¹⁰⁶, na era contemporânea os mecanismos dos poderes dominantes tornaram-se mais flexíveis, moleculares, para dar conta de agir e controlar as maneiras de pensar, sentir, criar e identificar-se. Romper com as normas, mesmo em uma aparente banalidade como o tamanho do cabelo, é então desafiar uma cadeia de controles, que vai do familiar ao religioso e político.

Em um dos periódicos comandados por jovens que aderiam às modas distintas dos padrões desejados pelos mais tradicionalistas, o suplemento dominical *O Estado Interessante*, a questão dos cabelos masculinos é colocada em debate, opondo a visão de dois diretores de instituições educacionais de Teresina, Moaci Madeira Campos, do Ginásio Leão XIII e Francisco Marques Figueiredo, do Instituto Elias Torres, respectivamente:

I

Cabelos longos desmasculiniza o homem.

Sou contra o uso dos cabelos longos pelos homens e não permito que rapazes de abastadas e afeminadas cabeleireiras frequentem o meu colégio. Sou contra porque acho que esse costume desmasculiniza o homem, fazendo-lhe ficar com gestos afeminados.

Não concordo também com quem diz que os cabeludos representam uma nova corrente cultural e que o cabelo grande é um protesto da juventude. Para mim eles não querem protestar nada e maioria deles usa longas cabeleiras apenas para mostrar que está em dia com a moda, sem que isso traduza nenhuma tomada de posição diante dos problemas sociais e culturais do mundo. [...]

¹⁰³ TERESINA, antes e agora. **O Estado**. Teresina, 29 de junho de 1972.

¹⁰⁴ CASTELO BRANCO, 2024. p.82-83.

¹⁰⁵ ROBERTO Carlos é contra a proibição dos cabelos longos. **O Estado**. Teresina, 7 de dezembro de 1972.

¹⁰⁶ PELBART, Peter Pál. Biopolítica. **Sala Preta**, São Paulo, v. 7, p. 57–66, 2007.

O que se vê atualmente em grande parte dos jovens cabeludos, é um completo e constrangedor desleixo com suas júbas enfarofadas, deixando transparecer uma desagradável sensação de sujeira e pouco caso.¹⁰⁷

II

Se não fosse careca eu seria cabeludo.

De início devo dizer: sou a favor dos cabeludos, admiro-lhes o gosto, respeito sua maneira de ser e de agir. Se não fosse careca eu seria cabeludo. [...]

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.¹⁰⁸

É interessante notar em que medida ambas as posições se assemelham ou se afastam. Os dois percebem que essa é uma moda já difundida entre os jovens, talvez vindo para ficar, mas não significa que isso necessariamente seja algo bom. Moaci Campos, começa afirmando categoricamente que cabelos longos desmasculinizam o homem, e repete que são características afeminadas. Vê na escolha pela cabeleira um ato vazio de significado, mas que diminui a virilidade dos rapazes. O diretor não percebe que só de se ofender com a escolha já representa o impacto causado pelos cabeludos, e que muitos dos adeptos buscavam justamente isso: incomodar, diferenciar-se. Aquilo que é distinto, aquilo que representa “o outro”, não deixa de gerar inquietação entre aqueles que estão acomodados a certas percepções de mundo. Já Francisco Figueiredo é bem mais simpático aos cabeludos, e admite que se não fosse careca, também seria um deles. No entanto, seu juízo acaba incorrendo na aceitação de um certo tipo e na rejeição de outro. Cabeludo sim, mas desde que dentro do padrão de um “bom moço”, “de família” e trabalhador. Nessa visão, acaba por compartilhar pensamento com Moaci Campos, de que os jovens *hippies* não tinham causa, eram sujos e desleixados. Logo, os fios de cabelo tecem múltiplas subjetivações, externas e internas aos sujeitos cabeludos. Para olhares exteriores simbolizavam a vadiagem e feminilização dos rapazes, para esses sujeitos, eram justamente a forma de subverter a visão estética sobre os corpos padronizados.

Os mais diversos grupos sociais que compõem a cena teresinense foram assim afetados pelo ideal modernizante, mas não da mesma forma. Como nosso foco é em uma parcela da

¹⁰⁷ CAMPOS, Moaci Madeira. Cabelos longos desmasculiniza o homem. **O Estado Interessante**. Teresina, 4 de junho de 1972.

¹⁰⁸ FIGUEIREDO, Francisco Marques. Se não fosse careca seria cabeludo. **O Estado Interessante**. Teresina, 4 de junho de 1972.

juventude local, é nela que averiguamos mais fortemente a presença desses ideais. O exame das falas daqueles que viveram aqueles tempos mostra que mesmo décadas após, a euforia diante da novidade se faz presente em suas memórias.

A fim de exemplificar essas sensações, podemos citar dois sujeitos diferentes, que foram entrevistados para essa pesquisa, e suas percepções sobre a cidade de Teresina na época de sua juventude. Evidenciam-se nos relatos, tanto aproximações quanto diferenças em suas perspectivas. O primeiro, a seguir, é de Edmar Oliveira¹⁰⁹:

[...] eu nasci em Palmeirais, aqui no Piauí, em 1951. E praticamente eu vivi entre o século XIX, que era o interior do Piauí, e o século XX. Porque eu tenho até uma história que eu sempre procuro contar para a “moçada” nova. Uma das coisas que mais me impressionou foi o caminhar do banheiro pra dentro de casa, eu nasci no interior e o banheiro era lá fora de casa. Aí ele começa a andar pra cozinha, depois ele vai pra sala, só muito tempo depois ele entra no quarto pra fazer a suíte. Então, quando eu morei no Piauí eu tenho essa impressão histórica bastante grande. Eu cedo fui morar na capital e depois eu fui pra Codó no Maranhão. Meu pai trabalhava numa empresa de transporte, nos trouxe para lá e eu passei a minha infância em Codó. Voltei pra Teresina no ginásio e fiquei até me formar em Medicina. Eu me formo em Medicina aqui e vou pro Rio de Janeiro fazer especialização, e lá eu fiquei e não mais voltei, a não ser passear e tal. Fiz minha vida lá no Rio de Janeiro. [...]

No Piauí, em Teresina, eu participei de um grupo que se chamava *Grupo Gramma*, em que a gente brincou de fazer uma questão da contracultura, uma reação à cultura local, a “descultura” local, no caso, porque era uma cidade muito atrasada, muito provinciana, não é o que é hoje que vocês estão vendo, e a gente bateu nisso e contestou isso. Essa contestação a gente chama de Gramma porque foi o jornal que a gente fundou. [...]

Esses discursos eram uma enganação do que o Brasil vinha sofrendo na ditadura, em termos de dizer que estava modernizando quando não estava. E o Piauí, ao contrário de tudo isso, se atrasava, assim como o Maranhão. Tanto o Alberto Silva que foi governador aqui, como o Sarney, o governador do Maranhão, e os dois tinham o mesmo discurso, o discurso do Brasil grande, da questão da ditadura militar. No entanto, os dois estados, eram os mais atrasados do Brasil.¹¹⁰

¹⁰⁹ Edmar de Sousa Oliveira nasceu em 11 de maio de 1951, em Palmeirais, Piauí. Passou a infância em Codó, Maranhão, por causa do trabalho do pai em uma empresa de transporte. Veio para Teresina onde terminou o ginásio e cursou medicina, tendo sido aluno de Antônio Noronha. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1976, após formar-se em Teresina, onde fez residência na UERJ e pós-graduação em psiquiatria. Consolidou uma extensa carreira como médico psiquiatra, tendo sido um dos nomes da luta antimanicomial. Foi diretor do Hospital do Engenho de Dentro por mais de dez anos, tendo sido o responsável por transformá-lo no Instituto Nise da Silveira. Serviu de inspiração para o personagem Dr. Castanho (Stênio Garcia) na novela *Caminho das Índias*. Foi um dos responsáveis pelo fechamento do Sanatório Meduna, em Teresina. Foi consultor do Ministério da Saúde para a implantação dos CAPS (Centros de Apoio Psicossocial). Escreveu diversos livros de psiquiatria e crônicas literárias.

¹¹⁰ OLIVEIRA, Edmar. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 08 de julho de 2024.

Oliveira faz uma cronologia de sua própria vida numa linha com três recortes claros: a infância em pequenas cidades; a adolescência e a tenra adultez em Teresina, quando participou da produção alternativos; e a idade adulta "madura" no Rio de Janeiro, onde fez carreira como psiquiatra renomado. Mais ainda, compara cada fase como estar em tempos diferentes: a pequena cidade do interior do Piauí era como estar no século XIX, a capital e maior cidade, era entrar no século XX. Teresina como veremos, contudo, ainda não era suficiente para as aspirações daquela juventude. Pelo contrário, para esta, era a menos provinciana das cidades piauienses, mas ainda muito atrasada, conservadora e isolada.

As próximas memórias pertencem a Cineas Santos¹¹¹:

Eu nasci em setembro de 1948, vou completar 77 anos agora, e sou professor há 55 anos. [...]

Olha, eu cheguei em Teresina em 65, dia 2 de maio de 1965. E eu vim para estudar. Eu não conhecia ninguém aqui. Eu vinha para tentar uma vaga na Casa do Estudante do Piauí, ali perto do Verdão. Não deu certo. E eu tive que me virar morando em outros lugares. E a cidade era, literalmente, pavorosa. A pobreza de Teresina era grande, tão grande que fedia. As pessoas pensam que isso é força de expressão. Não é. Para começo de conversa, as casas da maioria da população não tinham banheiro interno. Não havia banheiro dentro das casas. Os banheiros eram sentinas lá no fundo dos quintais. Os banheiros, via de regra, eram cercadinhos, feitos de talos de buriti ou de babaçu. E as pessoas se banhavam ali com uma cuia, com uma lata... Não havia esgoto, evidentemente. Ainda hoje não há. Vocês imaginem naquela época. A água era precária, não era regular. Na casa velha onde eu morava, chegava água três vezes por semana, durante duas horas. Então não havia água. Ainda era comum as pessoas que trabalhavam no centro de Teresina tomarem banho no rio Parnaíba. No cais do rio, depois do trabalho

A cidade era suja mesmo e muito pobre. A vida cultural da cidade também era pobre. Havia os clubes onde, evidentemente, onde só entravam os bem-nascidos. Os clubes não aceitam qualquer um. Havia o Jockey Clube, o Iate, o Clube dos Diários para uma parcela pequena da sociedade. O Teatro 4 de Setembro era uma espelunca: ali funcionava um cinema, o velho cinema do Alfredo. [...] O passatempo da moçada era a Praça Pedro II e o Clube dos Diários. No Clube dos Diários se faziam "tertúlias", festinhas que se realizavam nos finais de semana para os sócios. Lá rolavam os namoros, as conversas, os encontros. Praticamente era isso que a cidade tinha. O Jockey Clube tinha uma sede campestre ali na Praça Ocílio Lago. Era isso, era tudo muito precário. Atividade cultural não se via. Havia um ou outro músico, alguns até bons, violonistas, seresteiros... Havia as bandas da Polícia Militar e da Prefeitura. Tocavam dobrados nas praças. [...]

¹¹¹ Cineas das Chagas Santos nasceu em Caracol, Piauí. Veio para Teresina em 1965 e começou a dar aulas em 1970. Formado em Direito, disse em entrevista que, "embora eu faça muitas outras coisas, eu sou um professor". Fundou o Teatro popular do Piauí (Tepopi) em 1969. Criou o Música Popular Piauiense (MUP-5). Em 1985 foi candidato a vice prefeito de Teresina na chapa encabeçada por Antônio José Medeiros, pelo Partido dos Trabalhadores. Foi um dos maiores articuladores da *Geração Mimeógrafo* no Piauí, tendo sido o dono da Livraria Corisco, Editora Nossa, e atuado como editor de diversos livros, revistas e jornais. É cronista, jornalista, apresentador de Televisão e autor da letra do hino de Teresina. Um dos idealizadores do Salão do Livro do Piauí, Salipi.

[Sobre os anos 1970] Bem, aí foi um salto extraordinário em todos os aspectos. A primeira coisa extraordinária: a energia elétrica gerada pela hidrelétrica de Boa Esperança. Até então, a luz em Teresina era uma coisa vergonhosa. Chegou também a Universidade Federal (UFPI) em 71. Em 72, chegou a televisão. Praticamente, tudo de uma vez. Isso alterou o panorama da cidade. Não bastasse isso, o governador do Piauí era o engenheiro Alberto Silva, um megalômano de marca maior. O cidadão tinha, entre outros projetos, “reinventar o Piauí”. Não era transformar; era reinventar mesmo em todos os setores: política, economia, cultura. [...] Alberto Silva queria transformar tudo, inclusive a arquitetura da cidade. Desfigurou a Praça Pedro II, a Avenida Frei Serafim, a Praça Rio Branco... Construiu fontes luminosas em toda parte. Foi uma transformação enorme. Fez a primeira reforma do Theatro 4 de Setembro, que foi equipado, climatizado. Isso tudo mudou o panorama cultural de Teresina. O Alberto Silva criou um “modelo” para governar o Piauí. A UFPI, por seu turno, promoveu profundas transformações na educação do Estado. A televisão mudou hábitos e costumes da população da cidade.¹¹²

Primeiramente, chama a atenção que duas pessoas que não possuem ligação direta, não tinham conhecimento do relato uma da outra, entrevistadas em momentos e contextos diferentes, sob perguntas semelhantes usem um mesmo exemplo como demarcador da precariedade da condição de vida que experimentaram: a falta de um banheiro dentro de casa, tanto nas cidades interioranas, em Oliveira, quanto na capital estadual, para Santos. O banheiro externo, sem água encanada ou saneamento básico, é a marca da pobreza e do atraso da região. Já o banheiro dentro de casa marca não somente a ascensão financeira, mas uma mudança contextual, uma evolução da qualidade de vida da população nas condições de morar.

Ambos descrevem uma Teresina provinciana, pequena, retrógrada e com poucas opções de lazer. Contudo, suas percepções sobre a dita modernização de Teresina são diferentes. Para Oliveira, o discurso propalado pelo governo e mídia locais era enganação. Apesar das palavras e das obras, a cidade continuava atrasada, sobretudo culturalmente. Enquanto isso, para Santos, houve um salto que distancia os anos 1960, a cidade pobre e carente, e os anos 1970, quando há um “salto extraordinário” em todos os aspectos, capitaneado pelo projeto de Alberto Silva de reinventar o Piauí. Para o primeiro, o discurso era uma farsa, para o segundo, a narrativa ganhou materialidade aos poucos.

É importante ressaltar que suas memórias, para além das lembranças de uma época, perpassam rastros cruzados ao longo do tempo. Edmar Oliveira, como dito no seu depoimento, não viu tantas oportunidades em Teresina ao se formar em medicina e fez carreira no Rio de Janeiro. Suas impressões são marcadas pela diferença de viver entre uma cidade interiorana,

¹¹² SANTOS, Cineas. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 11 de abril de 2025.

uma capital pequena, e uma das principais metrópoles do país, reconhecida pelo seu cosmopolitismo cultural, econômico e social. Já Cineas Santos consolidou sua trajetória ainda em Teresina, onde tornou-se um renomado professor, apresentador, escritor e incentivador cultural. Enquanto um pode ser levado a uma visão mais pessimista da capital piauiense, o outro pode inclinar-se a um sentimento mais positivo. E assim, Teresina é envolta por experiências e expectativas, tão plurais quanto não coincidentes.

Como mostra Alberti¹¹³, pelas memórias gravadas na fonte oral e transcrita passa não apenas a interpretação do entrevistador-pesquisador que busca no relato a resposta de suas perguntas, como também a interpretação do próprio entrevistado, que reorganiza suas memórias de modo a dar sentido para sua vida, suas atitudes. “Ou seja, entre a experiência em si e sua comunicação há um trabalho da linguagem em cristalizar imagens que remetam a, e que signifiquem novamente a experiência”¹¹⁴. Nesse sentido, a cidade aparece como espaço de formação de suas subjetividades, seja pela forma como inspirava-os, seja pela forma como os inquietava, a tal ponto de quererem romper com sua normalidade. Teresina, portanto, é vista sob a ótica de “palco principal das ações da geração”¹¹⁵.

As décadas de 1960 e 1970 são tempos de metamorfoses profundas nas sociedades sobretudo urbanas. As atualizações materiais e visuais acarretaram também em redefinições nas noções culturais e identitárias. O fenômeno da modernização nos centros urbanos, no qual a capital piauiense também está inserida de certa forma, por certo deslumbrava as populações, e além disso, fundamentava um discurso que colocava essas cidades na direção do progresso. Mas por ser, nesse sentido, aliada do poder dominante e das elites corporativas, políticas e intelectuais, a modernidade criou condições para ser contrariada no interior de si mesma, fundamentando assim, segundo David Harvey, “um movimento de resistência cosmopolita, transnacional e, portanto, global, à hegemonia da alta cultura modernista”¹¹⁶. Nesse contexto, as transformações deram origem a uma ação artística que era “fortemente influenciada pelos grandes meios de massa, desde o cartaz publicitário e o poster até à televisão. Por este motivo é que a linguagem desta prática se anuncia sintética, tornando [...] de baixa definição, descartável, econômica, leve, portátil ou televisiva”¹¹⁷.

¹¹³ ALBERTI, Verena. **Ouvir contar**: textos em História Oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

¹¹⁴ ALBERTI, 2010, p.93.

¹¹⁵ BRITO, 2024, p.34

¹¹⁶ HARVEY, 1992, p.44.

¹¹⁷ CAVEIRO, Pedro. Vivendo de hora em hora: sobre a geração mimeógrafo brasileira & a nuvem cigana. **Revista eLyra**, [S. L.], n.11, 2018, p.129-144. p.132.

Essa é a conjuntura na qual Arnaldo Albuquerque se consolida como um dos grandes artistas piauienses, sobretudo em sua persona *outsider*. Compreender como ele passeia pela dita contracultura teresinense, e afinal que contracultura é essa, é compreender o que configura essa geração e quem são os sujeitos que se identificam como parte dela. Não objetivamos homogeneizar esses sujeitos e propostas, mas sim, a partir dessas ideias, entender como, sob a percepção de se estar vivendo a “modernidade”, o desejo de rompimento com o tradicionalismo e a fabricação de novas estéticas se movimentam no fluxo daquela temporalidade. Esses artistas em suas obras, acabam remetendo à sua cidade, seja para exaltá-la, seja para criticá-la, fazendo ver que “nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade”¹¹⁸.

2.2. Das (im)possibilidades de definir uma geração

“Os homens se parecem mais com sua época do que com seus pais”, diz um provérbio árabe citado por Marc Bloch¹¹⁹ ao lembrar que ninguém vive fora de seu momento. É também uma lembrança da dinâmica inexorável do tempo, de uma época e de subjetividades que se projetam na dimensão da alteridade. Boa parte dos sujeitos que viveram os anos 1970 tinham percepção semelhante, como demonstrado no argumento de Antônio Noronha que abre este capítulo. A percepção de que seria possível dividir o tempo pelas gerações¹²⁰, uma divisão visível nos comportamentos e na cultura. A geração atual não poderia ser entendida pelos mesmos significados da geração anterior, e assim se dariam com as gerações subsequentes. Mesmo entre os próprios contemporâneos daqueles anos, é notória a sensação de se estar “dentro” ou “fora” de uma geração. E sendo assim, poderiam os estudos históricos também beneficiar-se dessa ideia geracional?

Logo no primeiro trabalho acadêmico a tratar das produções alternativas feitas em Teresina no início da década de 1970¹²¹, o conceito de *Geração Torquato Neto* aparece como modo de agregar os jovens produtores ligados à cultura *underground*. Segundo Paulo Vilhena Filho:

¹¹⁸ BENJAMIN, 1994, p.26.

¹¹⁹ BLOCH, Marc. **Apologia da história, ou, O ofício do Historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2001, p.60.

¹²⁰ “A geração é um padrão [...] que permite dividir o tempo?” é a pergunta que abre o ensaio de Jean-François Sirinelli sobre o uso do conceito de geração nos estudos históricos. In: SIRINELLI, Jean-François. **A geração**. AMADO, Janaína; Ferreira, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

¹²¹ VILHENA FILHO, Paulo Henrique Gonçalves. **A experiência alternativa d'O Estado Interessante no contexto marginal da década de 1970**. Dissertação (mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 1999.

A partir de junho de 1972, a interlocução entre a geração underground teresinense e Torquato Neto passou a se efetivar não apenas na forma de pequenas produções marginais mas principalmente na consolidação de uma troca de experiências que transpunha a figura do poeta para a posição de mentor intelectual, quase um guru daquela geração. [...]

A presença de Torquato Neto, portanto, apresenta-se como um referencial importante na conjuntura daquele corte cronológico, e propicia, por assim dizer, os elementos fundantes necessários para um reordenamento da cultura local a partir da referência básica, que era a cidade do Rio de Janeiro. Mais do que isso, a vivência por ele trazida influenciou os jovens teresinenses que se envolveram com produções culturais na década de 70 e que classificamos como **geração Torquato Neto**. Dos novos comportamentos ao novo discurso, aquela geração reconheceu na postura de Torquato o mecanismo viável para o rompimento com antigas estruturas.¹²²

Na esteira da dissertação de Paulo Vilhena Filho, outros trabalhos também se aproveitam da ideia de *Geração Torquato Neto*, seja para afirmá-la, criticá-la ou ressignificá-la. Trabalhos que discorrem sobre a trajetória e obra de Torquato Neto¹²³, como a tese de Edwar Castelo Branco¹²⁴, defendida em 2004, e a dissertação de Júlia Souza Cabo¹²⁵, defendida em 2015, o termo aparece como forma de demonstrar as ressonâncias de Torquato Neto sobre um conjunto de experiências desenvolvidas em sua cidade-natal, Teresina, por outros sujeitos que chegaram a conviver com ele. Lançado em 2006, o trabalho de mestrado de Frederico Osanan Amorim Lima¹²⁶ é um dos principais responsáveis não só por consolidar o campo de estudos sobre a produção superoitista¹²⁷ teresinense, como também a designação do grupo como *Geração Torquato Neto*. De acordo com Lima, seria ela o

Conjunto de jovens que, utilizando das obras, pensamentos e atitudes de Torquato Neto, produziram uma vasta obra na área da literatura, cinema e música enxertada das ideias torquateanas. É bem verdade que do ponto de vista conceitual, o termo geração empregado na expressão não quer significar uma juventude que pensou um conjunto completo de idéias ao longo de muitos anos. Assim, a utilização da expressão geração Torquato Neto tem por

¹²² VILHENA FILHO, 1999, p.94-95. Grifo nosso.

¹²³ Torquato Pereira de Araújo Neto nasceu em 9 de novembro de 1944 em Teresina e faleceu em 10 de novembro de 1972 no Rio de Janeiro. Era filho do promotor Heli da Rocha Nunes e da professora Maria Salomé da Cunha Araújo. Mudou-se para Salvador aos 16 anos, onde conheceu artistas como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa e Glauber Rocha. Estudou jornalismo mas nunca concluiu. Foi poeta, colunista, crítico, músico, cineasta e agitador cultural.

¹²⁴ Castelo Branco, 2024(a).

¹²⁵ CABO, Júlia Souza. **O Terror da Vermelha**: uma proposta de análise a partir da incompletude. Dissertação (mestrado em História Social da Cultura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, 2015.

¹²⁶ LIMA, 2006.

¹²⁷ Com “produção superoitista”, nos referimos aos curtas-metragens amadores filmados em câmeras de filme super-8 em Teresina.

objetivo mostrar a influência de Torquato em muitos jovens contemporâneos.¹²⁸

Como pode ser visto, Torquato Neto é nessa lógica tratado como o ponto de partida para o afloramento de uma nova seara cultural em Teresina. Suas ideias são vistas como catalisadoras das ações e obras de um grupo.

Com o tempo, a dita *Geração Torquato Neto*, como síntese das experiências alternativas desenvolvidas em Teresina, começa a ser questionada por aqueles que também ajudaram a estabelecer o próprio conceito. No âmbito do GT História, Cultura e subjetividade¹²⁹, outras nomenclaturas foram aparecendo, por exemplo, *Geração Antônio Noronha Filho*¹³⁰, e até mesmo sem recorrer à palavra Geração, e sim a um termo que aparece nos próprios jornais alternativos dessa juventude: *Curtinália*¹³¹. Em 2007, por exemplo, em um artigo do professor Edwar Castelo Branco¹³², é feita a opção por nomear não de *geração*, mas de *Espectro Torquato Neto*, nomenclatura que passou a ser mais utilizada a partir de então para referir-se não ao conjunto de indivíduos em si, mas ao coletivo de produções do início dos anos 1970, sobretudo os filmes em formato super-8, que se articula discursivamente às ideias defendidas e propagadas por Torquato Neto em suas colunas jornalísticas, textos poéticos e criação imagética. Castelo Branco assim explica a escolha por esta denominação:

[...] chegamos à conclusão de que seria mais adequado utilizar a expressão "Espectro Torquato Neto", o qual remete a uma fantasmagoria que no limite instaura a formação discursiva do interior da qual emergem obras tais como as de Edmar Oliveira, Carlos Galvão, Antonio Noronha, Durvalino Couto Filho e tantos outros. Não se trata, pois, de uma influência de Torquato Neto sobre estes agentes, mas da nomeação de uma época marcada, entre outras coisas, pela emergência do new journalism e dos filmes experimentais. Esta época foi nacionalmente marcada por sujeitos tais como Torquato Neto, Luiz Carlos Maciel, José Mojica Marins, entre outros. A constatação da existência

¹²⁸ LIMA, 2006, p.25.

¹²⁹ “O Grupo reúne professores e alunos da graduação e da pós-graduação em História da Universidade Federal do Piauí (UFPI). O principal pretexto para a reunião dos pesquisadores no grupo é o fato dos interesses temáticos e teóricos dos mesmos fazerem a articulação entre História, subjetividade, cultura, linguagens e arte. As pesquisas do grupo abarcam desde reflexões sobre a escrita da História a temáticas menos recorrentes na pesquisa histórica, tais como o cinema experimental, os fanzines, a geração mimeógrafo e, bem como, as articulações entre história e literatura. Do trabalho do grupo já resultaram várias publicações. No âmbito do Grupo também já foram geradas várias teses de doutoramento e dezenas de dissertações de mestrado. Os trabalhos no interior do grupo são organizados em torno de duas linhas de pesquisa: Linha 1 - História, Arte e Invenção Linha 2 - Teoria da História”. In: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/18191>. Acesso em: 15/12/2024.

¹³⁰ BARBOSA, 2018.

¹³¹ SILVA, Stéfany Marquis de Barros. **Venha pra curtir**: aventuras da Curtinália e usos do corpo nos experimentalismos artísticos de Teresina na década de 1970. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2019.

¹³² CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Táticas caminhanter: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 27, n. 53, jan-jun 2007.

de condições de existir específicas, marcadas pela emergência da condição histórica pós moderna, e a nomeação desta condição, para efeitos didáticos, de "Espectro Torquato Neto", para o caso de Teresina, não apaga em absoluto a agência histórica dos vários e riquíssimos personagens que erigiram, com suas obras, o dito espectro.¹³³

Dessa forma, falar em *Espectro Torquato Neto* coloca este artista como um espelho, entre tantos outros possíveis, de uma época e de um modo de agir, presente mesmo entre aqueles que pouco ou não conviveram com ele, mas são contemporâneos de suas ideias. A nomenclatura age mais para fins didáticos do que para reconhecer Torquato Neto nas individualidades de outros sujeitos. O poeta piauiense é visto como influência, direta e, mais ainda, indireta, mas não como único símbolo daquela experiência. O debate acerca da contemporaneidade e da presença de Torquato Neto mesmo após sua morte, é central na dissertação de Fábio Leonardo Brito¹³⁴. Ao debruçar-se sobre a invenção histórica de uma dita *Geração Torquato Neto*, o autor demonstra que o conceito é moldado *a posteriori* dos acontecimentos, de modo que a ideia geração está em simbiose com a construção de uma memória:

[...] a “Geração Torquato Neto” existe, dentro do território linguístico no qual ela se insere, partindo, principalmente, da ideia de que sua formatação não aconteceu no momento em que se forjou, mas a posteriori. A mitificação de Torquato, no campo cultural piauiense, dessa maneira, ajudou a conceber este grupo sob esta alcunha, bem como contribuiu para que muitos artistas se vissem como ressonâncias ou “herdeiros” de Torquato Neto, inclusive muitos daqueles que foram seus contemporâneos.¹³⁵

De fato, os contemporâneos do poeta teresinense, aqueles que habitam a dita *Geração Torquato Neto*, também participam da construção dessa ideia, seja afirmando-a, seja negando-a, mas ainda sempre envoltos pelo mito que se criou em torno daquele que ficou conhecido como o *anjo torto da Tropicália*. Como será visto, a indicação com uma certa *Geração Torquato Neto* é mais forte entre o grupo de jovens que desenvolveu experimentalismos artísticos, como pequenos jornais e suplementos alternativos e filmes em formato super-8, nos primeiros anos da década de 1970, que inclui nomes como Arnaldo Albuquerque, Antônio

¹³³ CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Da impossibilidade histórica de ser como se é: sujeito, obra, autor e autoria pensados a partir de Torquato Neto. In: MONTEIRO, Francisco Gleison da C.; SILVA, Márcio Douglas de C. e. **História social do Piauí: cultura, arte e literatura**. Teresina: Cancioneiro, 2024(a).

¹³⁴ BRITO, 2024.

¹³⁵ BRITO, 2024, p.219.

Noronha, Edmar Oliveira, Durvalino Couto Filho¹³⁶, Carlos Galvão¹³⁷, Haroldo Barradas¹³⁸, Chico Pereira¹³⁹ e Paulo José Cunha¹⁴⁰. Ao longo das décadas seguintes, estes jovens seriam interpelados sobre sua atuação naquela época e sua relação com o poeta. Suas falas nos ajudam a mapear como a imagem de uma geração vai se consolidando entre aqueles que participaram de tais experiências. Além disso, também são amostras de como o nome de Torquato Neto aparece como aquele que primeiro consolidou ao seu redor a definição de uma geração.

A importância dada ao poeta piauiense como síntese de uma geração de jovens alinhados com os ideais da contracultura em Teresina aparece não só na fala daqueles que viveram essa geração, mas é induzida também por aqueles que os interpelam com perguntas que direcionam o foco para Torquato Neto, entre outras razões, por este ter sido o piauiense de maior renome nas artes a nível nacional, e pela mítica criada em torno de seu suicídio ainda na juventude. A fim de ilustrar esse processo, pode-se indicar duas entrevistas distintas de Albuquerque. Na primeira, para o jornal *O Estado* em 1991, quando perguntado sobre a influência de Torquato Neto, Albuquerque responde: “ele me influenciou muito porque abriu a mente para muitas informações que eu desconhecia”¹⁴¹. Na segunda, para o jornal *Meio Norte* em 1996, reafirma a profunda influência de Torquato Neto, inclusive para além do lado artístico: “Torquato não influenciou minha obra, como muita gente diz por aí. Ele influenciou minha vida, porque nós trocávamos muitas ideias sobre cinema, quadrinhos e livros. Ele me dava muitas dicas”¹⁴². Dessa forma, ainda que descole Torquato Neto de uma interferência direta na sua arte, Albuquerque vincula uma forte inspiração sua naquilo que ele representava e comunicava.

¹³⁶ Durvalino Couto filho nasceu em Teresina em 1953, filho de um médico e uma funcionária pública federal. Morou em Teresina até quando foi cursar Comunicação na Universidade de Brasília (UnB), mas desistiu do curso para trabalhar e por discordar do ambiente acadêmico. Vinha para Teresina nas férias, até retornar definitivamente em 1977. Foi publicitário, músico, escritor e poeta. Lançou o livro *Os caçadores de prosódias* em 1994.

¹³⁷ Carlos Alberto Soares Galvão nasceu em 30 de setembro de 1951. É funcionário aposentado do Banco do Central do Brasil. Foi para o Rio de Janeiro pelos estudos e seguir carreira artística, onde mora até hoje. Foi escritor, compositor e músico.

¹³⁸ Haroldo Barradas estudou Medicina. As fontes indicam que em 1972 morava em Belo Horizonte, provavelmente cursando o ensino superior.

¹³⁹ Francisco Pereira da Silva, conhecido como Chico ou Xico Pereira, participou da maior parte dos jornais alternativos do grupo *Gramma*, dirigiu o filme Tupi niquim e participou como ator amador em *O Terror da Vermelha* e *David Vai Guiar*. Morou em Teresina, Recife, onde entrevistou Caetano Veloso para o *Gramma*, e Rio de Janeiro. Foi candidato a vereador no Rio de Janeiro, provavelmente nos anos 1980, segundo Couto Filho.

¹⁴⁰ Paulo José Cunha é primo em primeiro grau de Torquato Neto, fato que ajudou nas conexões entre este e os outros jovens em Teresina. Formou-se em Comunicação na UnB, tornando-se professor da mesma instituição e sendo diretor do Centro de Produção de Televisão e Cinema da UnB-CPCE. Consolidou carreira como jornalista, cronista, poeta, professor e documentarista, transitando entre Teresina, Brasília e Rio de Janeiro.

¹⁴¹ ALBUQUERQUE, Arnaldo. Entrevista concedida ao jornal *O Estado*. In: História em Quadrinho: depoimento de um artista. **O ESTADO**, Teresina, 11/12 de agosto de 1991.

¹⁴² UM OLHAR inconformado. **Jornal Meio Norte**, Teresina, 3 de março de 1996, p.4.

Por diversas vezes, em seus depoimentos, Couto Filho relembra momentos ou frases de Torquato, como se ele e seu grupo estivessem a seguir seus princípios. Ainda, Torquato é colocado como um dos integrantes do grupo:

O Torquato Neto de entrevistado passou a fazer parte do nosso grupo e depois que eu fui para Brasília e quando eu cheguei de férias, no final do ano, o grupo já estava bem grande. [...]

Eu morava fora, logo após os meninos foram morar no Rio [de Janeiro]. Houve, de certa forma, depois da morte do Torquato – e isso se acentuou de certa forma - houve como que uma explosão desse grupo. Cada um foi atrás da sua própria vida. [...]¹⁴³

A fala atribui uma presença tão significativa do poeta que elenca sua morte como uma das razões para a desagregação daquele coletivo. Através das memórias de personagens como Couto Filho, a tragédia de Torquato é representativa da perda de um certo sentido para sua geração, um marco do fim de uma experiência ou até de um modo de viver. Couto Filho, ao longo de sua trajetória, continuaria ao longo da carreira, reverenciando Torquato Neto:

Se alguns artistas envolvidos com a contracultura no Piauí receberam forte influência de Torquato Neto, um dos principais entusiastas das idéias torquateanas foi Durvalino Couto. Além de escrever parte de seus textos fazendo referências a ele, Durvalino, junto com outros jovens teresinenses, numa alusão ao poeta que cometeu o suicídio no final de 72, deixaram-se fotografar trajando roupas e símbolos da contracultura e da tropicália na frente do túmulo de Torquato, o que provocou um mal-estar para muitos familiares do poeta morto¹⁴⁴.

Para Castelo Branco, “sujeito despedaçado, descentrado, Torquato é um bom exemplo do sofrimento e da dor de subjetividades errantes que esperneavam enquanto eram dobradas, submetidas, organizadas”¹⁴⁵, e nesse sentido, não difere com relação a outros sujeitos que também se sentiam desterritorializados em meio às vertigens dos anos sessenta. Por isso, Torquato, sob a ótica dessa análise, é simbólico deste recorte contextual. De modo semelhante, percebemos esse fenômeno na Teresina setentista, sendo este um dos caminhos pelos quais entendemos a força da identificação de Torquato Neto como título de uma geração.

¹⁴³ COUTO FILHO, Durvalino concedida a Jaislan Honório Monteiro. **Revista Desenredos**, Teresina, ano IV, n.15, out./dez. 2012. Disponível em: <http://desenredos.com.br/?cat=36>. Acesso em: 16/12/2024.

¹⁴⁴ LIMA, 2006. p.56.

¹⁴⁵ CASTELO BRANCO, 2024, p.156.

Em artigo para a revista *Revestrés*, Edmar Oliveira, usando seus conhecimentos de psiquiatria, aborda sua relação com Torquato ao passo que também discorre sobre a sombra da loucura e da depressão que acompanham a figura do poeta:

Somos contemporâneos e conterrâneos meio atravessados. Cheguei a Teresina quando ele já tinha ido embora e a nossa diferença de idade era enorme na meninice. [...] No nosso encontro eu tinha 19 anos e ele 26, já perto de morrer aos 28. Portanto conheci o Torquato maduro. Por isso só consigo pensar nele como muito mais velho que eu. [...]

Na faculdade de medicina eu estava inclinado a fazer saúde pública, local de refúgio de “subversivos” nos anos de chumbo. Foi Torquato quem me chamou atenção para o campo psi, quando me aconselhou a prestar tenência de que a psique humana talvez fosse tão infinita quanto o infinito cósmico. Por ele ouço falar de arquétipos que só entenderia muito mais tarde, quando conheci Nise da Silveira. [...]

Mas a pergunta que sempre me fazem é se Torquato não era “pelo menos” um depressivo. Sempre respondo que éramos uma geração depressiva. Os anos de chumbo pareciam nos sufocar em demasia e, naquela época, não víamos a luz no fim do túnel. E um suicídio pode mesclar uma depressão com uma determinação existencial filosófica e não necessariamente ser atribuída apenas a um mísero diagnóstico. [...]

Loucura? Como a de todo poeta e louco que habitam o humano. Em Torquato Neto rompendo o limite com que estamos acostumados. [...] ¹⁴⁶

A primeira coisa que nos chama a atenção nas memórias de Oliveira é que ele só se lembra de Torquato como sendo alguém muito mais velho que ele, sete anos a mais para ser exato. Ainda assim, mesmo levando em conta a diferença de idade e de vivência – afinal enquanto Oliveira havia acabado de ingressar na faculdade, Torquato Neto já havia estado em diferentes cidades do mundo e circulava entre os principais movimentos culturais de sua época –, o que de certa forma confere ao poeta piauiense uma certa aura professoral para jovens como ele, Oliveira o coloca não só como um contemporâneo seu, como também pertencente ao mesmo recorte geracional: “sempre respondo que éramos uma geração depressiva”, próximo das opiniões de Couto Filho. Dessa maneira, Oliveira indica partir de uma noção elástica ¹⁴⁷ do conceito de geração, não limitada necessariamente por uma faixa etária ou recorte temporal em específico, mas sim, determinada por um sentimento e uma identificação comum.

O psiquiatra vê em Torquato Neto a angústia que marcou toda uma geração, uma sensação que soma a vigência de um regime autoritário com um desencantamento existencial com um mundo que sempre lhe parece insuficiente. A percepção, vista em Couto Filho e

¹⁴⁶ OLIVEIRA, Edmar. De poeta e louco... **Revista Revestrés**, Teresina, n. 33., out./nov.2017. Disponível em: <https://revistarevestres.com.br/artigos/de-poeta-e-louco/>. Acesso em: 16/12/2024.

¹⁴⁷ SIRINELLI, 2006.

Oliveira, é semelhante à de Heloísa Teixeira¹⁴⁸, que ao estudar o tropicalismo a nível de Brasil, afirma: “O caso Torquato, um dos líderes desse grupo, certamente mobilizou toda uma geração. Seus textos, [...] foram por algum tempo lidos como bíblia pelas novas gerações”¹⁴⁹. Ainda, em Favaretto, Torquato Neto é abordado como um dos “responsáveis pela direção de crítica cultural e criativa da articulação entre a nova sensibilidade contracultural e o experimentalismo construtivista”¹⁵⁰. Daí manifesta-se aquilo que chamam de “loucura”, uma marca de dissonância com relação aos sujeitos considerados “normais”, mas que no fundo, para Oliveira, todo ser humano carrega consigo. Como será visto, a loucura persegue a obra artística de vários desses sujeitos identificados com esses sentimentos, sendo Albuquerque um dos casos mais notórios. A suposta “loucura” como sintoma de um não encaixe nas normas sociais e das angústias de se viver o mundo contemporâneo.

Não à toa, a metáfora do “sufoco” era recorrente na produção cultural do período¹⁵¹. Sintomático de uma ditadura que não se manifestava apenas na macropolítica, pois era resultado das forças repressoras da cotidianidade. Nessa percepção, Torquato não era uma alma solitária:

E esse real é escrito principalmente pela sufocação geral que paira sobre os brasileiros e em particular sobre os artistas, poetas e agitadores culturais de um modo geral. Submetido a uma ditadura que procura silenciar as falas dissonantes, Torquato reconhece nas palavras as armas de que pode se valer para furar o bloqueio das formas dominantes de pensamento. E o poeta percebe, também, que esta "ditadura" não é exatamente uma imposição militar ao povo brasileiro. Ela é, antes, a resultante de um autoritarismo que as pessoas desejam e no qual projetam a estratégia que vai barrar o ritmo das mudanças, reinventando a tradição reativamente.¹⁵²

Compreendemos então, que o sentido de uma geração vai além do seu fato natural, pois é também fato cultural¹⁵³, edificado tanto pelo contexto em comum dos sujeitos quanto pelo reconhecimento enquanto participante de tal. Logo, também concordamos com Carlos Lopes Barbosa ao ver que “o sentimento de pertencer ou pertencimento em um determinado tempo social pode ser um grande fator que resultaria no surgimento da geração em estudo”¹⁵⁴, seja ela nomeada como for. Ressaltamos novamente a problemática da nomeação visto que em diversas

¹⁴⁸ Heloísa Teixeira é mais conhecida como Heloísa Buarque de Hollanda, sobrenome herdado do marido e que ela deixou de adotar a partir de 2023.

¹⁴⁹ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de Viagem**: CPC, vanguarda e desbunde (1960/1970). Rio de Janeiro: Aeroplano, 004.

¹⁵⁰ FAVARETTO, 2017, p.200.

¹⁵¹ KAMISKI, 2022.

¹⁵² CASTELO BRANCO, 2024, p.160.

¹⁵³ SIRINELLI, 2006.

¹⁵⁴ BARBOSA, 2018. p.121.

entrevistas, apesar de afirmar aspectos que conectam sujeitos como Torquato Neto e Edmar Oliveira, este último rejeita a categorização de uma *Geração Torquato Neto*:

Eu não considero que a gente tenha sido a “Geração Torquato Neto”. Porque assim, o Torquato se aproxima da gente, a gente faz uma entrevista com ele, a gente já existia enquanto grupo, já estava fazendo trabalho em Teresina. E Torquato vai embora, a gente continua, ele volta, nós estamos em outro nível, já foi para o cinema, ele já veio fazer esse cinema com a gente. Então, veja bem, a gente cresceu independentemente dele. Claro que ele reforçou e deu maior visibilidade a gente pelo trabalho que ele tem, para um historiador então, esse reforço é enorme. [...] Nós éramos tão impossíveis para a época, que a gente fez um roteiro e dirigimos um filme com ele. O filme se perdeu. Chegamos pra ele dizendo: “vai ser o nosso ator”, e ele topou. Você vê que era de igual pra igual, a jogada, não era? Se não ele não tinha coragem de dizer se ele não nos considerasse os “bambambam”, iam dizer “pô cara vai fazer um filme com eles”? “Não”. [...] Então, assim, eu acho que o Torquato, ele nos deu participação, mas nós faríamos aquilo que nós fizemos sem o Torquato, embora ele tenha sido a pessoa famosa. Porque eu considero que daquele movimento várias pessoas... Ele deu algumas coisas, né? Ele deu, por exemplo, um dos grandes poetas da Terra que é Durvalino Couto, que no final da vida não está bem. deu o Paulo José, que também tem um livro de poesia muito bonito. Tem o Galvão, que agora fez um disco das canções que ele teve. Eu que participei também, hoje eu escrevo, independente daquela época. Mas então nós fizemos uma carreira própria. E tem o Arnaldo. Porque Arnaldo Albuquerque pra mim é o maior talento daquela geração. Esse era multitalento, independente até da gente, até do próprio grupo. Esse merece sim ser o cara que representa nossa geração, para mim o representante máximo é Arnaldo Albuquerque, que Teresina também não conhece nem depois da morte. Nem depois da morte. Então eu acho que esse cara, vocês podiam dar uma forcinha pra ele estar no panteão da glória aqui, porque foi uma pessoa muito importante para Teresina. O cara que escreveu a primeira história em quadrinhos de Teresina, um cara que era multiartista, ele era pintor, ele era chargista, ele era desenhista, era fotógrafo, cineasta... [...] E o Noronha produziu para gente. Ele era médico. Uma pessoa que tem muita importância, e participou do grupo também. [...] Ele participa também com a gente desde o começo. E o Noronha deu régua e compasso, porque esse sim, teve uma grande influência na nossa geração. Porque o Noronha já era médico, ele tinha dinheiro, morava no centro da cidade. A gente ia pra lá, era um grupo que se reunia na casa do Noronha. E lá nós tivemos contato com a literatura toda que ele tinha, com os discos que ele tinha, toda a cultura que a gente tinha de casa. Então, esse que nos abasteceu muito de cultura, que por acaso era amigo de infância Torquato Neto.¹⁵⁵

O excerto da entrevista de Oliveira posto acima arremata perspectivas sobre a dita *Geração Torquato Neto* ao passo que também traz encaminhamentos interessantes para se pensar além dessa nomenclatura. Primeiramente, ainda que ressalte a importância de Torquato Neto pela visibilidade que deu ao grupo e por sua relevância cultural, citando até mesmo o

¹⁵⁵ OLIVEIRA, Edmar. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 08 de julho de 2024.

trabalho de historiadores, Oliveira diz que o movimento – e assim ele entende o que seu grupo empreendeu – aconteceu independente da marca, física e simbólica, de Torquato Neto. O poeta não é tratado como um guru que enuncia os caminhos, mas como alguém que foi convidado a participar de algo que já estava em andamento. O processo antecede o *anjo torto* e prossegue sem ele. Se uma geração possui um ato inaugurador, um acontecimento marcante¹⁵⁶, este não é, para Oliveira, nem a vinda de Torquato Neto para a capital piauiense nos seus últimos anos de vida, tampouco a morte, ainda que não lhe seja negada sua devida dimensão para aqueles que conviveram e se inspiraram nele. Nesse ponto, afasta-se da percepção de Couto Filho, que sente uma presença maior do poeta tanto na formação quanto na desagregação daquele grupo.

Oliveira prefere outros caminhos que destacam o protagonismo de diversos sujeitos que participaram mais efetivamente do movimento desenvolvido por aquela juventude. A geração descrita pelo psiquiatra une o trabalho empreendido por cada um de seus colegas com sua própria percepção sobre eles, de modo a exaltar sua importância tanto quanto exalta-se a de Torquato Neto. Nesse sentido, ressaltamos as conclusões dos sociólogos Carles Feixa e Carmem Leccardi, a partir da leitura de Phillipp Abrams e Karl Mannheim, segundo os quais “gerações é o lugar em que dois tempos diferentes – o do curso da vida, e o da experiência histórica – são sincronizados. O tempo biográfico e o tempo histórico fundem-se e transformam-se criando desse modo uma geração social”¹⁵⁷.

Além disso, Oliveira aproveita o espaço de sua fala para destacar a importância e o trabalho de outros sujeitos de sua geração não nomeada. Durvalino Couto Filho, Carlos Galvão, Arnaldo Albuquerque, Antônio Noronha, o próprio Edmar Oliveira, aparecem como sujeitos brilhantes, que começaram juntos na produção contracultural e depois seguiram carreiras autônomas de relevo no campo das artes e das letras. Porém, acabam por serem eclipsados pela sombra das asas de um folclórico *anjo torto*. Logo, “a mitificação de Torquato [...] dessa maneira, ajudou a conceber este grupo sob esta alcunha, bem como contribuiu para que muitos artistas se vissem como ressonâncias ou “herdeiros” de Torquato Neto”¹⁵⁸. Vimos que até mesmo quando discordam dessa classificação ainda são marcados por uma certa “herança” do legado torquateano.

Sendo este um movimento coletivo, criado por muitas cabeças, qualquer um destes podia, nessa lógica, ser elevado à condição de representante de sua geração, sem que isso

¹⁵⁶ SIRINELLI, 2006.

¹⁵⁷ FEIXA, Carles; LECCARDI, Carmem. O conceito de geração nas teorias sobre juventude. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 25, n. 2, p. 185–204, 2011. p.191.

¹⁵⁸ BRITO, 2024. p.219.

apague a contribuição de outros. A exemplo disso, Oliveira ressalta não Torquato Neto, e sim Antônio Noronha como base mentora de seu grupo. Em um texto publicado em seu blog, é perceptível a força de Noronha em suas memórias:

Noronha não se importava com a sociedade conservadora da época que condenava sua atitude de abrigar uns hippies na sua casa. Ria dos comentários maldosos sobre sua homossexualidade. Entre nós nunca tocamos nesse assunto tabu para a época. E ri muito da última entrevista do Doutor na Revestrés: “tudo que falam de mim é verdade”. E eu tenho a certeza que sem o Noronha não éramos nós. [...] Todas as nossas loucuras juvenis – cinema, jornais, teatro, músicas, sonhos – só foram possíveis pela generosidade do Doutor. E ele passou a fazer parte de nossa vida e – ainda bem – um dia eu disse tudo isso a ele. Agradeço e agradeço de coração. [...] Nunca parou de ser um agitador cultural, um homem à frente do seu tempo. [...] ¹⁵⁹

A citação sobre o doutor como “um homem à frente de seu tempo” reforça o caráter *outsider* no qual se cristalizou a imagem do doutor quando se fala de sua atuação entre uma geração que buscou se projetar enquanto tal. Como citado antes, pensar a configuração de uma *Geração Antônio Noronha Filho* é o cerne da dissertação de mestrado de Carlos Lopes Barbosa. Noronha era um sujeito que “transitava entre a contracultura e a cultura local”¹⁶⁰. Múltiplas identidades em um só¹⁶¹, Noronha era inspiração para muitos daqueles desejavam afastar-se das normas sociais e contestar a ordem política do macro – a exemplo de sua participação no jornal *Sol* – ao micro na década de 1970. Daí, para Barbosa, a conformação de uma geração que lhe tem como símbolo, pois “foi nos anos 70 que surgiu, não a geração anos 70, mas sim a que compartilhou os acontecimentos daquela época e que teve como figura central Antônio Noronha Filho”¹⁶². Para o autor, Noronha é signo de um tempo social, sentido por conjunto de sujeitos, no qual “as regras de ordenações de espaços oriundas dos órgãos repressores do Estado são compartilhadas pelos jovens do grupo”¹⁶³ que atuam em um “verdadeiro jogo entre forças num quadro que se manifestam as artes experimentais numa espécie de esperteza na forma de burlar as condições imposta pelos contratos sociais”¹⁶⁴.

Passeando pela historiografia de uma geração e pelas falas de seus integrantes, é possível depreender uma conclusão: a geração, tal como entendemos, é uma constatação dada a

¹⁵⁹ OLIVEIRA, Edmar. Sem o Noronha não éramos nós. Disponível em: <https://piauinauta.blogspot.com/2016/07/sem-o-noronha-nao-eramos-nos.html>. Acesso em 18/12/2024.

¹⁶⁰ OLIVEIRA, 2024.

¹⁶¹ HALL, 2006.

¹⁶² BARBOSA, 2018, p.134.

¹⁶³ BARBOSA, 2018, p.121.

¹⁶⁴ BARBOSA, 2018, p.121.

posteriori, seja nas memórias de quem fez parte dela, seja nos estudos de quem se debruça sobre aquele passado. Entendendo a geração como uma escala móvel no tempo¹⁶⁵, acreditamos não que ela foi vivenciada – conjugando o verbo no pretérito perfeito, o que dá a ideia de ação concluída no passado – e sim, que ela continua a ser vivenciada. Em consequência disso, segue sendo inventada e reinventada, passando pela seleção de nomes que, ao serem lembrados como tal, são emblemáticos de uma dada conjuntura explorada pelo pesquisador. Nesse sentido, consideramos que falar em gerações ainda é uma interessante chave para destravar a leitura das juventudes emergentes na década de 1970, sobretudo ao analisar-se as relações entre tempo, memória e identidade. Assim como Hall, tomamos as identidades “como uma ‘produção’ que nunca se completa, que está sempre em processo e é sempre constituída interna e não externamente à representação”¹⁶⁶. Isso não deixa, entretanto, de acarretar em desafios e problemáticas, sobretudo na delimitação e abrangência do termo.

Em especial, ao se pensar o cenário das juventudes teresinenses dos anos setenta alguns questionamentos logo surgem. Ao falarmos de *Geração Torquato Neto*, *Geração Antônio Noronha Filho*, *Curtinália*, estamos falando dos mesmos sujeitos em todas estas? Seriam estes somente os produtores de artes experimentais ou todo o circuito de rapazes e moças que de alguma forma absorvem comportamentos e ideais ligados a uma cultura da contestação das normas sociais? Falando em moças, onde estão elas nas crônicas dessa geração? Qual a dimensão da presença e da participação feminina no espaço *underground* teresinense? Nomes como Lena Rios¹⁶⁷, Claudete Dias¹⁶⁸, Herondina Nunes¹⁶⁹, Fátima Mesquita¹⁷⁰, Conceição Galvão¹⁷¹, Rose Caldas¹⁷² são por vezes citados, mas nunca ganharam os holofotes ou a

¹⁶⁵ SIRINELLI, 2006.

¹⁶⁶ HALL, 1996, p. 68.

¹⁶⁷ Maria do Socorro Barradas, mais conhecida como Lena Rios, ou ainda Barradinha, nasceu em 16 de agosto de 1951 e morreu em 07 de julho de 2025. Foi jornalista, radialista e cantora. Começou como integrante da banda “Os Brasinhas”. Gravou 5 discos, sendo três deles solo. Participou de diversos festivais de música, como o VII Festival Internacional da Canção (1972). Também teve envolvimento em vários shows e festivais musicais de Teresina, como o *Nortristeresina* e o *Udigrudi*. Ficou famosa pela parceria com Torquato Neto, que a considerava a “Gal Costa do Piauí” e ajudou a fazer sua carreira decolar no Rio de Janeiro.

¹⁶⁸ Claudete Maria Miranda Dias nasceu em 11 de janeiro de 1951, em São Raimundo Nonato, Piauí. É historiadora, professora aposentada da UFPI, ambientalista e empreendedora. Mestre em História pela UFF, doutora em História pela UFRJ e pós doutora pela Universidade de Sorbonne, em Paris. Nos anos 1970, enquanto ainda era estudante, protagonizou o filme *Adão e Eva do Paraíso ao Consumo*, e se envolveu com as agitações estudantis da época.

¹⁶⁹ Herondina Nunes, nascida em Teresina, é a prima mais nova de Torquato Neto. Na época de gravação de sua mais famosa cena em *O Terror da Vermelha*, tinha acabado de chegar dos Estados Unidos.

¹⁷⁰ Fátima Mesquita foi uma das integrantes do *Gramma* e do *O Estado Interessante*. Na época, era namorada de Paulo José Cunha.

¹⁷¹ Conceição Galvão, conhecida também na época como “Ceição”, era namorada e posteriormente, esposa de Carlos Galvão. Atuou em boa parte dos filmes super-8 estudados e escreveu para os jornais alternativos.

¹⁷² Rosilene Caldas, conhecida como Rose Caldas, era namorada de Marcos Igreja e estudante universitária. Foi um dos nomes mais atuantes do encarte *O Estado Interessante*.

centralidade ao se trabalhar com essa conjuntura¹⁷³. E enquanto aos personagens da cena cultural do final dos anos 1970 e início dos anos 1980, produtores de literatura e arte marginal, como Cineas Santos, José Pereira Bezerra¹⁷⁴, Menezes y Moraes¹⁷⁵, Paulo Machado¹⁷⁶ e Albert Piauí¹⁷⁷, poderiam ser considerados da mesma geração de Edmar Oliveira, Carlos Galvão e outros? Durvalino Couto Filho e Arnaldo Albuquerque, por exemplo, foram atuantes nos dois momentos. Marcos Igreja¹⁷⁸ que, conforme será visto, brigou com Oliveira, Galvão e Albuquerque, e buscou cortar ligações com esse grupo até décadas depois, ainda assim pode ser encaixado nessa geração, mesmo não se reconhecendo enquanto tal? Torquato Neto e Antônio Noronha eram os mais velhos do grupo, tendo por volta de 27 e 28 anos enquanto outros jovens tinham por volta de 20 anos – Noronha era inclusive professor de Edmar, e Torquato só ocasionalmente vinha a Teresina – poderiam fazer parte da mesma geração daqueles mais novos que eles? E afinal, como definir essa geração de sujeitos tão diversos entre si?

Com essas provocações, queremos mostrar que, assim como qualquer conceito, a geração carrega consigo possibilidades e limitações. Ademais, cada trabalho, mesmo que utilize a mesma denominação para esse recorte ou as mesmas referências bibliográficas, apropria-se da forma como melhor se adequa para seus objetivos, sem deixar o rigor teórico de lado para isso. Nunca daremos conta de representar o passado tal como foi em sua gama de

¹⁷³ De fato, é digna de nota a ausência de pesquisas que enfoquem o envolvimento feminino, sua importância e suas condições, na produção experimental piauiense e na conformação de um modo de viver ligado a práticas contraculturais como um todo. Sabemos, por exemplo, que haviam mulheres na escrita e na edição de jornais mimeografados, sabemos alguns de seus nomes, porém, pouco conhecemos de sua história, como podem ser notadas nas notas de rodapé acima. Stéfany Marquis Silva (2019, p.15) é uma das vozes mais diretas ao denunciar essa negligência: “Ao analisar o conteúdo dos depoimentos realizados, notei que a presença feminina é passada despercebida, como se fosse inexistente, sendo lembradas apenas como namoradas dos rapazes e nunca como escritoras dos jornais ou como atrizes relevantes para o enredo dos filmes”.

¹⁷⁴ José Pereira Bezerra nasceu em Teresina em 1954. Professor de História, sociólogo, poeta e contista do grupo Tarântula, publicou vários contos e foi autor do livro *Anos 70: por que essa lâmina nas palavras?*. Colaborou com jornais e com as revistas *Presença* e *Cadernos de Teresina*.

¹⁷⁵ José Menezes de Moraes, conhecido como Menezes y Moraes, nasceu em Altos, Piauí, em 1951. É formado em História pela UnB. Consolidou a carreira como professor, contista, poeta e jornalista. Integrou o grupo de teatro *Amoipirá*. Atuou em diversos jornais da capital piauiense e publicou em coletâneas de contos e poesias.

¹⁷⁶ Paulo Henrique Couto Machado nasceu em Teresina em 1956. Estudou medicina, mas abandonou o curso para estudar direito. Foi advogado e historiador. Foi uma das principais lideranças do Movimento Estudantil no Piauí durante o período de abertura do regime militar. Nas artes, atuou como poeta e cronista, colaborando em muitas coletâneas e jornais da *Geração Mimeógrafo*. É integrante da revista *Pulsar*.

¹⁷⁷ Albert Nunes Carvalho, conhecido como Albert Piauhy, nasceu em Luzilândia em 24 de setembro de 1953. Foi um dos mais conhecidos chargistas e desenhistas do Piauí, tendo substituído Arnaldo Albuquerque no jornal *O Dia*. Foi um dos idealizadores do Salão de Humor do Piauí e dirigiu a Fundação Nacional de Humor.

¹⁷⁸ Marcos Igreja nasceu em 12 de novembro de 1948 em Teresina. Seu pai era ligado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). Igreja foi militante de movimentos estudantis, da Ação Popular (AP) do PCB, tendo sido preso pela ditadura algumas vezes. Apesar de ser um dos idealizadores do *Gramma* e do *O Estado Interessante*, rompeu do resto do grupo.

complexidades e minúcias. Lidamos com as reminiscências¹⁷⁹ do pretérito, e com elas, buscamos compreender aquilo que já foi e que continua, de certa forma, a nos afetar. Daí os conceitos serem maleáveis aos usos pelo historiador, sujeitos ao tipo de análise feita sobre essas reminiscências e sobre as perguntas feitas a elas. Como sabemos, “a História é como um labirinto de corredores e portas contíguas, aparentemente todas semelhantes, mas que, dependendo da porta que o sujeito escolhe para abrir, pode estar provocando um desvio, um deslizamento para um outro porvir”¹⁸⁰.

Tendo isso em vista, “percebemos o grupo que formatou vivências e artes experimentais na Teresina nos anos 1970 como um grupo ‘de geometria variável’, que apresenta plasticidade igualmente vertical em relação ao tempo”¹⁸¹. Ao colocá-los sob o prisma da geração não pleiteamos igualar ou unificar esses sujeitos, e sim, entender as experiências e ideologias comuns entre eles, “pois entendemos que os significados compartilhados pelo grupo foram os mesmos e as identidades que os caracterizam como tal também, assim como os signos, cuja interconexões na história individual possuem relações”¹⁸².

Ainda, não negamos, nem julgamos como errôneas denominações como *Geração Torquato Neto* ou *Geração Antônio Noronha Filho*, por exemplo. Essas ideias serviram a seus propósitos nos trabalhos em que aparecem, no caso, dando relevo à influência dos dois agitadores culturais sob uma parcela da mocidade teresinense. Tais denominações não são reducionismos, são modos de compreensão. Da mesma forma, abrem também viabilidades para se pensar em outros nomes capazes de evidenciar uma dada conjuntura e como essa ainda é apresentada pelas memórias, pelo dito e pelo não dito décadas depois. A exemplo, podemos usar como modelo aquele que é lembrado como o mais performático entre seus pares, ele próprio uma instalação¹⁸³, e um dos mais geniais¹⁸⁴. Podemos, então, falar de uma *Geração Arnaldo Albuquerque*. Podemos também dar outras denominações, ou ainda, nenhuma, deixar a geração como ela é, em aberto. Neste trabalho, optamos por focar em uma geração que é compreendida por Albuquerque e seu entorno, dessa forma, penetrando “não em um sujeito, mas nas palavras, nas múltiplas narrativas construídas, por ele, sobre ele ou em torno dele”¹⁸⁵.

¹⁷⁹ BENJAMIN, 1994.

¹⁸⁰ ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007. P.81.

¹⁸¹ BRITO, 2024, p.172.

¹⁸² BARBOSA, 2018, P.131.

¹⁸³ SEM PALAVRAS. Direção: Bernardo Aurélio, Aristides Oliveira e Meire Fernandes. Teresina: Coletivo Diagonal e Núcleo de Quadrinhos do Piauí, 2010, son., color., 86 min.

¹⁸⁴ OLIVEIRA, 2024.

¹⁸⁵ BRITO, 2018, p.126.

Arnaldo Albuquerque, o pretexto central desta dissertação, foi desenhista, chargista, pintor, escultor, cineasta, cronista, entre outros envolvimento com a cena cultural teresinense desde a década de 1970. Era tido por seus colegas como o grande artista da geração. Foi o responsável pela parte gráfica de jornais alternativos diversos. Foi presença constante nos filmes em formato super-8 do que aqui já foi referenciado como *Espectro Torquato Neto*, tendo sido o operador de câmera da maioria deles justamente por seu conhecimento e habilidade com o trabalho das imagens. Após a experiência desse recorte, Arnaldo continuou a filmar com a câmera em super-8, tendo feito diversos curtas e ainda, os primeiros filmes animados do Piauí. Além disso, parceiro de várias empreitadas da *Editora Corisco*, de propriedade de Cineas Santos. Pela editora, conhecida por seus livretos de poesia e literatura marginal e nanica, publicou suas artes, crônicas, fez capas e ilustrações de livros e publicou a primeira história em quadrinhos do Piauí, *Humor Sangrento*¹⁸⁶. Participou ainda da organização de festivais de música e cinema piauienses. Apesar de ficar conhecido pela sua atuação em movimentos ligados a propostas alternativas e marginais, Arnaldo Albuquerque também transitava por espaços institucionais e mais “oficiais”. Foi chargista do jornal *O Dia*, além de colaborações esparsas para outros jornais. Também era convidado para participar de feiras e festivais de arte promovidos pelo governo.

Logo, a década de 1970 consolida Arnaldo Albuquerque como um jovem artista plural, que atuava tanto em espaços vistos como pertencentes a uma cultura mais tradicional e normatizada quanto espaços pertencentes a uma dita contracultura. Sua participação foi significativa no cenário cultural teresinense, tanto pelos diversos caminhos que enveredou: imprensa, pintura, quadrinhos, filmes, livros, quanto por seu trabalho de cooperação e participação em festivais culturais e de divulgação de arte local. Ao analisar o contexto da produção alternativa e a conformação de uma contracultura em Teresina é possível distinguir diferentes grupos e momentos, algo que será mais detalhado à frente, entre eles, a figura de Arnaldo surge como uma das mais atuantes, e sua influência ficou marcada na memória de seus pares.

Evocamos o jovem artista piauiense como um sujeito-signo das experiências vividas por uma parcela da juventude com quem ele se relacionava. Nesse sentido, ressaltamos que os sujeitos são produto de relacionamentos, encontros, trocas. As diversas identidades de Arnaldo, que neste estudo servirão para compor parte do mosaico de um tempo, seguem em constante formação assim como as metamorfoses de sua conjuntura e dos grupos nos quais contribuiu.

¹⁸⁶ ALBUQUERQUE, Arnaldo. **Humor Sangrento**. Publicações suicidas. Teresina: Corisco: 1977.

Ao colocá-lo em rede com múltiplas questões e sujeitos, não procuramos evidenciar semelhanças, mas sim similitudes, seguindo assim na acepção de Michel Foucault:

A semelhança tem um "padrão": elemento original que ordena e hierarquiza a partir de si todas as cópias, cada vez mais fracas, que podem ser tiradas. Assemelhar significa uma referência primeira que prescreve e classifica. O similar se desenvolve em séries que não têm nem começo nem fim, que é possível percorrer num sentido ou em outro, que não obedecem a nenhuma hierarquia, mas se propagam de pequenas diferenças em pequenas diferenças. A semelhança serve à representação, que reina sobre ela; a similitude serve à repetição, que corre através dela. A semelhança se ordena segundo o modelo que está encarregada de acompanhar e de fazer reconhecer; a similitude faz circular o simulacro como relação indefinida e reversível do similar ao similar. [...]

A semelhança comporta uma única asserção, sempre a mesma: isto, aquilo, aquilo ainda, é tal coisa. A similitude multiplica as afirmações diferentes, que dançam juntas, apoiando-se e caindo umas em cima das outras.¹⁸⁷

À vista disso, consideramos as particularidades de tantos sujeitos que ganham destaque nessa conjuntura como partes de um processo maior que configura esta geração. O horror identitário que assombrava Torquato Neto em seus últimos anos¹⁸⁸, a irreverência de Antônio Noronha, as tentativas de Cineas Santos de promover a literatura piauiense, o super-8 como maneira de expressão de pequenos grupos de cineastas, e muitos outros aspectos dão forma ao que se perpetuou na história como o momento de uma cultura alternativa em Teresina, que identificamos como um dos principais atributos daquela geração. Em partes, experienciada pela ideia de *contracultura*, que carrega a inspiração em tendências desenvolvidas em diversas partes do Brasil e até do mundo, mas que afirma sua especificidade, a carga própria de seu contexto local. Uma contracultura que carrega a vontade e o gosto pela inovação, pelo diferente, nos lembrando que “a história é maquinada pelo desejo e o desejo é maquinação, conexão, busca incessante, angustiada, medrosa do encontro com outros corpos e outros pensamentos”¹⁸⁹.

Porém, como será visto, uma cultura alternativa definida para além da contracultura, pois compreendemos essa última como um conceito móvel no tempo, no espaço e na subjetividade, tendo uma ascensão, uma dispersão, e uma assimilação no interior da sociedade que também leva a sua transmutação em outros processos. Lembremos que a subjetividade é caracterizada por uma dupla maneira: “de um lado o fato de ela habitar processos infrapessoais (a dimensão molecular) e, de outro, o fato de ela ser essencialmente agenciada a nível das

¹⁸⁷ FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p.60-64.

¹⁸⁸ CASTELO BRANCO, 2024.

¹⁸⁹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p.88.

concatenações de relações elações sociais, econômicas, maquínicas, de ela ser aberta a todas as determinações sócio-antropológicas, econômicas, etc”¹⁹⁰. Dessa forma, pretendo ainda ao longo dessa pesquisa, problematizar definições como “marginalidade” e “contracultura” para figuras como Arnaldo Albuquerque e as gerações de sujeitos envolvidos com a produção artística alternativa nos anos 1970 em Teresina.

Essa cultura juvenil, tal qual geração que a construiu, não é monolítica, muito menos organizada em um projeto específico. Como veremos, ela se manifesta em diversas expressões e se movimenta por temporalidades, espaços e grupos sociais. Albuquerque acompanha, a seu modo, boa parte dessas movimentações, está na circunstância de sua emergência e também quando ela é superada, transformada em uma outra forma de existência. Ou seja, acompanha-se o processo em que um sujeito, seu contexto e sua geração propagam-se, retomando Foucault, “de pequenas diferenças em pequenas diferenças”.

Mais uma vez, voltamos a Sirinelli para ponderar a história das gerações como uma história em sanfona, dilatando-se e encolhendo-se de acordo com os fatos que a definem, daí haver gerações curtas e longas¹⁹¹. Já ressaltamos o caráter múltiplo do entorno de Albuquerque, agora, para efeitos de análise nesta pesquisa, é preciso estabelecer recortes. Ao nos debruçarmos sobre nossas fontes, é possível distinguir duas fases de maneira mais clara, aqui pensadas como gerações mais curtas abarcadas pela longa geração artística-alternativa teresinense.

A primeira comporta a emergência da contracultura em Teresina na alvorada dos anos 1970, representada sobretudo pelo grupo reunido em torno do jornal *Gramma*. Esta é a turma, além de Albuquerque, de Edmar Oliveira, Carlos Galvão, Durvalino Couto, Antônio Noronha, além de outros que circulavam entre estes, como Marcos Igreja, Pierre Baiano¹⁹², Claudete Dias e Lena Rios. Em sua maioria, eram jovens de classe média, estudantes universitários, com trânsito por outras capitais como Brasília, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Foram ativos na criação de vários jornais alternativos, como o *Gramma* e o *Boquitas Rouge*, e também participaram na imprensa oficial, como a coluna *Comunicação*, os suplementos *O Estado Interessante* e *A Hora Fatal*, além do trabalho de Arnaldo no jornal *O Dia*. Paralelamente enveredaram pela criação filmica por meio das câmeras super-8, a exemplo de curtas como *Adão e Eva do Paraíso ao Consumo*, *O Terror da Vermelha*¹⁹³, *Coração Materno* e outros, boa

¹⁹⁰ GUATTARI, ROLNIK; 1996; p.68.

¹⁹¹ SIRINELLI, 2006.

¹⁹² Pierre Guerra Bastos nasceu em 1944 na Bahia, daí o apelido Pierre Baiano. Já falecido. Formou-se em agronomia, mas fez carreira nas artes. Sua chegada a Teresina ocorreu em 1972. Fez parte de vários filmes em super-8. Dirigiu e atuou no show musical *U Dy Grudy* e no show *Nostriteresina*. Foi cantor, compositor, e escritor.

¹⁹³ O TERROR DA VERMELHA. Direção: Torquato Neto. Teresina, 1972, son., color., 28 min.

parte dos quais Arnaldo participou de sua fabricação, sobretudo como operador das câmeras. Seja nos textos, nas imagens ou nos comportamentos, nota-se entre essa mocidade a vontade por distanciar-se dos padrões estabelecidos e propor novas linguagens e estéticas.

Já a segunda se manifesta na outra metade da mesma década e vai até o início dos anos 1980. Diferentemente da primeira geração, mais fortemente ligada a uma ruptura em relação aos valores estabelecidos, essa se refere a uma época em que a concepção de contracultura já estava mais assentada no imaginário geral. Embora o ideal de uma marginalidade criativa e de rompimento com o padrão continue presente nos discursos, verifica-se que o modo de produção dito “alternativo” já estava mais consolidado e aceito entre os meios políticos e culturais, a tal ponto que aos poucos, a ideia de uma contracultura vai esvaecendo. Muitos, como Santos, nem mesmo se identificam com o rótulo da “contracultura”, indicando que, para alguns, ainda que alternativa e marginal, essa outra produção vai diluindo o aspecto “contracultural”. É o momento em que ascendem diversos escritores de contos e poemas, boa parte de caráter crítico e humorístico. Esse conjunto de artistas e escritores lançaram diversos livros, jornais e revistas mimeografados, a exemplo da coletânea *Ô de Casa!*, o jornal *Chapada do Corisco*, a revista *Mandacaru*. Desse grupo surgem nomes que se consolidaram na literatura e na mídia piauiense. É nesse contexto que Arnaldo, lança a primeira história em quadrinhos e as primeiras animações do Piauí. Também é nesse contexto que se difundem em maior número os festivais de música, cinema e arte como meio de consolidar e divulgar um campo artístico de produtores piauienses.

De forma a nomear essas experiências, optamos por denominações criadas pelos próprios integrantes dessas gerações menores. Ambos os termos se referem às obras criadas por alguns desses sujeitos, logo, partindo da visão destes, evidenciando não a pessoa, mas o esforço coletivo. Ao elegemos Arnaldo Albuquerque como o vetor dessas duas gerações, tais grupos carregam em suas denominações projetos que tiveram o envolvimento direto de Albuquerque. Ao primeiro ciclo, chamaremos de *Geração Gramma*, e ao seguinte, de *Geração Mimeógrafo*. Categorias que convergem em um espectro por, nos desejos e nas práticas, contestar as convenções e propor meios alternativos de expressão ao longo dos anos 1970.

2.3. “Sem sobrenome”: Geração Gramma e a emergência da contracultura em Teresina

Era início dos anos 1970. Quem passava pela avenida Frei Serafim, a principal da capital piauiense, se deparava com uma concentração de jovens em um bar cujo nome vinha da

sorveteria ao lado: Gelatti¹⁹⁴. Alguns deles também poderiam ser vistos sentados na grama da Praça da Liberdade, aos pés da Igreja São Benedito, no coração da cidade. Eram esses pontos de encontro de uma parcela da juventude para conversar, beber, fumar, namorar, entre outras diversões, as poucas que viam na cidade que consideravam “careta”. Entre as discussões nas rodas de amigos, falavam de filmes, músicas e novas tendências. À primeira vista, seus visuais já se destacavam, ou melhor, destoavam, entre a multidão de habitantes que circulava no centro da cidade. E daí, decorria também uma sensação de estranhamento com aquele grupo. Nota-se entre essa parcela da juventude o gosto pela contestação: nos corpos, nas falas, nas obras. A subversão, em suas diferentes manifestações e níveis, é o marcador da diferença em relação ao que já está firmado, e assim, é também o ponto de partida para demarcar a singularidade, nesse caso, um novo conjunto de significados. As experiências dessa juventude em destaque circunscrevem a emergência de uma nova geração em Teresina.

Essas descrições apontam para a ebulição de subjetividades alternativas às convenções sociais entre os jovens teresinenses na década de 1970. Desejosos por romper com os padrões da época e demarcar sua singularidade, manifestaram essas rebeldias através de seus comportamentos, seus corpos e seus experimentalismos artísticos. Dessa forma, chegam até a contemporaneidade registros dessa geração em jornais, filmes em formato super-8 e nas memórias dos que viveram aqueles tempos.

Claudete Dias, em entrevista para o jornal *Diário do Povo* em 1992, quando questionada sobre o contexto do filme do qual participou, *Adão e Eva do Paraíso ao Consumo*, diz:

Era a década de 70, ano de 1972 e estava no auge da repressão, censura em todos os setores do país. O Piauí sempre foi muito distante dos acontecimentos políticos e sociais, mas aqui também aconteciam algumas coisas na cabeça de algumas pessoas. A repressão da ditadura não era muito sentida aqui. A maioria da população já vivia numa ditadura há muito tempo. Nessa época, uma boa parte da geração queria se expressar, e a maneira que encontrou para se expressar foi fazendo o filme. [...] Nós estávamos vivendo em plena sociedade de consumo. O Brasil havia aberto as portas ao capital internacional. O consumo virou realmente um mecanismo para sustentação do capitalismo que estava penetrando com toda força. O consumo virou uma moda, uma necessidade transmitida pelos meios do capitalismo. Estava em voga o "milagre econômico", do Delfim Netto. [...] Hoje, as pessoas não estão mais muito preocupadas com esta coisa do consumo porque já estão tão consumidas, de tal forma, que não se dão conta mais. Mas, nos anos 70 era o

¹⁹⁴ O estabelecimento situava-se na Avenida Frei Serafim, na esquina com a Rua Magalhães Filho. O local não possuía um letreiro próprio sendo identificado apenas pelo nome da marca de sorvetes vendida ao lado, a Gelatti. O bar deixou de existir fisicamente na década de 1980. Contudo, permanece nas memórias e na historiografia como espaço que fomentou a contracultura no Piauí. Para os sujeitos alternativos, era o ponto de encontro principal, mas nos setores mais conservadores, o bar era malvisto justamente por causa de seus frequentadores.

começo, realmente, da expansão total do capitalismo. Então, o consumo era algo muito presente, muito criticado por uma parte da geração que tinha outros valores culturais. [...]¹⁹⁵

Formada em História e na época da entrevista com 41 anos, Claudete Dias era professora do departamento de Geografia e História da UFPI, já tendo sido também professora na Universidade Federal Fluminense. Logo, é preciso ter em mente que se trata de uma pessoa com entendimento de teoria histórica e com uma visão mais versada em trabalhar com o tempo, além uma carga maior de leitura sobre a conjuntura de sua juventude. Dias destaca a repressão do regime autoritário, uma repressão que, para ela, antecede a própria ditadura, de forma que já nem era mais tão percebida. Seu testemunho destaca o caráter simultaneamente modernizador e conservador da cultura política da época¹⁹⁶. Uma modernização que é sentida na sociedade pela via do consumo crescente. Um consumismo que, mesmo assimilado pela população, era debatido e criticado nos meios de expressão de uma parcela da juventude, como o filme citado.

É uma constante nas entrevistas analisadas a visão de Teresina como uma cidade conservadora, pacata e atrasada, que só começa a mudar nos anos 1970 abrindo-se para o mundo contemporâneo, ainda de maneira muito tímida e insatisfatória. Dias destaca esse ponto destacando o incremento no consumo como comprovação desse fenômeno, algo que dá abertura inclusive para a entrada do capital estrangeiro na cultura local. Sua análise do contexto é resultado da visão de uma jovem garota que saiu de uma pequena cidade do interior, contra o desígnio de sua família, para a capital do estado em meio ao aumento do consumo, da militância contra a ditadura e do impacto dos movimentos contraculturais:

Nessa época, quando cheguei de São Raimundo Nonato, eu tinha recém me dado conta de que 1964 não tinha sido uma revolução, através de um amigo, militante do sindicato dos bancários que começou a me passar leituras que me abriram a cabeça e para discernir entre golpe e revolução. A visão que se tinha, em São Raimundo Nonato, era de que os militares estavam salvando o Brasil da invasão comunista. A gente pensava que seria igual a invasão de 1500: as caravelas chegando cheias de comunistas matando e comendo criancinhas![...] Meu pai não me deixava sair de São Raimundo Nonato para cursar a Faculdade. Eu queria cursar Arquitetura, Psicologia ou Jornalismo, em São Paulo ou Brasília, onde eu tinha familiares, mas ele não deixou. Quando terminei o ginásio, em São Raimundo Nonato, ganhei de férias uma viagem a São Paulo (novembro/66 a março/67) onde morava toda a família de minha mãe (avós, tios, primos), quando tive a chance de expandir minha visão,

¹⁹⁵ DIAS, Claudete. Claudete Dias: O Cinema Piauiense. Entrevista concedida ao jornal Diário do Povo. **Jornal Diário do Povo**. Teresina; 13, 14, 20, 21 de dezembro de 1992 *apud* OLIVEIRA, Bernardo A. A.; OLIVEIRA, Francisco A. de; MONTEIRO, Jaislan H. (Org.). **Adão e Eva do Paraíso ao Consumo**. Teresina: Quinta Capa, 2019.

¹⁹⁶ MOTTA, 2018.

visitando o MASP, indo a cinema, ao Programa Jovem Guarda, ao vivo, enfim, conheci as músicas de protesto de Chico Buarque, Caetano, Gil, Tom Zé, Geraldo Vandré, Mutantes, etc. [...] Fiquei cheia de planos para estudar fora do Piauí depois de concluir o curso pedagógico. Mas meu pai não autorizou minha ida pra São Paulo. Quando me formei, tive que suplicar ao meu tio, Antônio Dias, para convencer meu pai, que então me permitiu estudar em Teresina, morando na casa do irmão dele, que era um dos mais respeitados advogados do Piauí e meu ídolo. Eu o admirava demais e por isso pensei em cursar direito. Mas fui impedida por meu pai e tio, com a justificativa de que não era profissão para mulher. Eu tinha 19 anos, dependia de meu pai, então não quis brigar. Entre o curso de odontologia, medicina e filosofia, os cursos que tinham no Piauí, escolhi filosofia. No primeiro ano, era o curso básico. No segundo ano, você escolhia continuar em filosofia ou escolhia jornalismo ou história. Escolhi história e me identifiquei completamente.¹⁹⁷

A entrevistada faz notar dois aspectos que demarcam a jovem Claudete Dias: as limitações impostas pela sociedade patriarcal sobre o futuro das moças, o que torna o próprio ato de cursar o ensino superior um ato de transgressão familiar, e a expansão da sua visão de mundo ao ter contato com o espaço urbano metropolitano. A historiadora dá a entender que o consumo de cinema, de música de protesto, do tropicalismo influenciou suas escolhas de vida, sobretudo pelo caminho da militância política e do questionamento das convenções sociais, incluindo os dispositivos de gênero. Há uma sensação de deslumbramento que percorre a trajetória de si contada por Dias. A visão de um jovem nascido no interior encantado com a mudança para a urbe, momento em que se vê imerso em uma revolução cultural¹⁹⁸, está presente no depoimento oral dado por Edmar Oliveira, citado no primeiro tópico, sobre sua percepção de Teresina. A ideia de trocas entre o espaço familiar e o espaço global nas identidades juvenis remete a percepção de uma modernidade-mundo:

A ideia de modernidade-mundo nos ajuda neste sentido. Enquanto modernidade, ela significa descentramento, individuação, diferenciação; mas o fato de ser mundo aponta para o extravasamento das fronteiras. O pattern da civilização mundial envolve padronização e segmentação, global e local, manifestando um processo cultural complexo e abrangente. Ele produz diferenças no interior de um mesmo patamar de cultura.¹⁹⁹

¹⁹⁷ DIAS, Claudete. Entrevista concedida a Bernardo Aurélio de A. Oliveira, Francisco Aristides de Oliveira e Jaislan Honório Monteiro. In: OLIVEIRA, et al; 2019.

¹⁹⁸ Segundo Eric Hobsbawn: “A cultura jovem tornou-se a matriz da revolução cultural no sentido mais amplo de uma revolução nos modos e costumes, nos meios de gozar o lazer e nas artes comerciais, que formavam cada vez mais a atmosfera respirada por homens e mulheres urbanos. Duas de suas características são portanto relevantes. Foi ao mesmo tempo informal e antinômica, sobretudo em questões de conduta pessoal”. In: HOBSBAWN, Eric J. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.323.

¹⁹⁹ ORTIZ, 2007, p.181.

Neste palco citadino, reproduzia-se a trama de rapazes e moças se divertindo, trocando ideias, consumindo e produzindo as modas do que se configurava como uma cultura juvenil teresinense. Os sujeitos dessa juventude transitavam entre diferentes modos, como aqueles que se identificavam com a militância política e a contracultura, aqueles que rompiam com certos padrões sociais enquanto permaneciam reproduzindo outros, a experiência díspar de mulheres e homens, e assim por diante. Essa diferença entre modos de existência é explícita nas memórias de Carlos Galvão:

Aqui em Teresina havia, por volta dos anos 60, uma cultura intelectual, de informação e, estudantes que tinham até alguns jornais, escreviam e publicavam... A maior parte deles foi processada por aquele artigo 477, que era o AI-5 para estudantes, e alguns foram expulsos e presos. Eram Antônio José Medeiros, Geraldo Borges, Odilon Pinto, Benoni Alencar, e outros. Isso gerou um hiato enorme. Uma segunda turma, essa a qual pertencio, já apareceu em cima de informações do início dos jornais alternativos no Brasil, principalmente "O Pasquim". Ele já chegou aqui, em Teresina, a partir do número 25, mas passou a ser uma forma de informação e de conversa, de aglutinar as pessoas para discutir.

Éramos uma turma composta por esse pessoal: Chico Pereira, Edmar Oliveira, eu, Paulo Jose Cunha, Arnaldo Albuquerque, Haroldo Barradas, Durvalino Couto. Arnaldo eu conhecia do Colegio Diocesano, quando ele terminava o curso primário e eu iniciava o ginasial. Quando nos encontramos como turma, ele já tinha interesse por quadrinhos, desenhava, pintava, ganhou vários prêmios. Então, todo mundo da galera tinha uma expressão pelo lado artístico.²⁰⁰

Galvão estabelece não somente uma diferença de modo de ser, mas também geracional: a geração da militância engajada politicamente contra o regime era anterior a sua. Cada grupo tinha suas características próprias: a primeira geração era intelectualizada, militante e sofreu forte perseguição da ditadura, o que gerou um hiato; já a segunda é influenciada pelos jornais alternativos, é um pouco mais jovem e voltada para o lado artístico. Apesar de Galvão demarcar espaços para cada grupo, o que também demarca diferentes gerações, sabemos que essas fronteiras não eram fechadas em si. Não falamos somente de contatos, mas de amizades, influências e atributos que atravessam os diferentes sujeitos em diferentes grupos. É o caso de Geraldo Borges²⁰¹, era amigo próximo de Oliveira e atuava com esta turma, estando entre os

²⁰⁰ Galvão, Carlos. Entrevista concedida a Bernardo Aurélio de A. Oliveira, Francisco Aristides de Oliveira e Jaislan Honório Monteiro. In: OLIVEIRA, et al; 2019.

²⁰¹ Geraldo Almeida Borges nasceu em 6 de abril de 1941 em uma área hoje pertence a Parnarama, Maranhão e morreu em 01 de agosto de 2025 em Campo Grande-MS. Filho de um latifundiário e de uma professora das primeiras letras. Sua consciência política foi influenciada por vizinhos comunistas e pela Coluna Prestes, afirmando que seu pai chegou a ser baleado pelos legalistas, mas só começou a se engajar mesmo anos depois, movido por outros acontecimentos. Admite que era mais velho que seus outros companheiros de luta, muito por ter abandonado a escola e só ter retornado depois, tendo sido colega de Marcos Igreja. Geraldo integrou a Ação

integrantes do *Gramma*. Marcos Igreja não é citado por Galvão aqui mas, apesar de ser mais velho e também compor a vertente ativista política, foi também próximo do grupo em alguns experimentos, situação que levou a atritos. Como veremos, aqueles que se identificavam com uma veia mais contracultural e artística, como Galvão, Oliveira, Albuquerque e Couto Filho, não deixavam de se expressar politicamente e tomar posição nas resistências ao autoritarismo.

Estes jovens, frequentavam espaços e absorviam tendências disseminadas em nível mundial que de certa forma dialogavam ou associavam-se à contestação das formas tradicionais: as músicas de *rock*, os filmes de movimentos de vanguarda, a Tropicália, a literatura marginal, entre outros. Nota-se ainda, a sintonia dessa juventude que, mesmo se posicionando à margem da sociedade normatizada sob um sistema capitalista, não deixava também de ser formada pelo consumo de uma cultura de massa cosmopolita, divulgada em nível internacional, e que ao ser “expressa em meios de comunicação como jornais, revistas e, posteriormente, o rádio e a televisão, coincide com as metamorfoses de valores sociais, padrões éticos, práticas comportamentais e cotidianas”²⁰², principalmente no âmbito juvenil e suas manifestações no seio familiar, nas faculdades e na política.

Algumas dessas influências foram ressaltadas por Oliveira ao longo da sua entrevista:

A gente tinha quase uma filiação com toda a contracultura mundial. Tem o McLuhan que estava fazendo “aquele negócio” de comunicação, a aldeia global. A gente tinha a interferência dos jornais alternativos do Rio, o Pasquim. [...]

A mim teve esse Cineclube, teve o Cine Royal com os seus filmes, e teve a literatura, que a gente teve acesso pelo Noronha, que tinha livros. A gente vai na biblioteca. A biblioteca da UFPI, da Universidade. A gente começa a frequentar essas bibliotecas, começa a ler o que está lá dentro, começa a pedir livro. [...]

A Tropicália, o cinema novo, a gente via direto. Glauber Rocha, os três filmes dele. A Tropicália nós éramos apaixonados. Pelos discos do Caetano, a gente começa a ouvir desde os primeiros discos. Discos do Gil, expresso 2222... marcou muito a gente. Porque todo esse povo era o que a gente gostaria de ser. Era nossa inspiração. Até o jornal Flor do Mal, que durou pouco tempo, o Jornal Já. Eu me lembro que eu morava na rua Campos Sales, e eu tinha um quarto numa casa velha, grande, e eu fiz a parede do meu quarto com os jornais do Rio. Pasquim pregado na parede, Rolling Stones, Flor do Mal... Era o papel

Popular, pertencendo a uma célula que realizava trabalhos comunitários no bairro Vermelha, em Teresina. Devido à sua militância, foi preso e levado para o quartel no Ceará. Durante o período de cárcere, dividiu a cela com Antônio José Medeiros. Menciona que seu nome foi ventilado para treinamento de guerrilha em Goiás. Após a prisão e uma breve passagem pelo Rio de Janeiro, onde viveu na Casa do Estudante, Geraldo retornou a Teresina e integrou-se ao núcleo do *Gramma* e posteriormente da Geração Mimeógrafo. Trabalhou no jornal *O Dia* mas saiu por brigas com o dono do jornal. Graduiu-se em história e atuou por anos na fundação CEPRO.

²⁰² BRITO, 2024, p.47.

de parede do meu quarto. Eu vivia aquilo, aquilo era o que eu vivia ali. Foi uma coisa que inspirou bastante a gente.²⁰³

Ao tomar as influências em consonância com as produções dessa juventude, percebemos a reapropriação delas tornam-se inspiração basilar para as suas criações e suas atitudes. Uma vontade manifestada no *devir*: vir a ser o que aqueles modelos eram, algo exemplificado no ato de Oliveira de colar os jornais na parede. Não só o jovem, mas também o velho Edmar Oliveira, na atualidade, busca filiar-se a um movimento maior. São esses pedaços selecionados pelo entrevistado que compõem a sua identidade geracional. O entrevistado chega a citar o conceito de *aldeia global*, de Marshall McLuhan²⁰⁴, para pensar a integração e as trocas culturais que sua geração tinha com tendências vindas de fora. Segundo Hall, a globalização é caracterizada pela “compressão espaço-tempo”, a aceleração dos processos globais, de forma que se sente que o mundo é menor e as distâncias mais curtas, que os eventos em um determinado lugar têm um impacto imediato sobre pessoas e lugares situados a uma grande distância”²⁰⁵.

A geração analisada insere-se na recusa dos padrões de convivência e posicionamento frente às questões de seu tempo. Oliveira, no seu depoimento, indica uma relação próxima com a contracultura. De acordo com Kaminski, sobre contracultura: “o termo acabou se tornando um conceito histórico, a reunir diferentes manifestações, díspares e mesmo contraditórias, que se contrapunham à cultura hegemônica de sua época”²⁰⁶, e ainda, “a maioria dessas experiências relacionadas à contracultura estava ligada à juventude, ela mesma múltipla e multifacetada, não podendo ser compreendida como algo uno e indiferenciado”. Para Canevacci:

Dentro do conceito de contracultura transita-se, portanto, de uma oposição radical contra alguma coisa dominante, em relação a propostas criativas) para algo totalmente distinto. Contra a cultura do poder e para as culturas da revolta, para a transformação do mundo, para acender um processo revolucionário nem tanto na estrutura socioeconômica, mas, sobretudo, no cruzamento de novas formas de pensar e velhas ideologias.²⁰⁷

Como observa Cámara, até dentro de uma percepção mais ampla de contracultura, há diferentes abordagens. Em Luiz Carlos Maciel, a contracultura é basicamente anti-intelectual,

²⁰³ OLIVEIRA, Edmar. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 08 de julho de 2024.

²⁰⁴ “A ‘aldeia global’, expressão formulada ao final da década pelo canadense Marshall McLuhan e que passou a designar esta nova condição existencial na terra, se caracterizaria principalmente por um processo de mutação nas noções de tempo e espaço, o que alteraria profundamente as condições de existência para muitos sujeitos que viveram o período”, In: CASTELO BRANCO, 2024, p.46.

²⁰⁵ HALL, 2006, p.69.

²⁰⁶ KAMINSKI, 2019, p.9.

²⁰⁷ CANEVACCI, 2005, p.14.

desinteressada da experimentação pois a criação estava em detrimento da fuga deste mundo escurecido pelo desenvolvimento industrial²⁰⁸. Já em Hélio Oiticica, por exemplo, a contracultura era “experimental, aleatória e acontecimental”²⁰⁹, concepção também de seu amigo, Torquato Neto, e a que mais se faz presente no seio teresinense. É bem verdade que, em certos momentos, o ensaio de Noronha que abre este capítulo ecoa aspectos do *Manifesto Hippie* de Maciel, publicado no *Pasquim*²¹⁰. Se Noronha leu este manifesto não temos como confirmar, mas o doutor era consumidor do *O Pasquim*, além disso, mesmo que não tenha lido, é ao menos indicativo que eram ideias comuns no imaginário contracultural da época.

Assim, entre as características que cristalizaram a geração que estudamos está a fabricação de uma *contracultura piauiense*. Noronha descreve esse processo de um modo antropofágico: “um vômito daquilo que nós “comíamos” – vômito que eu digo no bom sentido – ou seja, era a saída de uma informação que havíamos recebido”²¹¹. É a partir dos depoimentos colhidos, que podemos aprofundar a compreensão de como a *projeção* e a *percepção*²¹² de diferentes obras desembocam na confecção de novos sentidos e ideias. O desejo de criação do novo era alimentado pelo imaginário advindo do avanço tecnológico e dos grandes centros urbanos:

Havia entre os jovens envolvidos com o imaginário da contracultura uma tendência cosmopolita, uma sedução pelo que acontecia no mundo. Não necessariamente um cosmopolitismo de elite [...]. Era uma espécie de atração pelo o que ocorria no mundo ou nas capitais, distante de onde eles se encontravam, o gosto pela novidade e pelo moderno que atingia não só os endinheirados dos grandes centros, mas também sujeitos que se encontravam em recônditos distantes e que ainda assim possuíam algum tipo de contato com as informações que vinham de fora, por meio de revistas, do rádio ou do cinema.²¹³

Com essas considerações, estabeleço uma *Geração Gramma*, geração de jovens que aflora a partir do início dos anos 1970, que buscam demarcar novos modos de existência que

²⁰⁸ CÁMARA, Mario. **Corpos pagãos: usos e figurações na cultura brasileira (1960-1980)**. Belo Horizonte: Editora: UFMG, 2014. p.105.

²⁰⁹ CÁMARA, 2014, p.109.

²¹⁰ O manifesto começa da seguinte forma: “Seguinte: o futuro já começou. Não se pode julgá-lo com as leis do passado. A nova cultura e o começo da nova civilização. E a nova sensibilidade é o começo da nova cultura. Sua continuação é a nova lógica. Não: as leis do passado não servem”. In: MACIEL, Luiz Carlos. Você está na sua?: um manifesto hippie. **O Pasquim**, n.29, Rio de Janeiro, 08 a 14 de janeiro de 1970. p.12.

²¹¹ Noronha, Antônio. Entrevista concedida a Jaislan Honório Monteiro. Teresina: 21 de janeiro de 2006.

²¹² MONTEIRO, Jaislan Honório. **Arte como experiência: cinema, intertextualidade e produção de sentidos (1961 – 1972)**. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2015.

²¹³ KAMINSKI, 2022. p. 226. Cabe ressaltar que não apenas os jovens da contracultura eram seduzidos por essas ideias, contudo, nosso foco aqui recai sobre eles.

subvertam os padrões sociais, sejam nos corpos, nos comportamentos ou nas criações artísticas. Demarcando o território do diferente em relação ao estabelecido, se encaminham para as margens da sociedade e dos meios de expressão. Estes jovens foram inspirados e absorveram influências vindos de movimentos de vanguarda e de contestação. Nesse sentido são os envolvidos com a emergência de uma espécie de contracultura na capital piauiense.

Vale ressaltar que com o termo *Geração Gramma* me refiro a um quadro mais amplo, uma gama de indivíduos impossível de identificar em sua totalidade, todos aqueles rapazes e moças que em alguma medida se identificam com esses ideais transgressores e aderem às modas juvenis associadas a tais ideais. Já quando falo em *Grupo Gramma*, faço alusão a um grupo específico nesse recorte maior, o grupo que inclui nomes como Albuquerque, Galvão, Oliveira e Couto Filho, envolvidos mais diretamente com a produção de experimentalismos artísticos tais como jornais alternativos e filmes super-8. Nessas obras, nota-se a permuta entre nomes mais frequentes, e são esses sujeitos que incluo dentro deste grupo, que tem no jornal *Gramma* seu principal marco, incluindo na opinião dos próprios integrantes.

Alguns aspectos do jornal *Gramma* serão trabalhados com maior profundidade mais à frente, mas cabe explicar as razões da denominação a partir deste jornal de duas edições. Como justificado no segundo tópico deste capítulo, uso para definir nossas duas gerações em análise um termo que faça referência às principais produções que encapsulam os desejos e manifestações dessas juventudes. Além disso, a opção pelo *Gramma* também tem efeitos didáticos, pois é um impresso mais conhecido nas discussões em torno daquela conjuntura, e já era usado para definir o grupo muito antes, inclusive por seus próprios integrantes. Com sua estética caótica, textos críticos, irônicos, e uma abordagem que dá ênfase em cultura e arte, o *Gramma* consolidou-se como ponto de partida para muitas outras manifestações do período.

Na edição inaugural do suplemento *A Hora Fatal*, um dos impressos desse grupo, abre com um texto de Torquato Neto, nomeado *Pezinho Pra Dentro Pezinho Pra Fora*. Nele, o artista faz um grande apanhado de objetos, contextos e personagens, como se quisesse apresentar o processo que os levou até ali:

[...] – e aconteceu que tudo – tudo – tudo começou a acontecer mais uma vez
– e ao mesmo tempo – e aos trancos e barrancos vai andando – o preço é alto
– mas andando – e em toda parte – new york – piauí – tradição: ruptura –
– era uma vez um pasquim que ficou gagá – da outra imprensa eu não quero
falar – aceita uma presença? ouviu contar? – aqui e ali – e tudo misturado – e
cada um – como se diz – na sua – e tudo junto – arrebitado – recompondo –
misturado –.
– nesta geléia geral – eu me permito – cito – oswald de andrade, o canibal: o
medo é o sentimento inaugural – décio pignatari, poeta concreto: alguém tem

que fazer o papel de medula e osso – o jornal – é preciso manter tenso o arco da invenção a qualquer preço – e eu reparo – a cor do dia nascendo atrás da torre da noite – quero dizer – nossa graça (tenemos) é sempre que no meio do caminho a gente topa e dá um rolê – quero paridu – um dia depois do outro numa casa enlouquecida – digo de novo – quero dizer: te segura, malandro – todo dia é dia D –.

– fa-tal & violetto – violetto – tá sabendo? – palavras – destaque do poeta sailormoon no show de gal a todo vapor do preverbo – 71 – brasil – e bonitinho, agora bonitinho, quero dizer uns nomes pra vocês – e desses nomes somente os nomes mesmo – mapa do tesouro – se virem – e é o mesmo assunto, meu anjo – misturado – presença – gramma – flor do mal – a tribo – verbo encantado – waly sailormoon – pê josé – luis otávio pimentel – durvalino – caetano e gil, of course – maciel – rogério duarte – carlito galvão – décil pignatari (bis) – julinho bressane – a família do barulho – rogério sganzerla – o bandido da luz vermelha – edmar oliveira – ivan cardoso – nosferato no brasil – luciano figueiredo e oscar ramos – ana duda machado – contracomunicação – e a navilouca que ainda vai zarpar – procurem – achem – é o mesmo papo, meu anjo –.

[...] – (e fica combinado que todo papo é furado se fica apenas no papo – faço, sim senhor – eu não duvido de nada – fizemos – fazemos – faremos – apocalipse? só se fôsse agora – não é – a palavra é sim – é fa-tal & violetto – violetto, amizade – e também não é criar: é recriar – e agora é na hora – aqui e ali – necas de pitibiriba de niilismo – nem de ufanismo otário – nem de conformismo – é preciso responder – sim – nada de entregação – viva a rapaziada – êsse jogo não pode ser um a um – e tudo (oswald) é tempo e e contratempo – new york – piauí) – viva a rapaziada²¹⁴

Mais uma vez as categorias “dentro” e “fora” aparecem. Colocar o “pezinho” para dentro ou fora é tomar uma posição, escolher um lado. Para Torquato, de *New York* ao Piauí, do *Gramma* à *Navilouca*, de *Sailormoon* a *Galvão*, de *Sganzerla* a *Durvalino*, de *Caetano* a *Edmar*, todos que escolheram o lado da invenção, do inconformismo, da ruptura, fazem parte de um mesmo movimento de ocupação de espaços. E mais: acompanhá-los, é seguir o “mapa do tesouro”. O exemplo contrário era o do *Pasquim*, que não mais representava essa mesma corrente: cresceu tanto que havia se transformado em mais um jornal da imprensa costumeira, afastando-se da margem.

Na verdade, após vir para Teresina e se aproximar do grupo envolvido com a imprensa e os filmes alternativos, Torquato se une a alguns para lança-los definitivamente à notoriedade no principal centro irradiador das artes brasileiras e principal retrato da nação perante o mundo: o Rio de Janeiro. Segundo Albuquerque, no relato dado à biografia do poeta escrita pelo jornalista Kenard Krueel, “era a tentativa de ele formar um grupo de piauienses, em substituição ao grupo baiano, que ele nunca esqueceu, na verdade. Por isso não demos certo”²¹⁵. Para o

²¹⁴ ARAÚJO NETO, Torquato. *Pezinho Pra Dentro Pezinho Pra Fora*. **A Hora Fatal**, nº 01, Teresina, junho de 1972, p.01.

²¹⁵ KRUEEL, Kenard. **Torquato Neto ou a carne seca é servida**. Teresina: Zodíaco, 2008. p.87.

mesmo livro, Lena Rios acrescenta que Torquato a designou para convencer Arnaldo Albuquerque, Carlos Galvão, os músicos Renato Piau e Buggy Brito a se mudarem para o Rio e formarem um coletivo²¹⁶. Lá juntou ainda Luiz Otávio Pimentel, Waly Sailormoon, Carlos Pinto, Vinícius Cantuária, Luís Moreno e Magão, iniciativa esta que não prosperou, segundo Rios pela mesma razão elencada por Albuquerque – mesmo brigado, Torquato não esquecia o grupo baiano²¹⁷ – e que ele estava muito ligado ao cinema, não mais à música ou à poesia.

Os depoimentos e colunas no *A Hora Fatal* revelam que o poeta d’Os Últimos Dias de Paupéria não só via o grupo teresinense como um potencial artístico capaz de ser articulado com o grupo contracultural montado no Rio de Janeiro e assim formarem um movimento mais organizado, como trabalhou ativamente para realizar isso: construir uma concentração de artistas revolucionários com estilos e propósitos comuns semelhante ao grupo baiano, do qual havia participado. Infelizmente, Torquato Neto saiu da vida antes que pudesse tocar em frente esse projeto.

Ao consumir, experimentar e tomar como paradigma as correntes estrangeiras ou originárias dos eixos nacionais, a Teresina de sujeitos como Oliveira lhes parecia pequena, ou pior ainda, um empecilho, frente às suas aspirações:

No Piauí, em Teresina, eu participei de um grupo que se chamava Grupo Gramma, em que a gente brincou de fazer uma questão da contracultura, uma reação à cultura local, a “descultura” local, no caso, porque era uma cidade muito atrasada, muito provinciana, não é o que é hoje que vocês estão vendo, e a gente bateu nisso e contestou isso. [...]

Eu acho que, pode botar minha opinião, eu acho que Teresina liquida as pessoas. Primeiro quem está fora da curva. Ou você entra no jogo que Teresina propõe, ou você vai. Eu acho que o último que está nessa história, que eu estou com muita preocupação com ele é Durvalino, que veio para cá também. Um cara que se tivesse ficado fora, tinha sido um grande publicitário, um grande poeta. Mas ele ficou em Teresina. [...] Eu acho que Teresina engole essas pessoas, como o Arnaldo também. Eu acho que Teresina mata essas pessoas. Ela tem aquele ranço de lá atrás de Torquato de não permitir ponto fora da curva. [...] Então tem todo um atraso ainda. Há um atraso.²¹⁸

A cidade aqui não é vista “apenas como o centro das atividades humanas, mas também como destacado objeto de desejo e de reflexão”²¹⁹. Desejo de se insurgir contra, de fugir dela,

²¹⁶ KRUEL, 2008.

²¹⁷ O chamado “grupo baiano” refere-se ao conjunto de artistas que vieram da Bahia e que encabeçou o movimento Tropicália, e geralmente gravita em torno do quarteto Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia e Gal Costa, além desses, pode-se incluir Tom Zé, também baiano, e Torquato Neto, que apesar de não ter nascido na Bahia estudou lá e conheceu os outros músicos ainda em Salvador.

²¹⁸ OLIVEIRA, Edmar. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 08 de julho de 2024.

²¹⁹ Castelo Branco, 2024, p.41.

de ir além dela. Se esse desejo se realiza em completude é algo discutível, mas a vontade e a reflexão se materializam como ponto de partida para as expressões que marcaram essa geração.

Dentre todos os relatos apanhados, notamos que as narrativas de Oliveira são as que carregam maior ressentimento em relação à Teresina de sua mocidade. O entrevistado salienta sua posição ao frisar “pode botar minha opinião”, mostrando consciência da polêmica e da importância dessa sua opinião que já estava presente em outros momentos da entrevista. Reiteraões e repetições são traços marcantes da fala que muito podem contribuir ao ouvinte atento. Segundo Alessandro Portelli²²⁰, as reiteraões incrementais, feitas para aprofundar ou destacar pontos da narrativa contada pelo depoente, possui duas funções principais: uma função fática, para enfatizar certos aspectos e testar a atenção do narratário; e mnemônica, para complementar omissões ou retificar imprecisões, e ainda, certificar-se que o relato seja entendido e lembrado pelo narratário. Tais usos ficam mais patentes quando o entrevistado usa de exemplos de vida para ratificar suas impressões:

Acho que tem essas coisas da família acontecendo. Aqui é toda essa coisa. [...] Então tem todo um atraso ainda. Há um atraso.

Eu me lembro de uma dessas coisas. Eu tinha um tio meu que era um empresariãozinho, “zinhão” porque hoje não tem nenhum valor. Ele tinha uma lojinha aqui, comprou muitos imóveis, ele ficou rico. Meu pai não era rico, era classe média baixa, mas esse meu tio era rico. Ele era meu padrinho. Então, quando eu comecei a fazer essas coisas aí, ele me chamou na casa dele e falou: “pô, Edmar, você não pode fazer isso porque você está usando o nome da família, isso pode pegar mal pra gente”. O cara falou isso várias vezes inclusive. E no dia seguinte eu comecei a assinar e assinei vários artigos, pode procurar que você vai achar, “Edmar sem sobrenome”. Eu deixei de ter o sobrenome porque estava incomodando eles. Então eu fui ser o “sem sobrenome”. Muito tempo depois que eu volto a chamar “Oliveira”, por muito tempo eu fiquei sem o sobrenome. Perdi ele. Eu perdi meu sobrenome voluntariamente para não perder minha ação política na cidade.²²¹

Isto posto, percebe-se nos testemunhos uma cadeia de olhares, falas e ações de estranheza e repúdio aos estilos, comportamentos e manifestações daquela juventude que vai da sociedade, passando pela imprensa, até o seio familiar. Soma-se a essa percepção de uma cidade moedora de talentos o fato de que Oliveira e outros integrantes do grupo tiveram a oportunidade de estudar ou fazer carreiras em outras capitais do país. Oliveira, como mostrado, diz que fez a vida no Rio de Janeiro. Logo, não deixa de comparar o sucesso de uma longa vida como renomado psiquiatra na capital fluminense com a falta de oportunidades, os olhares de

²²⁰ PORTELLI, Alessandro. **Ensaio de História Oral**. São Paulo: Letra e voz, 2010.

²²¹ OLIVEIRA, Edmar. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 08 de julho de 2024.

repúdio e as dificuldades de empreender um movimento artístico na capital piauiense. É notável que, nessa e em outras entrevistas, o narrador mistura vivências e opiniões em um limbo onde passados de diversos tempos e presente se tornam praticamente indistinguíveis. Mais uma vez, concordamos com as considerações de Portelli: “a multiplicação dos planos temporais se devia ao fato de que o narrador não estava simplesmente se referindo a eventos, mas construindo sua própria relação com eles [...]”²²².

Ademais, o relato nos ajuda a perceber de que forma estes jovens responderam às provocações de sua época em atos aparentemente banais, como assinar os textos com “sem sobrenome”, mas com grande significado para aquela juventude que se encaminhava para as margens, dando a ver “a necessidade do posicionamento ativo frente os limites de um novo tempo como meio possibilitador de uma constante reinvenção de si próprios”²²³. Assim, sujeitos burlam certos ordenamentos sociais e ocupam espaços através das brechas, por meio de táticas juvenis, essas astúcias do fraco, esses jogos do cotidiano no terreno que lhes é imposto²²⁴.

Em alguns de seus textos, se apresentam como *Curtinália*, em oposição ao que chamavam *Granfinália*, a elite tradicional e intelectual, e por isso “careta”, da capital, constantemente ironizada em suas produções. Eles se opunham a uma noção de cultura como semelhante a “alta cultura”, a uma *cultura-valor*, “ou se pertence a meios cultos ou se pertence a meios incultos”²²⁵.

Nos periódicos desenvolvidos pelo grupo é explícita a crítica ao que chamavam de “academicóide jornalismo piauiense”²²⁶ e celebravam a sua “explosão palavróica”²²⁷ na sociedade piauiense. Uma explosão que viria para chocar com o “verbo engravatado”²²⁸: a cultura dominante na imprensa, rádio e televisão que, para essa juventude, já estava ultrapassada. Tentando dar forma a uma nova cultura, utilizavam dos jornais que criavam para divulgar o que deveria ser assistido, lido e ouvido, mas também o que não deveria. No *Gramma*, as colunas de leituras e músicas não apenas recomendavam obras como também negavam outras. Sendo assim, a geração que muitas vezes é conhecida como *Gramma* via nos jornais, por menores que fossem, uma maneira de expressar e divulgar as modas dessa geração. As

²²² PORTELLI 2010, p.234.

²²³ MONTEIRO, 2015, P.86-87.

²²⁴ CERTEAU, 1998.

²²⁵ GUATTARI, ROLNIK; 1996, p.17. Assim como esses autores, os integrantes do grupo Gramma têm uma concepção de cultura como conceito reacionário: “a cultura enquanto esfera autônoma só existe a nível dos mercados de poder, dos mercados econômicos”.

²²⁶ GALVÃO, Carlos. Cada Macaco No Seu Galho. **A Hora Fatal**. Teresina, junho de 1972.

²²⁷ OLIVEIRA, Edmar. **O Estado Interessante**. Teresina, 16 de abril de 1972.

²²⁸ OLIVEIRA, Edmar. Verbo Engravatado. **O Estado Interessante**. Teresina, 16 de abril de 1972.

atitudes demonstram a necessidade desses jovens escritores de se colocar contra a Granfinália que dominava a opinião pública, para que a Curtinália pudesse ocupar o espaço.

Se é para observar a juventude da *Geração Gramma*, uma das melhores fontes para acessá-la se encontra nos 18 minutos do curta *David Vai Guiar*²²⁹, de Durvalino Couto Filho. Assim como outros filmes dessa turma, sua narrativa antilinear e descompromissada das regras cinematográficas é uma desculpa para apresentar as vivências cotidianas dessa juventude. O próprio diretor do filme explica suas intenções com o filme:

No começo eu chamava de *As Feras* porque resolvi filmar tudo quanto era de maluco na cidade (na época havia uma gíria, “fera”, para designar se o cara ou a garota eram malucos) e criei um personagem chamado Inspetor Pereira, que era um policial perseguindo essa galera, esses cabeludos, essa rapaziada.²³⁰

Assim, nada mais apropriado que a escolha do protagonista-trocadilho do título. David Aguiar era conhecido como “o primeiro *hippie* do Piauí” e sua trajetória se assemelha a muitas outras destes jovens: vindo de família abastada, estudou fora do Piauí e teve contato com a contracultura, e ao voltar, exibia uma longa cabeleira e fumava maconha. Segundo entrevistas compiladas por Frederico Osanan Lima, David Aguiar pregava o amor livre, fazia festas onde as pessoas podiam ficar sem roupas, tinha várias namoradas e ia para a cama tanto com mulheres quanto com homens²³¹. Como indica o título, David é um grande guia pela juventude contracultural de Teresina. Contra isso, o personagem do Inspetor Pereira alegoriza a repressão física e simbólica da sociedade às existências desses jovens.

O argumento do curta exalta diferentes rapazes e moças de estilos marginais, e ainda, destaca sua experiência singular em meio àquela pacata capital. Pela cidade, vemos transitar homens de aparência comum: cabelos curtos, barbas e bigodes, chapéus de palha, camisas de botão, dando uma aparência discreta, sisuda, de acordo com a figura de um homem considerado sério e másculo. Entre essas cenas, vemos rapazes sorridentes e brincalhões, com suas longas cabeleiras, roupas curtas e coladas ao corpo, cheias de listras e cores, um visual certamente chamativo, e mais ainda, provocativo. As moças, aparecem com roupas curtas e coladas, sorrindo, bebendo e interagindo com homens. É importante ressaltar que “a imagem não ilustra nem reproduz a realidade, ela a reconstrói a partir de uma linguagem própria que é produzida

²²⁹ DAVID VAI GUIAR. Direção: Durvalino Couto Filho. Teresina, 1972, son., color., 18,5 min.

²³⁰ COUTO FILHO, Durvalino concedida a Jaislan Honório Monteiro. Revista Desenredos. Ano IV, número 15. Disponível em: <http://desenredos.com.br/?cat=36>. Acesso em: 08/02/2024.

²³¹ LIMA, 2006.

num dado contexto histórico”²³². Com isso, quero dizer que não necessariamente os quadros de um filme como *David Vai Guiar* ilustrem como aquela juventude aparentava ou se comportava em sua rotina, mas que certamente é um recorte escolhido com uma intenção, e ao menos, fazer aparentar um certo retrato daquela juventude.

Um dos primeiros aspectos a serem questionados pelas estéticas corporais desses jovens é, portanto, as normativas em torno dos gêneros. Homens externalizam gestos, sentimentos e cores mais fortes, geralmente correlacionados com a feminilidade. Mulheres aparecem em bares, consumindo bebidas alcóolicas e fumando cigarros, usando roupas curtas que exibem seus corpos. Na verdade, somos justamente instigados a repensar nossas noções sobre binarismos, masculino e feminino, e a deixar de encaixar esses sujeitos em fôrmas.

No aspecto técnico, obras como *David Vai Guiar* distanciam-se das grandes produções, nas quais as escolhas possuem um método e encenação com um objetivo claro, em nome de uma maior espontaneidade, da tentativa de capturar o momento tal qual ele é. Mais que contar uma narrativa definida, interessa capturar as expressões desses sujeitos tão singulares. Sendo produções amadoras, não se investe na especialização ou representação do intérprete, mas em seu improviso, na liberdade de se expressar como deseja. De acordo com Jaislan Honório Monteiro:

Por este prisma, há um esforço criativo do corpo que se oferece à câmera no intuito de minimizar a distância entre ato performativo e vivência para que assim seja possível constituir uma verossimilhança às avessas que singularize a produção da sua imagem em um devir menor.²³³

Essa dimensão na qual performance e experiência são cada vez mais indistinguíveis também se faz presente fora das câmeras. Entre essa juventude, o anseio por liberdade e rebeldia gritava nos gestos, comportamentos e visuais apresentados no dia-a-dia. Era preciso, nas palavras de Couto Filho, “romper com todas as linguagens, tudo que parecia tradição era para romper”²³⁴. Nesse sentido, as performances corporais são instrumentos de ataque aos dispositivos normativos.

Em filmes como *David Vai Guiar* congrega-se a curtição de tecnologias e de corpos com críticas debochadas aos moldes sociais que estes jovens consideravam retrógrados. É

²³² KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v.5, n.10, p.237-250, 1992. p.238.

²³³ MONTEIRO, 2015. p.151.

²³⁴ COUTO FILHO, Durvalino concedida a Jaislan Honório Monteiro. Revista Desenredos. Ano IV, número 15. Disponível em: <http://desenredos.com.br/?cat=36>. Acesso em: 08/02/2024.

válido lembrar que esse grupo era composto em sua maioria por rapazes de classe média ou alta que estudavam em universidades no estado e fora dele, e por isso, consumiam livros, jornais e artes que estimulavam o pensamento para além do senso comum e que os empurrava cada vez mais para as margens. Boa parte desse material estava compilada na casa de Antônio Noronha, onde se reunia o *Circuito Paralelo do Prazer*, este bunker de contracultura.

O trecho a seguir, retirado das páginas do jornal *Boquitas Rouge*, demonstra o empreendimento em uma luta micrológica por parte de uma juventude que buscava se afirmar como *outsider*:

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 usá-lo para os nossos fins// existem muitas instituições aparentemente anódinas mas que são na verdade profundamente ideológicas.²³⁵

Acima, Haroldo Barradas afirma um meio de agressão pelo deboche. A censura, a repressão, não era ilustrada somente pelo aparato institucional. Era também verificada naquela forma mais sutil, tão micrológica que parece invisível, mas que atinge aquilo que constitui os sujeitos: a subjetividade, o conhecimento, o sentimento, o desejo. Do lado opressivo, é uma amostra de que a repressão está entranhada e é reproduzida pela sociedade. Do lado reativo, aponta que a mudança por mais simples que seja, um lábio pintado, uma roupa, um cabelo, uma demonstração de afeto, era capaz de abalar um conjunto de discursos consolidados no âmbito da cultura. É notório o quanto as lutas travadas naqueles tempos “ultrapassam as barreiras da política instituída, ou dos partidos clandestinos, formatando-se, também, e principalmente, nas

²³⁵ BARRADAS, Haroldo. Poleiros para todos. **Boquitas Rouge**. n.1. Teresina, 11 de fevereiro de 1973. Os erros gramaticais, letras minúsculas no início de frases, são mantidos tal qual o original, pois buscava-se também subverter a linguagem.

vivências cotidianas, onde as posições de tradição e transgressão ganhavam corpo”²³⁶. E assim, a revolução deveria ser antes, molecular²³⁷.

As fontes que chegaram até nós não nos indicam que havia entre esse estrato da juventude instrução ou ativismo declarado em defesa dos movimentos minoritários e libertários – movimentos por direitos, feministas, gays e lésbicos, por exemplo – que ganhavam força à época. No entanto, as ressonâncias das pautas dos movimentos citados e pela liberdade sexual e de expressão são sentidas nas performances desse espectro. É bem verdade que em seus próprios textos e testemunhos, diziam ser este um fenômeno “anárquico”, descentrado, contra quaisquer formas de categorização.

Silva chega a destacar as contradições dentro do grupo²³⁸, que por um lado transgrediram certas esferas, enquanto eram capturados por certas normas da sociedade em que viviam, como padrões de gênero que dão mais destaque à ação masculina em detrimento da visibilidade da participação feminina. Dias, por exemplo, apesar de se reconhecer como parte daquela geração contracultural, não se entende como parte do *grupo Gramma*:

Nós já nos conhecíamos, por alto, pois frequentávamos os mesmos lugares. [...] Um dos programas favoritos era nos reunirmos na casa do Noronha ou em nossa casa, minha e de meu irmão, Ezequiel, para escutarmos música, principalmente quando chegava, pelos correios, um disco novo do Led Zeppelin, Pink Floyd, Jethro Tull, Raul Seixas, Tim Maia, que o Noronha ou meu irmão compravam. Eram verdadeiras audições musicais: ficava todo mundo sentado, ouvindo Led, Pink Floyd, Jethro Tull. A gente ouvia muita música e, internamente, foi surgindo essa geração. [...]

Quando o jornal Gramma foi editado, eu já morava no Rio. Era o típico "clube do Bolinha", o machismo era preponderante, mesmo entre os que se posicionavam como rebeldes. Essa característica masculina - considerada, historicamente, a primeira forma de dominação humana - predominava na sociedade e mesmo os revolucionários eram machistas. Então, a revolução não alcançava as relações amorosas. [...]

Como disse, a gente frequentava os mesmos lugares. Depois que Torquato morreu, íamos ao cinema juntos, fazíamos juntos uma página de cultura em jornal, no domingo. Mas eu não me sentia parte de nenhuma turma (hoje grupo). Nunca fiz parte. Sabia que era um mundo muito masculino e eu só estava participando porque tinha protagonizado a Eva, no filme, e feito uma ponta no Terror da Vermelha, dirigido por Torquato. Eu era uma mocinha, vinda do interior, cheia de sonhos, não me via integrante de nenhum grupo, mas sabia que o Noronha, Galvão, Edmar, Durvalino, Paulo José formavam um grupo de amigos unidos pela arte e cultura e eu os admirava muito.²³⁹

²³⁶ BRITO, 2024, p.59.

²³⁷ GUATTARI, Félix. **Revolução Molecular**: pulsações políticas do desejo. São Paulo: Brasiliense, 1985.

²³⁸ SILVA, 2019.

²³⁹ DIAS, Claudete. Claudete Dias: O Cinema Piauiense. Entrevista concedida ao jornal Diário do Povo. **Jornal Diário do Povo**. Teresina; 13, 14, 20, 21 de dezembro de 1992 *apud* OLIVEIRA, et al; 2019.

A fala de Dias faz uma análise a contrapelo²⁴⁰ da própria geração que viveu. A historiadora chama a atenção para uma dimensão não mais subversiva, mas ao contrário, um lado desses personagens que reproduzem os dispositivos que regem a sociedade na qual eles se formam, e de mesmo modo, da qual não podem fugir completamente²⁴¹. Assim como a grande parte dos ordenamentos sociais, os ambientes nos quais se desenvolvem as manifestações contraculturais em Teresina carregam o machismo e o patriarcado ainda que de modo não intencional, passando geralmente despercebido pelas figuras masculinas que se beneficiam dessa prevalência de gênero normatizada na sociedade.

Ao passo que procuram exercer práticas de libertação, não estão livres, contudo, das práticas de sujeição, processo no qual os dispositivos são incorporados²⁴², e dessa dialética surge o sujeito. Significativo é, por exemplo, a lembrança de Oliveira de que, ao interpretar o serial killer de *O Terror da Vermelha*, Torquato Neto, o diretor, só lhe pediu que vestisse a camisa colorida e a boina que vemos em cena, uma vez que, nas palavras de Edmar, “eu não usava aquele estilo, usava camisas de manga comprida”²⁴³. O estilo de Edmar ainda era comedido, ainda atravessado pelas disciplinas, então não combinava com a proposta transgressora da obra.

Ademais, as condições nas quais ergueu-se o que se entende como uma contracultura em Teresina também são fruto de certos privilégios. No posfácio da reedição de *Torquato Neto e seus contemporâneos*, Brito revisita suas próprias análises sobre aquela geração e acrescenta um ponto que, para o mesmo autor, fora pouco frisado ao longo de sua pesquisa: “a contracultura teresinense dos anos 1970 era de classe média, masculina, branca e amparada pelas condições materiais mais privilegiadas da cidade [...] – postura que, obviamente, não a invalida, mas a desenha no interior de seu tempo”²⁴⁴.

Lembremos mais que a maioria dos jovens aqui citados são universitários com acesso a leituras teóricas e contatos com materiais e pessoas de outras regiões, isso lhes concede uma perspectiva distinta e de mundo em relação a outros grupos da sociedade local, incluindo grupos

²⁴⁰ BENJAMIN, 1994.

²⁴¹ “O termo dispositivo nomeia aquilo em que é por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser. Por isso os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito. [...] Recapitulando, temos assim duas grandes classes, os seres viventes (ou as substâncias) e os dispositivos. E, entre os dois, como terceiro, os sujeitos. Chamo sujeito o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo a corpo entre os viventes e os dispositivos”. In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o dispositivo?*. In: _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó-SC: Argos, 2009. p.38-41.

²⁴² Para uma discussão mais aprofundada sobre práticas de libertação e sujeição ver FOUCAULT, 2006.

²⁴³ OLIVEIRA, Edmar. Entrevista concedida a Aristides Oliveira, Bernardo Aurélio e Jaislan Monteiro. Teresina, 02 de novembro de 2017. In: OLIVEIRA et al, 2019. p.55.

²⁴⁴ BRITO, 2024, p.227.

mais populosos e influentes. Além disso, possuíam recursos que lhes permitissem viajar para as metrópoles do país. Couto Filho e Cunha estudavam em Brasília, Oliveira e Galvão se mudaram para o Rio de Janeiro, cidade também visitada por Albuquerque.

No plano da retórica aflora com mais intensidade o desejo de se posicionar contra as ordens, contudo, a vida cotidiana nem sempre corresponde aos argumentos enunciados nos discursos. Lembremos que há uma distância entre a coisa e a percepção da coisa: “a coisa é a imagem tal como ela é em si, [...] a percepção da coisa [...] dela só retém uma ação parcial e a ela só reage mediatamente”, e assim sendo, “é uma maneira de definir o primeiro momento material da subjetividade: ela é subtrativa, ela subtrai da coisa o que não lhe interessa”²⁴⁵. Enquanto Torquato Neto louvava a excepcionalidade do *Gramma* em sua cidade-natal, descrita como uma “terra onde não acontece nada, onde nunca passou um filme de Godard e onde cabeludo não entra na escola nem nas casas de família”²⁴⁶, João Vitor Melo nos lembra que “a realidade é que os cinemas da capital reproduziam em algumas ocasiões filmes do cineasta francês. Já os cabeludos não só entravam, como moravam em casas de família”²⁴⁷. Estes mesmos cabeludos saíam das “casas de família” e iam ao bar Gelatti, o espaço contracultural, comemorar o lançamento do nanico *Gramma*.

Este jornal, que se eternizou como o rosto impresso desse grupo, era elaborado em Teresina, mimeografado em Brasília por intermédio de Cunha, e depois retornava feito para ser vendido em Teresina, o que certamente exige uma logística e custos que vão além de uma mera brincadeira, passatempo ou manifestação solitária. Cabe ressaltar que não queremos dizer, com isso, que estes jovens sejam da elite teresinense – alguns eram, David Aguiar, por exemplo, o considerado “primeiro *hippie* do Piauí”, carregava o sobrenome do avô Eurípides Aguiar, ex-governador do estado – mas que de certa forma tinham condições materiais, financeiras e intelectuais que boa parte da sociedade teresinense não possuía. Como dito por Brito, não se trata de invalidar a campanha empreendida por esses jovens, mas de expor camadas que as colocam na profundidade do seu contexto. Suas táticas são fruto de seus próprios privilégios e do seu lugar social²⁴⁸.

²⁴⁵ DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**: Cinema 1. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.76.

²⁴⁶ Correspondência de Torquato Neto a Hélio Oiticica, de 7 de julho de 1972. In: ARAÚJO NETO, Torquato. **Torquatália**: obra reunida de Torquato Neto. v. 1. Do lado de dentro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 284 apud BRITO, 2024.

²⁴⁷ MELO, João Vitor de Carvalho. **Câmeras na cidade sitiada**: tensões sociais no Cine-Clube Teresinense. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí (UFPI), Teresina, 2026. p.94.

²⁴⁸ Partimos do entendimento de Michel de Certeau do *lugar social* como o contexto do qual partem os discursos proferidos – seja na escrita, na fala, nos gestos – de um sujeito, este inserido nas dinâmicas de seu tempo, espaço e sociedade. Assim sendo, lugar social é “um lugar de produção sócio-econômico, político e cultural”. In: CERTEAU, 1982.

Alguns deles, por exemplo, passaram pelo Colégio São Francisco de Sales, conhecido como Colégio Diocesano: Oliveira e Couto Filho ao mesmo tempo, assim como Albuquerque e Galvão em outra época, e algum tempo depois, reúnem-se por meio de conexões que começaram a ser estabelecidas nesse colégio. A escola é uma das mais consagradas e antigas da capital piauiense, com um ensino de base cristã e, naquela época, comandada por padres jesuítas, sendo então uma das mais visadas por famílias que prezam pela tradição e que possuem um distinto patrimônio financeiro em relação à maioria da população. Oliveira cita que ele e Couto Filho, ainda adolescentes, já criavam pequenos jornais escolares, pendurados nos murais da instituição, e que isso os ajudou a depois enveredar pela imprensa alternativa²⁴⁹. Chega a ser irônico pensar que é uma tradicional escola católica que se formaram alguns daqueles que foram eternizados sob o signo da contracultura e da subversão.

Ademais, enquanto desenvolvem seus experimentos marginais, ainda são estudantes de universidades federais, em cursos como Medicina, Comunicação e Direito, e em grande parcela, como será visto no próximo capítulo, ao mesmo tempo, trabalham ou escrevem ocasionalmente para a grande imprensa local. Isso os coloca orbitando o universo do que, naquele tempo, era parte da elite letrada e intelectual, com forte capital político e social, a mesma elite *granfinália* que criticavam. O mesmo vale, com as devidas diferenças, para a geração a seguir na pesquisa.

Ao passo que eram críticos daquela cidade e seu corpo social, não deixavam de guardar uma relação de afeto com a terra de onde vieram. “todo mundo louva sua terra, também vou louvar a minha”, disse Oliveira citando Torquato Neto. A exemplo disso, um texto em *O Estado Interessante*, outro encarte feito pelo grupo, relaciona o amor e a beleza à cultura local:

Nicinha minha nega, minha musa, gosto muito de você. Sabe nega, nós somos irmãos. Nós somos marginais. A gente faz parte da Curtinália dessa imensa chapada. Você é uma flor murcha que saiu do centro da terra e fez a guerra. Esse povo a adora. Você é aurora. Você é um poema vivo. É um poema de saudade. É um poema de loucura. Um poema de nossa gente curtida pelo sol do cais do Parnaíba. Um sonho. Um poema de cidade. Há qualquer coisa de regionalismo em você. Você se confunde com as ruas, com as praças, com o verde da cidade. Você se parece com os velhos ônibus da piçarra, com o Mercado Grande, com o Mafuá. Você é uma coisa linda. Você é o marginalismo. Um encanto. Um canto. Veja, nega, que tudo isso diz tudo de você. Você também está presente na coluna da Elvira. Você também anda de salto alto num clube de Ladies. Você é a menininha que estuda no colégio das irmãs.

Olhe bem ao lado. Você está em todos os lugares. A coisa mais linda que existe. Você veste as roupas da boutique da moda. Você adora novelas da TV e fotonovelas. Você ainda tem aqueles discos do Agnaldo Timóteo? Ele fez

²⁴⁹ OLIVEIRA, Edmar. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 08 de julho de 2024.

uma música pra você? Não? Mas ele TAMBÉM é acionista de indústria no Piauí, não é? Veja. Nicinha, você é demais. Tudo em Teresina se parece com você. Você é louca, você é louquíssima. Você é uma loucura. [...] Nós estamos nas ruas. Nós somos do povo. Nós não somos autenticados com firma reconhecida. Eles são. Nicinha, você é linda com seu rosto pintado e seus óculos escuro. Você não é mulher. Você é folclore.²⁵⁰

Nicinha, a musa de Edmar, é um corpo que flana por diversos espaços citadinos, é a congregação de todos eles, é única. “Cria-se uma relação direta entre o espaço da cidade e aqueles que gradativamente se posicionavam na contramão dos modelos hegemônicos de subjetividade”²⁵¹. Ela veste as roupas da moda, mas também usa salto alto em um clube de *ladies*. Ela é “louquinha”, mas também estuda no tradicional e católico “Colégio das Irmãs”. Ela se parece com os velhos ônibus, mas também sai na coluna social de Elvira Raulino, jornalista conhecida na cidade, como uma verdadeira moça de elite. Há algo de regionalismo, mas também algo de marginal nela. Tudo em Teresina se parece com ela. A partir disso, conclui Brandão que o corpo discursivamente exposto nesse texto se configura como uma zona de fronteira²⁵².

É justamente nas ambiguidades e nas contradições, que os sujeitos da história mostram que são mais do que objetos de estudo: são humanos, e assim a geração formada por estes também é. Entendemos que essa juventude, assim como qualquer outra, é formada por indivíduos em diferentes fases de desconstrução de si, afetados pelo reacionarismo da sociedade, mas que tenta se encaminhar para as margens. Desenvolvendo suas identidades sob o prisma da pós-modernidade, sua visão “não é somente buscar o novo, é buscar a ruptura”²⁵³. E ao fazer isso, de maneira consciente ou não, acabavam por emanar identidades divergentes e novas formas de se expressar.

2.4. “Poesia, prosa, o diabo”: Geração Mimeógrafo, contracultura tardia e as metamorfoses da produção marginal na segunda metade da década de 1970.

Em sua penúltima edição, o pequeno jornal *Chapada do Corisco* traz uma entrevista com o deputado federal Celso Barros. O periódico destaca sua atuação como o único político

²⁵⁰ OLIVEIRA, Edmar. **O Estado Interessante**, n.2, Teresina, 09 de abril de 1972, p.01.

²⁵¹ CASTRO, Francisco José Leandro Araújo. **Virar ao avesso os sentidos: linguagem, micropolítica e (re)apropriação midiática no jornalismo experimental juvenil teresinense nos anos iniciais da década de 1970**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Piauí (UFPI), Teresina, 2014. p.81.

²⁵² BRANDÃO, Laura Lene Lima. **Juventudes em Trânsito: Práticas juvenis, espacialidades e corporalidades em Teresina na década de 1970**. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí (UFPI), Teresina, 2015. p.188-189.

²⁵³ JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 2004. p.13.

oposicionista do Piauí no Congresso, tendo sido cassado logo no início do regime militar em 1964 e tendo retornado à Câmara Federal em 1974, com votação expressiva. A entrevista foi realizada em Brasília por Paulo José Cunha, que já havia participado junto com a turma do *Gramma* em suas publicações. Ao final, é relatado que o entrevistador mostra ao deputado uma outra edição do *Chapada do Corisco*. É com sua admiração que se encerra a conversa:

Sinto-me orgulhoso quando verifico que no Piauí se está formando uma consciência está estudantil livre e independente, despida de preconceitos, o que mostra que a classe estudantil está participando intensamente das nossas contradições e sentindo de perto as nossas necessidades. A geração universitária tem uma grande missão a cumprir – a de fortalecer o papel da mocidade no mundo de hoje, sem a qual é difícil a renovação política e a efetiva participação do povo no processo de desenvolvimento nacional, desenvolvimento marcado pelo sinal da justiça social e do respeito à dignidade humana.²⁵⁴

O político piauiense conhecido pela sua oposição ao governo autoritário fica maravilhado ao ver a continuidade da luta de homens como ele na juventude universitária, que, no Piauí, vai se consolidando ao longo da década de 1970, dada a instalação da UFPI em 1971. Essa consciência social verificada por Barros na mocidade teresinense é manifestada nas páginas do jornal *Chapada do Corisco*. O mesmo impresso acrescenta que o deputado folheava as suas páginas enquanto fazia o elogio acima. Assim, a descrição do momento no próprio jornal serve a duas finalidades: primeiro, a fala de um deputado renomado serve como uma autoridade que atesta a qualidade da produção jornalística do *Chapada do Corisco*, sobretudo pelo alinhamento com as pautas defendidas também pelo deputado na seara macropolítica. Segundo: também chama de “missão” – para usar as palavras de Barros – o jornalismo alternativo, pois assim a própria equipe do jornal se reconhecia, como veículo de transformação social, participação política, e sua inserção como um entre tantos outros meios discursivos capazes de mover a sociedade piauiense.

Apenas poucos anos se passaram desde a conjuntura analisada anteriormente, estamos agora na segunda metade dessa vasta década de 1970, mas as questões são outras, e em consequência disso, as produções, os ideais, e alguns personagens, também são. Na perpetuação de uma narrativa sobre aqueles tempos, O *Chapada do Corisco* eternizou-se para essa segunda fase tal qual o *Gramma* em relação à primeira²⁵⁵: o principal reflexo material dos ideais e das

²⁵⁴ BARROS, Celso. Entrevista concedida a Paulo José Cunha. **Chapada do Corisco**. Teresina, ano 1, n.8, 1977.

²⁵⁵ A comparação entre os dois periódicos como principais símbolos do jornalismo alternativo teresinense não é nova: pode ser vista em REIS, Marcela Miranda. **Do riso ao grito**: a atuação dos jornais Gramma e Chapada do

experiências de uma geração. O jornal foi criado por Santos e teve nove edições ao longo de 1976 e 1977. Entre os principais participantes estão: Cineas Santos, Albert Piauí, Antônio José Medeiros²⁵⁶, Arnaldo Albuquerque, Paulo Machado, Dodó Macedo²⁵⁷, Alberoni Filho²⁵⁸, Geraldo Borges, Durvalino Couto Filho, Paulo José Cunha, Marcos Igreja, entre outros, muitos dos quais participando esporadicamente. Alguns desses nomes são velhos conhecidos, outros começam a emergir nesse ensejo, uma outra proliferação de material alternativo em Teresina:

Ressalte-se que o grupo que gravitava em torno do "Chapada do Corisco" era basicamente o que participaria das coletâneas de poemas "Ciranda" (76) e "O de Casa" (77), editadas por Cineas Santos, professor de literatura e o mais articulado do grupo. Periféricamente a esse grupo, surgirão outros pequenos núcleos, com menor capacidade de articulação e produção cultural, mas com um número significativo de autores que participaram ativamente do fenômeno da literatura marginal no Piauí.²⁵⁹

Falamos aqui da *Geração Mimeógrafo*, um conjunto de jovens, na maioria, artistas e escritores piauienses que lançaram pequenos jornais, livros e revistas alternativos, a maioria por meio da impressão em mimeógrafo²⁶⁰, o que lhes conferiu o nome. Santos explica que, apesar de serem marcados pelo mimeógrafo, instrumento de impressão de baixo orçamento que

Corisco, na década de 1970 em Teresina-PI. Dissertação (Mestrado em Comunicação) –Universidade Federal do Piauí (UFPI), Teresina, 2013.

²⁵⁶ Antônio José Castelo Branco Medeiros nasceu em Teresina, no dia 16 de maio de 1950, mas se considera "unionense", visto que sua família era radicada em União (PI), onde seu pai, Benedito Medeiros, atuava como comerciante e sua mãe era professora primária. Sua linhagem familiar tem vínculos históricos com a UDN e, posteriormente, com a ARENA e o PFL, sendo sobrinho do ex-governador Bona Medeiros e sua mãe tendo sido prefeita de União. Ele integrou o movimento estudantil na Faculdade de Filosofia do Piauí (FAFI) e da AP. Foi perseguido e preso diversas vezes, tendo buscado ao autoexílio no Canadá. Formado em Filosofia (1971), fez mestrado em Ciências Sociais (1984) na PUC-SP e doutorado incompleto em sociologia na USP (2013-). Foi professor de história, filosofia, sociologia, integrou a Fundação CEPRO e o CEPAC. Foi docente do departamento de ciências sociais da UFPI. Foi um dos fundadores do PT no Piauí e candidato a prefeito de Teresina em 12985, tendo como vice Cineas Santos. Foi vereador de Teresina, deputado estadual e secretário de educação do Piauí.

²⁵⁷ Gregório Magno de Macedo Santiago, conhecido como Dodó Macedo, é natural de Teresina, tendo nascido em 9 de fevereiro de 1953. Foi bancário, estudante de direito e consolidou carreira artística como contista, poeta e desenhista. Nunca foi vinculado a nenhum jornal propriamente, mas foi colaborador em vários, o que lhe permitia um trânsito constante, em colunas como *Folha da Mãe Ana*, em *O Dia* e *A Broca*, em *O Estado*. Também já foi publicado no *Pasquim*. Foi um dos nomes envolvidos na organização do Salão de Humor do Piauí.

²⁵⁸ Alberoni Borges de Lemos Filho nasceu no dia 10 de outubro de 1945 em Teresina, e faleceu em 25 de julho de 1990, em Teresina. Foi descendente de Alberoni Lemos, um dos fundadores do jornal *O Estado*. Essa posição favoreceu a sua colaboração no encarte *O Estado Interessante*. Foi colaborador no Chapada do Corisco. Foi jornalista, professor, redator e editor em diversos jornais impressos e radiofônicos.

²⁵⁹ BEZERRA, José Pereira. **Anos 70: Por que Essa Lâmina nas Palavras?** (Antiestética marginal & geração mimeógrafo no Piauí). Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1993. p.17.

²⁶⁰ O mimeógrafo “era aparelho relativamente pequeno, na época muito utilizado em escolas para a impressão de documentos e avaliações. O processo era feito manualmente ou com a ajuda de uma máquina de escrever, onde uma matriz em papel impermeável com perfurações permitia a passagem da tinta, normalmente a base de álcool. Girando uma manivela eram produzidas várias cópias a um baixo custo, entretanto a impressão era muitas vezes de qualidade ruim. A maioria dos jornais e livros produzidos nesse período foi feita em mimeógrafo devido ao diminuto custo da produção”. In: Brandão, 2015, p.80. O Gramma, por exemplo, foi feito em mimeógrafo.

possibilitava a publicação de diversos folhetos por escritores em ascensão, eles não se limitavam a isso:

O rótulo é uma bobagem: nós usávamos o mimeógrafo porque era o meio de que dispúnhamos. Editei alguns livrinhos impressos em mimeógrafo, uma experiência interessante: os poetas editavam e vendiam os livrinhos em escolas, bares, teatros, etc.

Essa coisa parecia muito com o trabalho dos poeta populares, mais tarde, rotulados de cordelistas, uma idiotice. A palavra cordel nem era usada no Brasil. Eram poetas populares que escreviam folhetos ou “romances”, e vendiam nas feiras. Era o que fazíamos: imprimíamos nossos livrinhos e vendíamos em toda parte. Um desses poetas, o Nicolas Behr, fez muito sucesso com esse tipo de trabalho. Fez tanto sucesso que acabou preso. Um dos livros de dele, Chá com porradas, acabou censurado e o poeta foi preso. No Piauí nós fazíamos também. O primeiro livro que fizemos foi Ciranda (em 1976). Eu pedi ao Paulo Machado, que ainda está vivo, que organizasse uma coletânea com 6 poetas jovens. Para o lançamento, fizemos um show no Teatro 4 de Setembro – Cenas Piauienses: o Rio - Foi algo fantástico: vendemos a edição inteiro – 800 exemplares – no lançamento. O show era um protesto contra o tratamento que se dispensava ao rio Parnaíba. Foi a primeira manifestação ecológica feita no Piauí. E o livro foi um sucesso incrível. Como eu era professor em todos os cursinhos de Teresina, lotamos o Theatro 4 de Setembro. No ano seguinte – 1977, fizemos Ô de casa! uma coletânea de contos. Uma edição feita em tipografia. Fizemos dois mil exemplares. Vendemos também isso nos colégios, nas ruas, nas praças e tal. Então esse movimento tinha uma certa penetração. Os poetas iam para as portas dos bares, iam para as portas das escolas, para todo lugar vender o produto deles. Era muito barato, uma coisa muito precária. Dessa geração mimeógrafo saíram bons poeta: Paulo Machado, William Melo Soares, Rubervan du Nascimento, entre outros. Mas cuidado, mimeógrafo era só um instrumento que nós usávamos para imprimir nossos folhetos.²⁶¹

No relato acima, Santos associa o fenômeno em Teresina com um movimento mais amplo pelo Brasil, citando uma passagem de Nicolas Behr²⁶², poeta mato-grossense, pela capital piauiense. Além disso, acrescenta que os poetas e escritores não se limitavam ao mimeógrafo, algo possibilitado pela editora Nossa, administrada por Santos. Mimeógrafo ou não, a marca daquela geração de artistas eram seus livrinhos baratos, simples, vendidos de porta em porta, para gerar o alcance almejado.

Já Machado prefere a expressão *Geração Pós-69*, um recorte que admite ser amplo:

Compreendo-a não como uma Geração Literária, mas como uma Geração Cultural, portanto bem mais ampla. Estão incluídos músicos, artistas plásticos,

²⁶¹ SANTOS, Cineas. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 11 de abril de 2025.

²⁶² Sobre Nicolas Behr, ver VIOLLA, Eliete de Souza Della; MAZZILLI, Clice de Toledo Sanjar. **Invenção gráfica e subsistência marginal na geração mimeógrafo**: modos de produção nos livros autopublicados de Nicolas Behr (1977-1979). **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 88–113, 2024.

artistas gráficos, poetas, contistas, romancistas, dramaturgos. Essas pessoas já realizavam suas atividades. Na minha compreensão, o que fez com que elas se aproximassem mais foi a iniciativa da edição de um jornal chamado Chapada do Corisco, editado nos anos de 1976/1977. Era um jornal alternativo. Uma surpresa no cenário cultural piauiense. Os jornais preexistentes, tradicionais, continuaram a existir. Esse jornal não tinha nenhum grupo empresarial financiador, era autofinanciado. Sobrevivia da venda. E a venda só podia ser feita mão a mão, por iniciativa dos próprios integrantes do grupo.

[...] Quanto à denominação, não é ponto consensual porque, a nível de Brasil, surgiu uma atividade, essa eminentemente literária, de grupos sediados em São Paulo e Rio de Janeiro, que foram denominados pelos analistas dos grandes jornais de divulgação, como sendo “poetas marginais”. Eles estariam fazendo a chamada “poesia alternativa”. Para o ambiente literário piauiense, essa denominação foi trazida. Nós entendíamos que estávamos no eixo central do processo. Fazendo o processo cultural acontecer. Daí a necessidade de renominar. Surgiram outras denominações. Alguns chegaram a rotular de Geração Mimeógrafo. Nós refletimos: por que essa Geração Mimeógrafo? A produção não era só textual! Em decorrência da imposição do Golpe Militar-Civil de 1964, foi em 1969 que as medidas repressoras mais intensas se materializaram. Nesse mesmo ano começa a ser editado no Rio de Janeiro, por iniciativa de um grupo de intelectuais, o jornal Pasquim. Esse jornal foi uma das fontes de informação. Talvez as entrevistas mais contundentes da época tenham sido veiculadas no Pasquim, como a abertura para autores que eram excluídos de qualquer possibilidade de edição em outros jornais. O que nós estávamos fazendo tinha iniciado depois deste ano emblemático. Por isso essa denominação: Pós-69.²⁶³

Bem verdade, boa parte da produção da dita *Geração Mimeógrafo*, e até mesmo da *Gramma*, era feita em tipografia²⁶⁴ ou off-set²⁶⁵. Mesmo assim, “ainda que utilizassem da impressão em offset, por exemplo, processo empregado pelas grandes editoras, [...] os poetas

²⁶³ MACHADO, Paulo. Entrevista concedida à Aristides Oliveira, Demétrios Galvão, Thiago E e Adriano Aragão. Disponível em: <https://revistaacrobata.com.br/acrobata/entrevista/entrevista-com-paulo-machado/>. Acesso em 17/02/2026.

²⁶⁴ A tipografia é uma técnica de impressão em relevo. Pode ser feita de forma manual, uma forma considerada já arcaica na década de 1970, na qual um tipógrafo organiza e fixa elementos na base da prensa, passa tinta e pressiona no papel. Era a utilizada no jornal *A Hora* e no *A Hora Fatal*. Ou pode com o auxílio de uma máquina, o linótipo, “um tipo de máquina que facilitava a impressão, nela é possível compor uma linha inteira de texto, que, quando batida no teclado da máquina, era imediatamente fundida com chumbo em ponto líquido equipado e integrada na composição de colunas e de páginas”. In: NASCIMENTO, Jardiane Lucena. **Palavras em guerrilha**: maquinações desejantes e gerações em transe na imprensa juvenil teresinense na década de 1970. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2020. p.30. O linótipo já era utilizado pelo jornal *O Estado* e pelo *O Estado Interessante*, que ainda em 1972 passa para o off-set. A coletânea *Ô de Casa!* foi impressa em tipografia, de acordo com Santos, mas não foi especificada se foi manual ou eletrônica.

²⁶⁵ “A impressão offset é um processo que consiste da interação entre água e gordura (a tinta offset é de consistência gordurosa). O processo de impressão offset é indireto, a imagem é transferida da matriz para um rolo de impressão e somente depois é passada ao papel”. In: GOMES, Susy Nathia Ferreira. **O Cavalo e a Abertura no discurso das charges da imprensa teresinense (1979-1985)**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Maranhão (UFMA), São Luís, 2016. p.55. O método novo permite maior qualidade, agilidade e automação, pois diferente de métodos anteriores, a imagem não é transferida diretamente da matriz para o papel, ela é primeiro transferida para um rolo de impressão e só então passa para o suporte final. O *Chapada do Corisco* foi feito em off-set, segundo Santos.

marginais mantinham aspectos de uma certa ‘pobreza’”²⁶⁶. Parece comum que, apesar de ter se consolidado sob o signo do mimeógrafo, os integrantes e pesquisadores desse recorte concordem que o termo não é suficiente, apesar de ainda ser preciso quanto a descrição daquela tendência:

De fato, a expressão “geração mimeógrafo” parece fornecer um retrato parcial do que o movimento propunha, relacionando suas obras diretamente à materialidade e ao processo de impressão utilizado pelos poetas - que em um olhar mais minucioso revela não ter sido o único utilizado. Apesar disso, ao longo deste trabalho identificamos que dado o contexto sócio-político em que o movimento se desenvolveu, o mimeógrafo desempenhava um papel identificador para aqueles que viam nestas produções uma ameaça ao regime militar em vigência. O aparelho era a principal tecnologia de reprodução de cópias e, principalmente, bastante vinculado às divulgações de movimentos de esquerda da época, como partidos políticos e movimentos estudantis. O mimeógrafo acabava por sedimentar uma série de representações vinculadas à autonomia na expressão de ideias, comunicação de informações e a livre expressão artística, o que ameaçava o governo ditatorial do período. Possuir acesso a um mimeógrafo indicava a possibilidade de burlar a censura, saindo de seu radar e criando alternativas aos meios de comunicação tradicionais.²⁶⁷

A expressão *Geração Mimeógrafo* aparece já consolidada em *Anos 70: Porque Essa Lâmina nas Palavras?*²⁶⁸. O livro de José Pereira Bezerra mistura a análise semântica, história e biografia, pois o autor é também integrante do recorte que nomeia. Assim ele une a definição teórica da geração e do tipo de produção desenvolvida com suas próprias experiências:

Nós, filhos bastardos do AI-5, diante da agonia/euforia, entre a repressão e o "milagre," confusamente buscávamos uma atualização possível e a revelação de uma realidade, prenhe de anseios e frustrações, mas com pitadas de lirismo temperando o peso das metáforas. Até porque a Antiestética Marginal, longe da idéia do "sublime e exemplar" da produção acadêmica, tendia para a adrenalina, o coloquial, o impulso tenso e controvertido. [...]
É importante frisar que, para efeito desse estudo, entendemos por literatura marginal a produção cultural de um determinado período, entendido como fenômeno que, do ponto de vista do fazer, aproxima-se de uma antiestética, que inclui envolvimento e postura (fator geracional), tematização comprometida com o aqui e o agora, materialidade predominantemente em mimeo. Daí a denominação geração mimeógrafo, produção autofinanciada e venda personalizada.²⁶⁹

²⁶⁶ VIOLLA, MAZZILLI; 2024; p.93.

²⁶⁷ VIOLLA, MAZZILLI; 2024; p.104.

²⁶⁸ BEZERRA, 1993.

²⁶⁹ BEZERRA, 1993, p.11-12.

Mais uma vez, assim como nos relatos postos até aqui, impera entre a geração de Arnaldo Albuquerque o sufoco diante do contexto repressivo que vai do cotidiano social à política institucional. A via tirânica, contudo, ao passo que tolhe esses sujeitos, também é o gatilho que os impulsiona a querer ainda mais romper com o sistema, da política à linguagem. Para Bezerra, além da produção literária difundida em pequenas publicações mimeografadas, o que mais caracteriza essa geração é a proposição do que ele chama de “antiestética marginal”, mais uma das faces da construção de uma contracultura. A antiestética congrega um conjunto de “práticas não propostas, mas reveladas a partir de uma produção cultural”²⁷⁰, que burlam as formas tradicionais do fazer artístico e literário. Não se trata de diretrizes específicas, ao contrário, são formas plurais de conceber obras, tendo em comum a posição alternativa às convenções estéticas. E é marginal pois não apenas o ideal e a linguagem são alternativos, o modo de produção também o é: à margem da via industrial e mercadológica, uma produção de caráter mais amador e livre de amarras. Quando se refere à geração como “filhos bastardos do AI-5”, Bezerra coaduna com Machado ao se perceberem como frutos da repressão do regime de exceção que se acentuou após a promulgação do Ato Institucional nº5.

Cabe ressaltar que quando falamos em *Geração Mimeógrafo* falamos de um fenômeno particularmente piauiense, sobretudo teresinense nesse caso. Frisamos isso pois há na historiografia brasileira várias referências a outros grupos nomeados como tal²⁷¹, até mesmo usado de forma generalista para o país todo dada a proliferação de uma literatura e jornalismo produzidos pela tecnologia mais barata e acessível do mimeógrafo, algo citado por Santos em sua entrevista. Machado faz referência a elas, ao dizer que “a nível de Brasil, surgiu uma atividade, essa eminentemente literária, de grupos sediados em São Paulo e Rio de Janeiro”. Essas outras experiências comportam outras temporalidades, contextos e tendências artísticas não observadas no caso aqui analisado e, portanto, faz-se necessária a distinção. Em comum, sem desconsiderar as particularidades, registra-se que “profundamente traumatizada por um regime ditatorial, a geração mimeógrafo buscou diluir o seu ethos social, acreditando na atuação da palavra com as suas propriedades transformativas, salvíficas e transgressoras”²⁷².

Bezerra também desenha o contorno temporal que também será adotado ao longo dessa pesquisa para caracterizar essa geração no Piauí:

²⁷⁰ BEZERRA, 1993, p.13.

²⁷¹ Para ver mais sobre o termo Geração Mimeógrafo em outras localidades, como o Rio de Janeiro, ver CAVEIRO, 2018.

²⁷² CAVEIRO, 2018, p.139.

Embora alguns fatos apontem para o surgimento de manifestações na imprensa alternativa em Teresina e Parnaíba, ainda no limiar dos anos 70, o realce desse estudo se inicia com a publicação do livro-apostila "Tudo é Melhor Que Nada", em 74. Todavia, a emergência do fenômeno somente ocorre de 77/80, nas cidades de Teresina e Parnaíba, as quais, por serem mais urbanizadas, foram campo fértil para o desenrolar das discussões que desaguaram na produção da literatura marginal.

A partir de 1980 as publicações de livros refluíram, com um certo desarmamento da idéia de "resistência", não só como reflexo do afrouxamento dos instrumentos repressivos, mas também por causa do fantasma da inflação, que tornou proibitiva a produção de livros, ainda que utilizando o mimeógrafo. Em 81, ainda ocorreram, embora muito residualmente, publicações em mimeo, tematizando a problemática da literatura marginal, mas as condições históricas e culturais eram outras, de modo que tais produções, sobretudo poéticas, não tinham mais a força de impacto. Era, portanto, uma produção cultural fora do contexto da literatura marginal e não mais respondia às inquietações daquele momento histórico.²⁷³

O autor aponta que mesmo existindo publicações mimeografadas antes, elas foram se difundir com mais intensidade a partir de 1977, e assim continuaram até os anos 1980. Após esse período, ainda que outros produtos mimeografados tenham vindo, eles já não mais possuíam a mesma força, nem podiam mais serem abarcadas pelo rótulo de “antiestética marginal”, muito menos, como destacado nesta dissertação, contraculturais. Essa constatação está em sintonia com grande parte dos estudos sobre contracultura e arte marginal, que veem a partir da década de 1980 o desfecho desse tipo de experiência.

A periodização de Bezerra merece ainda outros comentários. Embora não negue a obra da *Geração Gramma*, há uma certa desconsideração das produções anteriores à 1974. Os jornais *Gramma*, *O Estado Interessante*, *A Hora Fatal* e *Boquitas Rouge* são apenas citados como precursores, mas não fazem parte do movimento da *Geração Mimeógrafo*. São, para Bezerra, primeiros impulsos de um movimento que continuaria precário até a segunda metade da década, quando enfim haveriam investimentos na área cultural piauiense vindos de várias frentes: governo, universidades, festivais, fundações e claro, artistas ascendentes do ciclo marginal. A exemplo dos problemas de nomenclatura, poderíamos dizer que, dentro de um contexto mais amplo, geralmente usado a nível nacional, o *Gramma* e outros impressos daquele grupo também poderiam ser considerados parte de uma *Geração Mimeógrafo*, mas no Piauí, há usualmente essa diferenciação.

Bezerra não é o único a estabelecer um distanciamento da experiência anterior da *Geração Gramma*. Vimos que apesar de nomear sua geração como pós-69, o que incluiria os integrantes da geração anterior, Machado, em outro momento da entrevista, diz sobre a

²⁷³ BEZERRA, 1993, p.12.

nomenclatura que “aquele trabalho que tinha sido iniciado em 74/75 veio acontecendo sem que houvesse preocupação em rotular”²⁷⁴. Ou seja, ainda que englobe as experiências alternativas anteriores, todas a partir de 1969, continua a seguir a linha cronológica estabelecida por Bezerra, o que destaca suas próprias relações com aquele contexto.

Em depoimento para Nascimento, Santos também demonstra pouca conexão com o experimentalismo do início dos anos 1970:

O pessoal do Gramma, eu só vim tomar conhecimento dele através do Arnaldo Albuquerque, que foi meu aluno e colaborador do *Chapada do Corisco*. Arnaldo me mostrou, era um belo desenhista, as capas eram feitas por ele. O jornal era bem bonito, todo feito à mão. O Paulo José Cunha conseguiu, em Brasília, um mimeógrafo eletrônico. O que já era um luxo, então o jornal foi impresso em mimeógrafo eletrônico, dava uma certa qualidade. Era bonito, graficamente, e esse jornal era o que chamam hoje de underground, eram o Edmar Oliveira, o Durvalino Filho, o Noronha, o Galvão, entre outros. Acho que saíram apenas três números. Parece-me que o Torquato Neto participou do jornal. À época não os conhecia. Eu nunca vi o Torquato Neto. Quando cheguei a Teresina, Torquato já tinha ido embora para a Bahia, depois, para o Rio de Janeiro.²⁷⁵

Acrescenta-se que sobre o *Boquitas Rouge*, Santos diz que nunca ouviu falar, já sobre *O Estado Interessante*, lembrar apenas que era publicado no jornal *O Estado*, onde ele também escrevia crônicas sobre cultura, e sobre *A Hora Fatal* comenta apenas que “era pavorosamente mal feito. Mas os rapazes publicaram algumas coisas interessantes lá”²⁷⁶. Os comentários curtos dão a entender um conhecimento superficial de Santos a respeito da produção alternativa feita antes que a sua turma ascendesse na cena cultural de Teresina. Já na entrevista concedida para esta pesquisa, Santos continua a ressaltar que não tinha ligação com o grupo mencionado, porém, lembra que o *Gramma* fez “um barulho danado”²⁷⁷.

Apesar de indicar um distanciamento dos rapazes responsáveis pelo *Gramma*, tendo apenas algumas informações dada sua proximidade com Albuquerque, parece-nos haver uma certa imprecisão na memória de fatos ocorridos há mais de quarenta anos, pois as fontes indicam que havia sim uma conexão entre esses sujeitos, ainda que não amigável:

Alô Cinéias com seu projeto cultural. Tudo vai bem na frente ocidental? Eu é que não ta muito aí não. Esse negócio de cultura, pra mim, fede a esgoto. Eu

²⁷⁴ MACHADO, Paulo. Entrevista concedida à Aristides Oliveira, Demétrios Galvão, Thiago E e Adriano Aragão. Disponível em: <https://revistaacrobata.com.br/acrobata/entrevista/entrevista-com-paulo-machado/>. Acesso em 17/02/2026.

²⁷⁵ SANTOS, Cineas. Entrevista concedida à Jardiane Lucena Nascimento. Teresina, 21 de novembro de 2018.

²⁷⁶ SANTOS, Cineas. Entrevista concedida à Jardiane Lucena Nascimento. Teresina, 21 de novembro de 2018.

²⁷⁷ SANTOS, Cineas. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 11 de abril de 2025.

gosto é de fazer o que me der na cabeça. Meu gosto é bagunçar o coreto. Eu boto é pra jambrar. Você disse que eu sou um poeta chicletes com banana. Disserte-o bem. Falou. (EDMAR, sem sobrenome).²⁷⁸

No trecho acima, veiculado no suplemento *A Hora Fatal*, Oliveira critica o projeto cultural de Santos. Este, na sua entrevista, explica sobre o que se tratava o tal projeto: “Era no Cursão. Estávamos organizando uma semana de palestras e conferências [...] o que nem aconteceu. Era um projeto pedagógico, nada além. O Edmar não gostou do título da coisa, “Semana Cultural”. Nada além.”²⁷⁹. À época, em 1972, Santos já era um incentivador ativo da seara cultural teresinense, tendo feito parte de grupos musicais, de teatro e escrito para a imprensa local²⁸⁰. Santos cultivava relações mais próximas com setores mais formais da sociedade piauiense, como governo e imprensa tradicional, o que antagonizava com as intenções do grupo do jornal *A Hora Fatal*, que buscavam se posicionar contra o que representava a “oficialidade” ou a “cultura intelectual”. “O discurso destinado a dizer o outro permanece seu discurso e o espelho de sua operação”²⁸¹.

Chama atenção que Oliveira cita ter sido apelidado de forma pejorativa por Santos de “poeta chicletes com banana”, ressignificado por Oliveira como um atestado de sua posição “na outra frente” da batalha. Para Santos, a confusão é atestado do abismo cultural que separava estes dois sujeitos naquele momento:

Não, isso foi um acidente de percurso. Eu publicava umas coisas no jornal Estado e o Edmar já tinha feito Hora Fatal, já tinha feito Boquitas Rouge, já tinha feito Estado Interessante. O Edmar já fazia algumas coisas, muito à frente das coisas que eu fazia. Era uma coisa que eles já conheciam, eu, não. O underground, contracultura, cultura alternativa, eu não conhecia nada disso. Depois o Edmar ficou muito meu amigo, meu compadre, uma figura que eu adoro. Eu publiquei coisas dele e tal. Não chegou a haver nenhum conflito. Nenhum atrito. Foi só um comentário dele porque eu era quadrado mesmo, quadradão, e eles já estavam muito à frente. Foi isso.²⁸²

²⁷⁸ OLIVEIRA, Edmar. *A Hora Fatal*, nº 03, Teresina, julho de 1972, p. 1.

²⁷⁹ SANTOS, Cineas. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 11 de abril de 2025.

²⁸⁰ Na entrevista, Cineas Santos reconta partes de sua trajetória: “José Carlos Santana Cruz, escritor e dramaturgo, criou o TEMOPI (Teatro moderno do Piauí) e me convidou para participar do grupo. Criamos também o MUP - 5, um grupo musical que tocava em eventos da cidade, Mais tarde (1969) criei o meu próprio grupo, TEPOPI (teatro popular do Piauí) de curta duração. Em 70, eu já estava na faculdade de Direito, e lá nós fundamos um jornalzinho chamado Cartucho. Não parei mais.” In: SANTOS, Cineas. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 11 de abril de 2025. Na entrevista para Jardiane, fala mais desse jornal *Cartucho*: “e as pessoas estão vivas aí: Francisco Antônio Alencar, Adala Carnib, Dalila Uchôa, Chagas Rodrigues, Ivoneide, Belizário, entre outros. Esse jornal deve ter durado 5 números, não mais que isso. [...] Bem, a partir daí, eu comecei a escrever no jornal *O Estado*, publicava crônicas semanalmente. Crônicas sobre Teresina: educação, cultura, ecologia, etc”. In: SANTOS, Cineas. Entrevista concedida à Jardiane Lucena Nascimento. Teresina, 21 de novembro de 2018.

²⁸¹ CERTEAU, 1982, p.46.

²⁸² SANTOS, Cineas. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 11 de abril de 2025.

Enquanto na entrevista para Nascimento, Santos parece evitar conexões com o outro grupo, afirmando desconhecê-los, nesta entrevista, quando questionado diretamente sobre o comentário no *A Hora Fatal*, tenta apaziguar o caso, tratando como um “acidente”, sem atritos. Para Nascimento, Santos busca “silenciar os possíveis conflitos gerados pelas formas diferenciadas de verem a cultura,[...] do que aparecer na História como alguém que esteve em conflitos com jovens que lutavam contra a cultura dominante e as instituições”²⁸³. Sob o prisma da metodologia da história oral, as contradições são reveladoras de como fatos históricos são também construídos na memória:

Sem contradição nem provocação, estou, de fato, convencido de que tais omissões, voluntárias ou não, suas deformações, suas lendas e os mitos que elas veiculam, são tão úteis para o historiador quanto as informações que se verificaram exatas. Elas nos introduzem no cerne das representações da realidade que cada um de nós se faz e são evidência de que agimos muito mais em função dessas representações do real que do próprio real (mesmo em um nível intelectual bem elevado).²⁸⁴

Dessa forma, tanto no depoimento oral de Santos quanto na obra escrita de Bezerra verifica-se a tentativa de estabelecer uma dissonância entre a experiência da sua geração e a da anterior, sem que essa diferença tenha gerado conflitos mais agressivos, provavelmente como forma de realçar o mérito do seu próprio movimento, colocando este o apogeu da produção alternativa em Teresina. Há também a marca da diferenciação: apesar de constatarem a presença de uma produção alternativa relevante antes da segunda metade da década de 1970, não se identificam como parte de uma mesma expressão.

De fato, algumas diferenças contribuem para acentuar essa distância: a produção escrita da geração do *Gramma* era mais diminuta²⁸⁵ e menos especializada. Portanto, a *Geração Gramma* possuía poucos artifícios para consolidar um circuito artístico próprio na capital piauiense, o que não quer dizer que não tivessem tentado ou que não tivesse repercussões. A própria *Geração Mimeógrafo*, ainda que pouco assumida, continua certos elementos do que havia sido feito antes. O cartunista Albert Piauhy exalta a importância do grupo anterior: “Eu acho que foram eles que abriram tudo pra cidade, entendeu? Pelo menos pra mim, foram eles. [...] O

²⁸³ NASCIMENTO, 2020.

²⁸⁴ JOUTARD, Philippe. Desafios à história oral do século XXI. In: FERREIRA, Marieta e Moraes. **História Oral: desafios para o século XXI**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz/ Casa de Oswaldo Cruz / CPDOC - Fundação Getúlio Vargas, 2000. p.34-35.

²⁸⁵ A título de comparação tanto o *Gramma* quanto o *Boquitas Rouge* tiveram duas edições, enquanto que *O Estado Interessante* é a exceção, com 14 edições.

Gramma foi um jornal revolucionário, abriu muito a cabeça do Piauí e que a partir daí, eu acho que muita coisa começou a acontecer na juventude teresinense”²⁸⁶.

Alguns dos participantes da primeira fase continuam nesta segunda. Albuquerque é o principal exemplo, tendo sido um dos parceiros de Santos e publicado em vários materiais, inclusive sua própria HQ, a revista *Humor Sangrento*. Couto Filho e Cunha também aparecem, seja em coletâneas de textos, como a *Ô de Casa!*, seja em jornais, como o *Chapada do Corisco*. Entretanto, dizer que algumas figuras se repetem em ambos os recortes não implica dizer que sejam as mesmas ideias, intenções e nem mesmo subjetividades. Alguns anos se passaram, e se na primeira fase eram rapazes em formação e experimentando, agora são jovens adultos formados²⁸⁷, almejando consolidar carreiras em áreas ligadas à cultura e arte: Albuquerque nas artes gráficas, Couto Filho e Cunha no jornalismo, na poesia e na crônica.

As concepções são outras, os meios e modos de agir também. O contexto histórico muda, impactando diretamente na constituição das mobilizações culturais. A contracultura que movia essa juventude, por exemplo, tinha seu aspecto “contra” cada vez mais diluído:

Embora o imaginário drop out²⁸⁸ ainda permanecesse, ele não era mais tão proeminente, a contracultura havia sofrido refluxo e sua prática de deslocamento se popularizado entre a juventude. [...] Parte da revolução dos costumes havia sido incorporada pela sociedade, apesar da reação e da censura promovidas pelos setores conservadores. Ser cabeludo já não chocava mais a sociedade como anteriormente.

O desbunde da primeira metade dos anos 1970 diminuiu, mas a contracultura não desapareceu nos anos seguintes. Manteve-se entre mudanças, recuos e continuidades. [...] Se, por um lado, a imprensa underground esvaneceu, por outro, a produção cultural alternativa e independente cresceu em diferentes campos artísticos e regiões. Poetas rodavam o país com seus livretos mimeografados. A revolução pessoal, tão criticada pela esquerda tradicional, vista como alienada e individualista, tinha seu discurso ampliado para além da contracultura.²⁸⁹

Como exemplo dessa passagem para uma imprensa menos *underground*, mas ainda alternativa, pode-se retomar a escrita biográfica de Bezerra: em sua obra aqui analisada, cita apenas uma vez o termo “contracultural”, ao descrever um texto de Albuquerque, preferindo adjetivos como “alternativa” ou “marginal” para se referir à produção da *Geração Mimeógrafo*. A contracultura está lá, mas já não tinha a mesma força retórica para estes artistas. Portanto,

²⁸⁶ PIAUHY, Albert. Entrevista concedida a Bernardo Aurélio. Teresina, 14 de outubro de 2008. Disponível em: <https://bernardohq.blogspot.com/2014/11/entrevista-com-albert-piauh-y-parte-2.html>. Acesso em 28/06/2025.

²⁸⁷ Arnaldo Albuquerque é exceção no grupo, pois nunca obteve diploma de curso superior, somente formações em cursos de extensão sobre arte, desenho e fotografia.

²⁸⁸ “Cair fora”, em tradução livre. Um dos lemas da contracultura.

²⁸⁹ KAMISKI, 2022, p. 268.

podemos falar nesse contexto em uma espécie de contracultura tardia, cada vez menos “revolucionária” e “outsider”, aos poucos sendo integrada no seio da sociedade, mas ainda questionadora das convenções de seu tempo. O contracultural é parte do horizonte mais amplo da cultura alternativa²⁹⁰. Para Marcos Napolitano, ao final dos anos 1970, a contracultura saía da juventude de classe média alta e de artistas de vanguarda para se consolidar como parte da cultura de massa juvenil e suburbana²⁹¹. Tornara-se moda e parte da identidade juvenil de forma mais ampla, não como tendência específica de certos grupos, aceito também como parte da cultura de consumo. Os cabelos longos, por exemplo, há muito tempo já haviam deixado de ser a marca exclusiva do transgressor da ordem e das normas de gênero.

Alguns artistas abraçavam o ideal contracultural. Albuquerque, como será observado ao longo deste trabalho, ao passo que também se transforma, é um dos que mais permanece com uma identidade artística voltada para o desbunde, a crítica contracultural e a subversão dos padrões comportamentais. Piauhy também vê a sua atuação como chargista nos anos 1970 como antissistêmica e provocadora, acrescentando ter sido preso pelos militares²⁹². Em 1975, uma notícia veiculada no jornal O Dia menciona uma agressão a Albert Piauhy e Menezes y Moraes por supostamente, estes não seguirem ordenamentos do “grande chefe”²⁹³. Já Bezerra, apesar de não usar o termo “contracultura”, reforça que sua geração caminha por uma antiestética marginal que só pode ser compreendida no contexto de repressão política e cultural pós-64 e que só vai ser afrouxada com as medidas de abertura política e entrada na década de 1980. Santos é o que mais se afasta dessa concepção, lembrando diversas vezes que era muito “careta” e distante de jovens como Albuquerque:

²⁹⁰ FAVARETTO, 2017.

²⁹¹ “Os anos 1980 também foram marcados pela afirmação de novas subculturas juvenis, herdeiras das tribos contraculturais. Era a época dos “bichos-grilos”, algo como neo-hippies mais moderados, dos punks e suas variações, dos “metaleiros” (adeptos do estilo heavy metal), da turma da new wave glamourosa, colorida e dançante, dos jovens dos bailes blacks. Mesmo a juventude “bem-comportada”, que vivia sob as regras familiares e sociais, passou a abraçar algum dos estilos dessas subculturas. Identidade, atitude e estilo então se confundiam e eram formas de afirmação social e modernidade da juventude brasileira em tempos de abertura política e transição para a democracia. Isso não quer dizer que fossem totalmente espontâneos, eram fruto de seu tempo e, em grande parte disseminados e popularizados pela indústria fonográfica e da moda internacionais.”. In: NAPOLITANO, Marcos. **Juventude e Contracultura**. São Paulo: Contexto, 2023. p.127.

²⁹² PIAUHY, Albert. Entrevista concedida a Bernardo Aurélio. Teresina, 14 de outubro de 2008. Disponível em: <https://bernardohq.blogspot.com/2014/11/entrevista-com-albert-piauhy-parte-2.html>. Acesso em 28/06/2025.

²⁹³ “[...] Os ventos estão mudando: já se discute literatura piauiense; já se fala de arte piauiense; já se agride o artista piauiense, como ocorreu com Albert Piauhy, cartunista, e Menezes de Moraes, poeta e jornalista, que foram espancados em plena Avenida Frei Serafim, por não rezarem no catecismo do grande chefe, mas isso já é outra história...”. In: O Estado, 1975 apud TÔRRES, Gislane Cristiane Machado. **O poder e as letras: políticas culturais e disputas literárias em Teresina nas décadas de 1960 e 1970**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2010. p.70-71.

Eu assumo, eu era absolutamente quadrado, eu tinha vindo do interior, do sertão, não sabia nem o que era jornal, eu não ia saber de contracultura, de cultura alternativa, de underground. Música eu não conhecia nada; os caras já conheciam tudo, os caras estavam curtindo os Beatles. Eu estava no Waldick Soriano.²⁹⁴

Para Santos, quem era da galera mais identificada com a contracultura, o *underground*, tinha um conhecimento mais amplo do mundo e das artes, basta lembrar que, ao descrever Oliveira, fala de alguém que já estava bem à frente dele, e o mesmo diz sobre Albuquerque ao longo da entrevista. Apesar de já ser um professor conhecido à época, e cronista nos jornais de grande circulação, Santos se coloca como alguém atrasado para as modas da juventude da época. É também uma amostra da diversidade de sujeitos dentro do que se convencionou agrupar como *Geração Mimeógrafo*, unindo personalidades diversas, das “caretas” às mais despudoradas, reunidas em torno de uma produção que vai além dos parâmetros tradicionais.

A juventude amadureceu, e assim também a ideia de contracultura. Não porque antes era imatura ou boba, mas porque a contestação assumia outras formas, em sintonia com as demandas de seu tempo. A época que corresponde a atuação da *Geração Gramma* coincide com o momento mais duro da repressão militar, no qual o ativismo político fora obrigado a repensar estratégias e recuar o enfrentamento direto, uma das razões que contribuiu para o desbunde e formas de luta não político-partidárias assumissem o lugar na contestação da ordem. Já os tempos da *Geração Mimeógrafo* correspondem ao período de afrouxamento da repressão, que iria culminar na revogação do AI-5 em 1978, na Lei da Anistia de 1979, e na reorganização dos movimentos militantes, sobretudo estudantis, cuja face mais visível em Teresina é o surgimento de jornais universitários ligados aos diretórios estudantis²⁹⁵. É perceptível em muitas produções dessa última geração a veia militante nas palavras. O jornal *Chapada do Corisco* divide a temática cultural com a abordagem de temas cotidianos, ligados aos problemas da cidade e da sociedade, além da cobrança das administrações pela solução desses incômodos. A entrevista de Barros é um grande exemplo de maior brecha, apesar da censura e da repressão não ter desaparecido, para tocar em questões como abertura política, nova constituinte, corrupção e cobrança aos entes políticos. Tudo isso em um jornal alternativo feito por e para jovens adultos.

Para integrantes desse recorte a contestação por si só não bastava, nem tampouco a vontade de expressar novas subjetividades. Para ocupar espaço era preciso estabelecer um

²⁹⁴ SANTOS, Cineas. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 11 de abril de 2025.

²⁹⁵ NASCIMENTO, 2020.

circuito, obter estratégias para disseminar a produção entre diferentes grupos sociais, o que passava por almejar ganhos financeiros que sustentassem uma produção mais robusta:

Dia desses, um candidato a escritor afirmava, eufórico: “Finalmente, a literatura piauiense vive o seu boom”. E a velha mania do repetir chavões surradas sem atender para o verdadeiro sentido da coisa. Falar em boom na literatura piauiense é no mínimo, uma piada. A simples publicação de meia dúzia de textos não justifica tamanho disparate.

A coisa é bem diferente: é que os novos escritores piauienses “descobriram”, com certo atraso, o mimeógrafo e passaram a imprimir, por sua conta e risco, os textos que produzem. Tudo bem pelo menos libertaram-se da necessidade de recorrer ao famigerado plano editorial do estado, de triste memória, A “descoberta” do mimeógrafo foi um passo, uma conquista, um avanço, mas não, necessariamente, “salvação” da literatura do Piauí.

Quando o pessoal constatou que podia publicar passou a fazê-lo com o entusiasmo (algo infantil) de quem descobre um brinquedo novo. Só que a brincadeira durou pouco logo a moçada percebeu que faltava algo indispensável: o LEITOR. Parece que ninguém havia pensado nisso. O texto publicado e não lido vale o mesmo que o texto inédito na gaveta. Quer dizer: faltou um trabalho de base, uma mobilização capaz de “gerar” leitores para a literatura que estava sendo jogada no mercado.

Escrever um texto para ser lido por meia dúzia de amigos e, naturalmente, elogiado pelo “padrinho” pode até servir para engordar a vaidade de quem se diz “artista”, mas é pouco gratificante para quem encara literatura como algo mais que um simples passatempo. Escrever por diletantismo é atividade para acadêmico que se “realiza” lendo e colecionando recortes de jornais do interior, onde qualquer livro “oferecido” merece crítica generosa.

Precisamos urgentemente discutir o trabalho que estamos fazendo. Discutir e criticar honestamente os textos que estamos produzindo. Não basta publicar: isso é apenas parte do trabalho que temos de fazer. Precisamos aprender a ouvir. que não é fácil. Quando todo mundo acredita que está certo é sinal de que algo está errado. Não podemos cometer o velho erro de produzir um texto publicá-lo e sair correndo em direção aos gabinetes oficiais onde o “homem compra o livro para se ver livre do “chato”. Sem crítica, sem coragem para encarar a coisa de frente sem trabalho junto ao possível leitor, acabaremos todos “imortais” porque esse é o destino de todo escritor que já nasceu morto.²⁹⁶

O texto acima foi publicado no jornal estudantil *Sol*, em novembro de 1979, logo, dentro da efervescência das publicações da *Geração Mimeógrafo*. Para Nascimento²⁹⁷, ao falar em um “entusiasmo de quem descobriu um brinquedo novo”, Santos pode estar se referindo a pequenos jornais como o *Gramma*, que se aproveitavam das possibilidades trazidas pelo mimeógrafo, contudo, segundo ele, não tinham uma finalidade maior, uma lógica para existir e se firmar efetivamente, e por isso fracassaram. Ainda de acordo com a mesma autora, “isso, talvez denote um certo incomodo de Cineas por não se criar um sistema de lucros [...], denotado quando fala

²⁹⁶ SANTOS, Cineas. De Olho na Imortalidade. **Jornal SOL**, Teresina, n.1, 09 de novembro de 1979.

²⁹⁷ NASCIMENTO, 2020.

da falência do jornal Chapada do Corisco por não ser vendido: ‘[...] morreu de inanição [...]’²⁹⁸. O artigo de Santos carrega o ressentimento da época das dificuldades desse tipo de produção nanica, que apesar da maior liberdade de expressão, não vinha acompanhada de uma circularidade que fizesse valer a pena a criação para além da simples vontade.

A busca por inserção no ambiente dos principais veículos de comunicação e expressão artística ditava a forma e o conteúdo das publicações. Sobre o *Chapada do Corisco*, Nascimento afirma que pode ser considerado alternativo, mas não experimental²⁹⁹. A mesma análise pode ser estendida para a maior parte das produções da *Geração Mimeógrafo*. Especialmente por meio da editora de Santos, eram lançados livros e revistas que, a despeito da produção de baixo custo, eram feitos para serem comercializados e divulgar artistas não somente no Piauí mas além das divisas, territoriais e sociais.

Ao comparar os jornais *Gramma* e *Chapada do Corisco*, Reis³⁰⁰ destaca semelhanças e diferenças na proposta dos dois jornais. O primeiro possui uma proposta bem mais experimental que o segundo, este mais próximo de um padrão de composição de um periódico. O *Gramma*, que possuía sua parte gráfica elaborada por Albuquerque, mostrava-se mais artesanal e artístico. Enquanto isso, o *Chapada do Corisco*, que possuía uma equipe maior e mais bem definida, tinha uma proposta mais voltada ao jornalismo e aos comentários sobre o cotidiano. “No *Gramma* percebe-se a presença de enunciadores artísticos tensionados pelo campo do jornalístico, já o *Chapada do Corisco* percebe-se enunciadores jornalísticos tensionados pelo campo das artes, um processo inverso”³⁰¹. Se o *Gramma* é mais voltado à contracultura e mais aleatório na forma, o *Chapada do Corisco* “obedece a uma hierarquização semelhante ao padrão jornalístico utilizado pelos grandes jornais [...] um perfil mais jornalístico no intuito de atrair uma parcela maior da sociedade”³⁰².

Nas memórias de Albert Piauhy, o jornal *Chapada do Corisco* ficava aquém das publicações maiores, mesmo que isso significasse desorganização e vazio de pautas:

Era época da ditadura militar, então a gente tentava colocar no jornal aquilo que a gente tava sentindo, mas que não tinha filosofia não, assim definida, uma linha editorial. Era um jornal muito “ruinzinho”, eu acho. Era mal diagramado, a tipologia... Até porque ele não tinha recursos. [...] Ele nunca atingiu ninguém, o público que ele atingia era mínimo. Ele nunca arranhou nada, não contribuiu com nada. Mil exemplares! O que eram mil exemplares

²⁹⁸ NASCIMENTO, 2020, p.79-80.

²⁹⁹ NASCIMENTO, 2020, p.79.

³⁰⁰ REIS, 2013.

³⁰¹ REIS, 2013, p.136.

³⁰² REIS, 2013, p.136.

para um jornal? Colocava na banca e ninguém comprava. A gente dava pras pessoas. Eu acho que ele não teve importância nenhuma dentro da cultura piauiense, sabe? A não ser o fato de que nós nos esforçamos em fazer.³⁰³

O relato de Piauhy sobre o fracasso da empreitada e suas baixas vendas está de acordo com a percepção de Santos expressado no texto para o jornal *Sol* em 1979. No entanto, Santos diverge, ao menos atualmente, da opinião sobre ser um impresso ruim ou sem sentido, lembrando com orgulho da qualidade e da concepção do periódico:

Era alternativo, sim. O jornal era bom, para os padrões de Teresina na época. Isso foi em 1976. Aí eu já tinha uma outra visão, tinha mais informação. E o jornal tinha um grupo bom, era o Albert Piauhy, fazia toda a ilustração do jornal, o Arnaldo com duas páginas com o humor dele, havia o Açai Campelo, fotógrafo, o Jorge Rizzo, fotógrafo; havia outros colaboradores: Paulo Machado, Dodó Macedo, João de Lima, Fabio Torres, Fernando Costa; Marcos Cremonese e outros. O Alberoni Lemos Filho também colaborou. Havia ainda os colaboradores de fora: Wander Pirolli, João Antônio, Lapi, etc. O jornal mereceu elogios do *Pasquim*, que era uma referência muito forte para todos nós. Então o *Chapada do Corisco* já estava num nível mais elevado.³⁰⁴

Cabe ressaltar que Santos foi um dos idealizadores do jornal, e seguiu uma carreira de relativa boa reputação na área cultural e midiática piauiense, o que pode leva-lo a olhar com simpatia para suas criações anteriores. Mas essa admiração pelo *Chapada do Corisco* não é única e nem uma criação da atualidade. O elogio d’*O Pasquim* ao qual Santos se refere trata-se de uma pequena resenha escrita por Ziraldo. Segundo o cartunista, o jornal era “bem paginado, bem feito, sério, [...] o *Chapada* se coloca entre os melhores jornais desta nova safra”³⁰⁵.

Dessa forma, o próprio *O Pasquim* busca incluir o *Chapada do Corisco* dentro de um movimento mais amplo pelo jornalismo alternativo. E Santos reconhece: “o *Pasquim* era a leitura obrigatória”³⁰⁶. Na segunda metade da década de 1970, o rótulo de “material alternativo” não só já era conhecido pela sociedade como era almejado por artistas e jornalistas em ascensão. O editorial da primeira edição do *Chapada do Corisco* demonstra uma consciência do espaço que buscava ocupar:

A ideia de lançar um jornal “nanico” em Teresina é bem amadurecida. Pô-la em prática é que parecia verdadeiramente impossível, por razões diversas. Antes de vê-la apodrecida, sem aproveitamento, juntamos o pessoal disponível e, depois de uma meia dúzia de pequenas brigas, o jornal pintou.

³⁰³ PIAUHY, Albert. Entrevista concedida a Bernardo Aurélio. Teresina, 14 de outubro de 2008. Disponível em: <https://bernardohq.blogspot.com/2014/11/entrevista-com-albert-piauhy-parte-2.html>. Acesso em 28/06/2025.

³⁰⁴ SANTOS, Cineas. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 11 de abril de 2025.

³⁰⁵ *Pasquim* Tilê. **Pasquim**, ano VIII, n.416, Rio de Janeiro, 17 a 23 de junho de 1977.

³⁰⁶ SANTOS, Cineas. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 11 de abril de 2025.

Doeu um pouco, mas nasceu vivo... Não nos propomos a ditar normas, nem a seguir os caminhos fáceis que por ventura nos sejam apontados. Vamos bater cabeça, discutir, aprender e principalmente procurar um meio de dizer que vale a pena continuar tentando.³⁰⁷

“Nanico” é um dos muitos termos associados a uma imprensa menor, à parte das grandes empresas e, portanto, alternativa. O editorial começa afirmando que há um vácuo a tempos esperando para ser preenchido, apesar das inúmeras dificuldades. O jornal também propõe de cara oferecer uma outra narrativa sobre os assuntos de interesse do público. Ao dizer que “não nos propomos a ditar normas, nem a seguir os caminhos fáceis que por ventura nos sejam apontados” cutuca-se a imprensa tradicional, produtora do discurso hegemônico. Para os colaboradores do jornal, seria mais fácil aderir a esse discurso do que partir para um caminho à margem dele, porém, seguir nele era abrir mão da afirmação da sua originalidade. Itens como o *Chapada do Corisco* inserem em um tempo no qual o “alternativo já era a opção por leituras outras não apenas no âmbito da contraposição político-ideológica, mas também — e principalmente — na percepção de uma nova realidade cultural”³⁰⁸.

Este processo de construção de uma nova rede cultural em torno desses artistas pode ser percebido, por exemplo, através da revista *Mandacaru*. A publicação, impressa em mimeógrafo, era editada por William Melo e Francisco Eduardo Lopes, e era composta de pequenos contos e poesias. Na primeira edição da revista, lê-se:

Para início de conversa

Editar uma revista, no Piauí, sobretudo de artes, é tarefa por demais difícil. Até mesmo rara. As dificuldades são inúmeras. MAFRENSE, LEIA, DETALHES, SHOWCIETY são exemplos de revistas extintas, cá entre nós. Mais recentemente foi editada, aqui, a revista FONTE, de caráter político. A mesma não chegou sequer ao quinto número.

Embora enfrentando dificuldades, entregamos ao público mais um trabalho que se propõe a dar divulgação ao que se faz, no momento, em termos de artes, notadamente no Piauí.³⁰⁹

E na segunda, abre-se com o seguinte texto:

O Piauí vive, atualmente, um bom momento de euforia literária. No ano que passou, mais de uma dezena de livros, de autores piauienses fora lançado. No nº1 de MANDACARU citamos algumas publicações extintas, cá entre nós. Não foi nada agradável divulgar nomes de periódicos que por vários motivos deixaram de circular em nosso meio. É sim, com satisfação que queremos nos

³⁰⁷ **Chapada do Corisco**, Teresina, ano 01, nº0, set. 1976 apud Reis, 2013. Grifo nosso.

³⁰⁸ VILHENA FILHO, 1999. p.110.

³⁰⁹ **Mandacaru**: revista bimestral de literatura, Teresina, n.1, Dez1978-Jan/1979.

congratular com o pessoal que está aí, na luta. Estamos nos referindo às pessoas responsáveis pelas publicações que começam a surgir, quer em Teresina quer no interior do Estado.

Teresina conta, no momento, com nada menos que quatro revistas: Cirandinha, Curta & Grossa, Mandacaru e Opção. Queremos daqui mandar nosso estímulo aos responsáveis por estas publicações, (as três, é claro) e ao mesmo tempo dizer que mandem para bem longe a ideia de competição, pois precisamos urgentemente unir-mos, uma vez que estamos navegando no mesmo barco.³¹⁰

As revistas conclamam por união e apoio mútuo entre os artistas. Ao passo que grande parte das obras fracassaram em vendas e repercussão, a quantidade e variedade delas mantinham a “missão” viva. Pelas beiradas e aos poucos, escritores e artistas iam divulgando seu nome e aparecendo em diferentes espaços. Ademais, ao produzir um material crítico, irônico, que muitas vezes chocavam pelas palavras ou pelos desenhos, como as charges de Albuquerque e Piauhy, esses produtores destacavam-se pelo que os distinguia da área mais clássica e intelectual das artes locais.

O prefácio de *Ô de casa!* apresenta que o fato de ser uma produção humilde, popular e dispersa era sua força:

Sem a pretensão de "estar fazendo história", mesmo porque, em nosso país, a história tem sido mais lerda e conivente que a literatura, juntamos o pessoal e, sem muito barulho, fizemos "Ô DE CASA".

Dispensamos o rótulo de contistas marginais porque nos pareceu redundante: somos povo brasileiro. Precisa dizer mais?

Não usamos o nome "antologia de contos" porque, em verdade, não houve a tal "seleção" que caracteriza esse tipo de publicação. Fizemos apenas um livro que acreditamos honesto e gostaríamos de que ele fosse lido e, se possível, discutido nas escolas, praças, botequins e feiras-livres. Por que não?³¹¹

O texto de apresentação recusa o “marginal” em nome de uma identificação com algo maior, “o povo brasileiro”, como se aqueles contos e autores estivessem, na verdade, escrevendo sobre o Brasil, sua história, seu cotidiano, sua gente. De maneira humorística, ressaltam a simplicidade da produção: não estão fazendo história, não fizeram uma antologia no modo clássico. Simples e honestos, é assim que querem aqui ser reconhecidos, contando histórias populares para serem lidas em qualquer espaço.

De fato, assim como na experiência anterior, entre este grupo também havia quem percebesse em Teresina uma cidade pequena e atrasada, com pouca movimentação cultural:

³¹⁰ **Mandacaru**: revista bimestral de literatura, Teresina, n.2, mar-abr/1979.

³¹¹ SANTOS (org.), 1977.

Quando eu cheguei em Teresina, era uma cidade muito fechada, muito provinciana e Teresina nunca se abriu muito pra ninguém. E a vida cultural de Teresina era a churrascaria Avenida, na Frei Serafim. Não existia charge na imprensa local. Não existia música nos bares como tem hoje. Não existia nada. Teresina não tinha nada de arte.³¹²

Assim, no passado e no presente, esses sujeitos evocam de si a missão de não só criar, como também de divulgar a cultura e a arte local. Não aquela propagada pelo governo ou pelas instituições intelectuais, mas a que parte do próprio povo e do seu cotidiano.

A proliferação de materiais alternativos chamava a atenção dos agentes ligados ao às instituições tradicionais. Para alguns chegavam mesmo a incomodar, como o caso do jornalista Pompílio Santos:

A cidade está sendo inundada de textos (poesia, prosa, o diabo) mimeografados. Aproveitando o clima de pavor inflacionário, 'os autores' invadem os escritórios e os lares e cobram cem, duzentos cruzeiros por volumezinhos de poesia chinfrim ou prosa de baixa cotação.

A chamada "poesia moderna" facilita a produção de versos que não passam de tolices em fileira. O governo devia baixar um decreto: "a partir de hoje, todo poeta fica obrigado a só escrever soneto" com rimas ricas, sem pés quebrados, dentro da estética bilaquiana. Fica proibida a chamada poesia moderna.

Alguém já chamou esta gente de 'a geração do mimeógrafo'. Depois dessa maquinazinha infernal, a literatura em Teresina está sendo vendida na rua, nos escritórios, pelos preços da inflação.

Parece até a invasão americana no Irã. Cada leitor agora vai ter que bancar o aiatolá para expulsar os poetinhas e poetastros do mimeógrafo.³¹³

Pompílio Santos era um dos jornalistas mais conhecidos à época, trabalhando tanto no *Estado* quanto no *O Dia*. Para Bezerra, era um dos “representantes ‘informais’ da ‘sagrada família acadêmica’”³¹⁴. Além de mostrar que a denominação *Geração Mimeógrafo* já circulava sobre aquele segmento, a opinião de Pompílio Santos vai no sentido de condenar a proliferação de literatura graças à “maquinazinha”, por ver nela um produto de baixa qualidade. O jornalista até mesmo convoca a população a repelir aquela produção. O desdenho ao aludir a literatura marginal a um produto ruim ou desprezível era comum entre os mais conservadores, e

³¹² PIAUHY, Albert. Entrevista concedida a Bernardo Aurélio. Teresina, 14 de outubro de 2008. Disponível em: <https://bernardohq.blogspot.com/2014/11/entrevista-com-albert-piauhy-parte-2.html>. Acesso em 28/06/2025.

³¹³ **O Estado**, Teresina, 04 de dezembro de 1979 apud Bezerra, 1993.

³¹⁴ BEZERRA, 1993, p.32.

demonstra “como alguns setores buscaram defender um conceito de arte desqualificando as iniciativas astuciosas das produções alternativas”³¹⁵.

Tais comentários, contudo, não impediram a continuidade e as repercussões de um movimento responsável por lançar vários artistas e escritores que nas décadas seguintes participaram das mesmas instituições: imprensa, administração pública, organizações culturais e intelectualidade local. Nomes como Arnaldo Albuquerque, Cineas Santos, Albert Piauí, Durvalino Couto, Paulo Machado e Menezes y Moraes ou foram sujeitos identificados com a *Geração Mimeógrafo* ou orbitam ela, e décadas depois são destaque no grande cenário cultural. Santos, por exemplo, não esconde o mérito que roga a si próprio no desenvolvimento da cultura local:

De alguma forma eu participei de toda a caminhada dessa cidade, não houve nenhuma atividade cultural expressiva, a partir de 69, que eu não tenha participado. Editei todos os autores do Piauí, editei o primeiro jornal alternativo, a primeira revista de humor – eu me sinto um pouco dono dessa porra aqui, donatário dessa bosta! Se isso é uma coisa pretensiosa? Eu não queria, mas não tem como, tudo o que você falar sobre essa cidade, eu tô no meio.³¹⁶

“O relato carregado com as tintas da autoproclamação guarda seus tons dominantes”³¹⁷. Em sua fala, Santos se coloca na centralidade de todo o processo cultural na cidade de Teresina até antes dos anos 1970. A cristalização dessa “linha evolutiva”³¹⁸ apaga toda uma gama de outras produções e movimentos que não se encaixam nela. Ao dizer que editou “o primeiro jornal alternativo”, não negligencia somente o *Gramma*, mas outros jornais de outros grupos que vieram antes e que também poderiam ser considerados alternativos. Ao dizer que participou de toda “atividade cultural expressiva”, está hierarquizando as iniciativas culturais a partir do que ele entende como “expressiva”, tomando como referência a profusão da literatura

³¹⁵ BRANDÃO, 2015, p.95.

³¹⁶ SANTOS, Cineas. Minha pátria é minha língua. Entrevista concedida à Revista Revestrés. **Revista Revestrés**, n.27 out./nov. de 2016. Disponível em: <https://revistarevestres.com.br/entrevista/minha-patria-e-minha-lingua/>. Acesso em: 30/12/2024.

³¹⁷ VOLDMAN, Danièle. Definições e usos. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p.41.

³¹⁸ A ideia de linha evolutiva provém de uma expressão utilizada por Caetano Veloso para construir uma organicidade pautada na evolução histórica da música brasileira que culminaria na Tropicália. Posteriormente seria retomada por Edwar Castelo Branco e Fábio Leonardo Brito para ser problematizada. Segundo Brito: “A linha evolutiva, uma produção de sentido elaborada a posteriori, buscava conformar as diversas propostas estéticas, políticas e ideológicas que compunham o ser do Brasil, de maneira a estabelecê-las como partes de um cânone cultura” (p.32). Utilizamos o conceito aqui ao perceber na fala de Cineas Santos a investida em estabelecer um cânone, uma unidade, da cultura teresinense do qual ele seria a figura irradiadora, e na qual a Geração Mimeógrafo seria um segmento de produção dessa cultura. Referências: CASTELO BRANCO, 2024; BRITO, 2018.

mimeografada da qual atuou. Não queremos com isso diminuir a importância do dono da editora Corisco, mas sim entender que ela também é reforçada continuamente. Se antes era o jovem professor que não sabia se teria condições de garantir a próxima edição de seu pequeno jornal, agora é uma das autoridades que ajuda a ditar os rumos da cena cultural teresinense nas últimas décadas. Das margens para o centro, o próprio sujeito torna-se personagem da narrativa de uma geração responsável por estabelecer um novo conjunto de artistas na cidade verde.

Esses são atestados da permanência das gerações, ou da grande geração, dos anos 1970 na história recente da capital piauiense. Não mais como sujeitos à margem, subterrâneos³¹⁹, mas que foram aos poucos conquistando o seu lugar à luz de um panteão de nomes mais representativos das artes, das letras e da cultura piauiense. Dessa forma, o que foi estabelecido como a cultura marginal piauiense é um objeto em constante fabricação de si mesmo, em sua época e nas épocas seguintes. Ela vai das formas de ruptura declaradas e/ou almejadas às aproximações com os dispositivos, discursos e instituições normatizadas. A década de 1970 assiste essa contracultura e essas juventudes irem da rejeição à aceitação e incorporação de suas pautas e criações no imaginário comum.

Ao falarmos de uma geração “maior” que engloba a experiência de duas gerações “menores”, a *Gramma* e a *Mimeógrafo*, falamos não apenas de múltiplos indivíduos como também de individualidades múltiplas, moldadas constantemente. O sujeito, e sua obra, a ser desnudado nos próximos capítulos é um processo, o Arnaldo Albuquerque do início da década não é o mesmo Arnaldo Albuquerque do fim. As diferenças também se comunicam, pois o rompimento com as normas estéticas e temáticas, a busca de uma nova linguagem que expressasse esse jovem piauiense imerso numa aldeia global é uma constante. A antiestética, o alternativo, as novas subjetividades, a busca por um espaço entre os produtores culturais aceitos pela sociedade, a relação com a cidade, o conflito entre o tradicional e o moderno, o estrangeiro e o local, a invenção de uma nova expressão da cultura piauiense, são marcas que percorreram de formas variadas os sujeitos aqui trabalhados, especialmente Albuquerque. Ao invés de polos antagônicos, como muitas vezes pensou-se os conceitos dos frenéticos anos 1970, buscamos compreender o entre-lugar³²⁰ no qual se formata a trajetória de Arnaldo Albuquerque no seio da contracultura teresinense, nas suas mais diferentes manifestações.

³¹⁹ Referência à tradução do termo *underground*.

³²⁰ BHABA, 1998.

3. Vã-Pirações e contestações: as peripécias de Arnaldo Albuquerque na subjetivação de um artista rebelde

Figura 03 – São Jorge contra o dragão, ou batalha do cavaleiro das ruas contra o monstro da mídia



Fonte: Humor Sangrento, 1977

A loucura não é nenhum defeito. É direito adquirido nas ruas e nas praças.

Edmar Oliveira, 1972³²¹

*E quando a voz do rei se levantar
a exigir eterna obediência,
num gesto único e sem qualquer pesar,
esmaguem o rei e sua onipotência.*

Cineas Santos, 1978³²²

³²¹ OLIVEIRA, Edmar. **O Estado Interessante**, n.2, Teresina, 09 de abril de 1972, p.01.

³²² SANTOS, Cineas. Réquiem para um rei ainda vivo. In: SANTOS, Cineas; MACHADO, Paulo (org.). **Aviso Prévio**. Teresina: Editora Corisco, 1978.

Após o exame da cidade, a sociedade, as gerações, ou seja, os coletivos que formatam o espectro em torno de um jovem artista, é hora de examinar o ser. As respostas não são plenamente alcançáveis, no sentido de que nunca se pode resgatar a totalidade de um passado. Ainda assim, trazem perspectivas que apontam para diversos caminhos nas redes que compõem o tecido da Teresina setentista.

A cultura juvenil que perpassa Albuquerque é fruto de um processo de mundialização³²³. Como amostra desse fenômeno, pode-se citar o *rock 'n' roll* de Elvis Presley, adaptado para o rock britânico de *The Beatles* e *The Rolling Stones* de fama mundial, e que em nossos trópicos, foi abrasileirado na forma do “iê-iê-iê” da Jovem Guarda, mas que também foi misturado aos ritmos locais na Tropicália. Os ídolos das novas modas eram, tal qual os maiores consumidores, jovens, em um ciclo mercadológico em retroalimentação, mas também em expansão, ainda que alguns usassem esse espaço para criticar o mesmo capitalismo desenfreado em suas produções.

Forte era o arquétipo do artista que morria jovem. A trágica simbologia desempenhada por James Dean, que morreu em 1955, Jimi Hendrix e Janis Joplin em 70, Jim Morrison em 71 e, no Brasil, Torquato Neto em 1972. Ícones esses que mesmo tendo partido em tenra idade deixaram uma poderosa obra, representantes de uma vida efêmera mas livre, rebelde, e que não precisava ser adulta para atingir o máximo. Desse modo, a virada cultural nas décadas citadas passa pela simbiose entre juventudes, vanguardas artísticas e inovações tecnológicas a nível mundial. A própria ideia de juventude está intrinsecamente conectada a esses aspectos: “escola, mídia e metrópole constituem os três eixos que suportam a constituição moderna do jovem”³²⁴.

Na era de emergência da pós-modernidade, o corpo também vira arena de luta. Em nossos trópicos, manutenção de uma velha ordem conservadora é materializada no governo militar autoritário. Tal advento empurra parte dos jovens para uma reação tanto na esfera dos costumes quanto na esfera política. Uma luta microbiana que, de acordo com Castelo Branco, se configura principalmente em torno da oposição entre o *corpo militante-partidário* e o *corpo transbunde-libertário*:

Pode-se dizer que, 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 - ambas [...] articuladas à fé na existência de um “real verdadeiro” sob a capa do “real aparente” -, o corpo-transbunde-libertário, requebrante, desbundado, é um contraponto a este corpo militante. Mais do que gesticular

³²³ Ortiz, 2007.

³²⁴ CANEVACCI, 2005, p.23.

dentro do universo político instituído por mudanças que não afetem aquele universo, mas apenas as posições dos sujeitos em seu interior - e naquele momento acreditava-se que o mundo era experimentado coletivamente, pela classe - este corpo transbunde se oferece como o depositário, em si, de uma nova possibilidade de relação não exatamente entre o nós e eles, mas entre eu e o mundo, o que implicava uma politização do cotidiano que questionava as formas dominantes de pensamento em suas dimensões microscópicas.³²⁵

Não se deve, contudo, tomar esse fenômeno como algo universal e que atingia a todos da mesma forma. Na verdade, apesar do binômio entre o militante e o transbunde dominar boa parte dos debates da época, as juventudes da época exibem uma variedade de corporeidades não nomeadas, ou nem mesmo percebidos como tal ainda naqueles tempos.

Tendo isso em vista, Brandão cartografa algumas possibilidades que se insinuam entre a juventude alternativa teresinense³²⁶. Resumidamente, trago as suas concepções. Em primeiro lugar o *corpo andrógino*, aquele que redefine os papéis de gênero e a estética que separa o ser masculino do ser feminino, manifestado, sobretudo, na moda. A este está associado o *corpo micropolítico*, aquele que politiza o cotidiano e a existência mais ordinária, demarcado nas resistências às disciplinas e nas ações desviantes, incluindo, por exemplo, o uso de drogas. O *corpo vitrine*, que demonstra o sujeito envolto na sociedade de consumo e associado à movimentos estéticos do Brasil e do mundo, é o caso da cópia do estilo de cantores e atores que faziam sucesso entre a juventude. O *corpo ciborgue*, em simbiose com os artefatos eletrônicos e com o mundo virtual, o corpo transformado pela tecnologia cada vez mais presente no cotidiano³²⁷. Interpelado pelo ciborgue, deriva o corpo artístico, a combinação entre arte e existência. Cinema, música, literatura e imprensa viram instrumentos de expressão e posicionamento perante o mundo, significando o próprio espaço ocupado pelo sujeito. E, por fim, uma conclusão que se deixa aberta e interseccionar-se por todas as formas ditas anteriormente: o *corpo híbrido*, “a encarnação de formas até então consideradas díspares em um mesmo corpo, ou seja, um corpo que mantém o trânsito, que assume lugares, e possui a habilidade de se deixar contaminar, misturar e de se metamorfosear [...]”³²⁸. Dessa forma, citamos tantas categorias não para classificar os sujeitos aqui estudados em determinadas caixas, mas ao contrário, para evidenciar que os sujeitos são múltiplos, transitam entre corporeidades, fazem manifestar umas e escondem outras.

³²⁵ CASTELO BRANCO, 2024, p.77.

³²⁶ BRANDÃO, 2015.

³²⁷ Esta corporeidade é debatida de maneira mais aprofundada em TADEU, Tomaz (org.). **Antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

³²⁸ BRANDÃO, 2015, p.198-199.

Albuquerque desde cedo demonstrou a vocação para as artes, mesmo em uma cidade que pouco dava incentivos para esse tipo de ofício. O artista eternizou-se na memória coletiva como um *outsider*, um louco, um sujeito irreverente; que esteve presente em boa parte dos impressos alternativos e dos filmes experimentais. Porém, ao mesmo tempo, também conquistou espaços entre as instituições de prestígio, como a imprensa tradicional de grande circulação, órgãos do governo e festivais de arte. Não se via como um militante engajado nas guerrilhas contra a ditadura militar, ao menos não naquela época, mas constituiu uma obra crítica, irônica, que por diversas vezes zomba da oficialidade e carregam mensagens contra a ordem vigente.

Dessa forma, o foco neste capítulo é dado na configuração de Arnaldo Albuquerque como um artista subversivo, e que, mesmo quando navega pelo leito do rio, procura direcionar sua barca para as margens. Ao embarcarmos nessa trajetória, também tratamos de outros passageiros, nomes que compõem as *Gerações Gramma* e *Mimeógrafo*. Analiso como esses indivíduos, suas relações e suas obras ajudam a contar a experiência de uma contracultura em Teresina, nem sempre transgressora como se pode esperar, mas contestadora nos discursos que evoca. Nossos personagens incitar embates na dimensão macro e micropolítica, em dimensões como corpo, comportamentos, linguagem, política e cotidiano. Assim, direciono o olhar para a individualidade relacionando-se com o mundo de significados ao seu redor, pois “a relação (sempre social) determina seus termos, e não o inverso, e que cada individualidade é o lugar onde atua uma pluralidade incoerente (e muitas vezes contraditória) de suas determinações relacionais”³²⁹. Buscam meios de expressão não só de novas estéticas, mas também, de novas subjetividades, demarcando assim a especificidade de outras experiências.

3.1. Arnaldo Albuquerque: entre o leito e as margens

No início de seu depoimento para o documentário *Sem Palavras*³³⁰, um senhor de barbas brancas e voz baixa lembra que nasceu dois anos “depois do Pato Donald”³³¹. Por uma ironia do destino, ou escolha do próprio artista que então concede sua fala às câmeras, o nome pelo qual ficou conhecido é formado por uma aliteração comum a ícones dos quadrinhos tais como Peter Parker, Clark Kent, Lois Lane, Mickey Mouse e tantos outros.

³²⁹ CERTEAU, 1982, p.38.

³³⁰ SEM PALAVRAS, 2010.

³³¹ Arnaldo Albuquerque faz referência à revista *O Pato Donald*, protagonizada pelo famoso personagem da Disney, publicada pela Editora Abril, e que foi lançada em 1950. Arnaldo nasceu em 1952.

Filho da cidade de Teresina, Arnaldo da Costa Albuquerque, mais conhecido como Arnaldo Albuquerque, seu nome de personagem “quadrinesco”, veio ao mundo em 25 de julho de 1952 e parece articular sua vida desde menino aos quadrinhos. Veio também a falecer no mesmo município, em 8 de janeiro de 2015, aos 62 anos, em decorrência de problemas de saúde. As enfermidades somavam-se o uso excessivo de álcool e inclinações ao suicídio, expressões melancólicas que carregou por décadas desde a geração de sua juventude.

Era filho de Venâncio de Sousa Albuquerque e Filomena da Costa Albuquerque. Venâncio Albuquerque trabalhou na Tipografia Popular Antônio Lopes, que era também livraria e papelaria, localizada na rua Álvaro Mendes, segundo livro de registro de empregados da empresa³³². Em 1947, após 17 anos de serviço e 37 anos de idade, Venâncio Albuquerque foi admitido como sócio do estabelecimento. Em 1951, a firma já aparece registrada como “Venâncio Albuquerque & cia”³³³ e em 1967, apenas como “Albuquerque & cia”³³⁴, indicando que o negócio havia passado para a família de Arnaldo. Venâncio Albuquerque chegou a ser presidente da Associação Comercial do Piauí³³⁵. A empresa garantiu uma relativo conforto financeiro à família. Segundo Cineas Santos, a família tinha uma situação financeira confortável:

[Arnaldo Albuquerque] era de uma família de classe média alta. Eles eram donos de gráfica, donos de papelaria, e de repente empobreceram, as coisas foram a falência. Parece que isso também mexeu um bocado com ele. Quando ele voltou a morar aqui, ele já estava muito pobre. Ele foi morar ali perto da casa da família dele, rua José dos Santos e Silva. Ele moraria durante muito tempo. E o casarão da família estava um pouco adiante.³³⁶

Na fala, Santos também destaca a oscilação financeira que afetava psicologicamente Albuquerque e a sua necessidade de produção. De todo modo, o trabalho gráfico esteve presente desde muito cedo na trajetória de Albuquerque, de forma que o próprio artista ressalta ser “ligado a uma família para quem a imagem é algo sagrado”³³⁷. A família residia na avenida José dos Santos e Silva, na região conhecida popularmente como Barrocão, uma zona habitacional e comercial popular, além de uma das mais antigas da capital piauiense. Albuquerque acabou por se conformar como um ícone entre a vizinhança, ao ponto de ser eleito

³³² FIRMA Antônio Lopes Tipografia Popular. **Livro de Registro de Empregados**. Teresina, 1930.

³³³ FIRMA Venâncio Albuquerque & Cia. **Livro de Registro de Empregados**. Teresina, 1951.

³³⁴ FIRMA Albuquerque & Cia. **Livro de Registro de Empregados**. Teresina, 1967.

³³⁵ ARNALDO: paixão pela imagem. **Jornal Correio Corisco**, ano II, n 11, Teresina, julho de 2000.

³³⁶ SANTOS, Cineas. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 11 de abril de 2025.

³³⁷ ARNALDO: paixão pela imagem. **Jornal Correio Corisco**, ano II, n 11, Teresina, julho de 2000.

como o primeiro presidente da Associação dos Moradores e Amigos do Barroço, em 1983³³⁸. Sua vivência em Teresina girou em torno principalmente desta área centro-sul de Teresina, próxima à praça Saraiva e aos colégios Desembargador Antônio Costa, Diocesano e Instituto Elias Torres, onde estudou.

Desde a infância, foi um ávido leitor de quadrinhos, incentivado sobretudo por seu pai, Venâncio Albuquerque. “Me lembro que o meu pai colecionava a revista *O Cruzeiro*, onde vinham os desenhos do Péricles. *O Amigo da Onça*, do Carlos Estévan e, depois, na [revista] *Manchete do Borjalo*”³³⁹. É também graças ao progenitor da família que Albuquerque começou a aprender sobre o trabalho gráfico:

Para evitar que os filhos fossem brincar nas ruas, construiu, sozinho, uma fábrica de brinquedos para nós. Foi, no Piauí, um pioneiro num tipo de arte que não mais existe: a zincografia, ou seja, a arte de fazer fotografias em lâminas de zinco para impressão. Apaixonado pelas imagens, montou um laboratório fotográfico e foi professor do grande fotógrafo Müller. Mais tarde, se fez tipógrafo, proprietário de gráfica.³⁴⁰

É ainda na adolescência que Albuquerque perde o pai, vítima de um câncer na cabeça³⁴¹. Em entrevista, ele destaca a importância do progenitor, e o gosto pelos quadrinhos e pela televisão na juventude:

Essa minha transação com quadrinho advém do meu pai. Meu pai comprava revista para os garotos. Os garotos eram meus irmãos mais velhos, e quando meu pai descobriu que eu estava com problema na vista, eu estava lendo um livro, eu já era alfabetizado, mas só tinha uns 5 anos, aí não tinha médico aqui que ele confiasse e mandou para Fortaleza, e lá não tinha televisão, ela só veio chegar aqui em 1959 ou 1960. Eu gostava muito de ver TV, [...] e eu gostava de alto contraste, colocava a TV bem contrastada. Papai nos incentivava a ler quadrinhos. Ele acreditava que quadrinhos incentivava a leitura. Meu pai foi um cara magnífico, que sofreu muito, teve um problema na cabeça.³⁴²

³³⁸ MORADORES fundam nova associação. *O Dia*, Teresina, abril de 1983.

³³⁹ ALBUQUERQUE, Arnaldo. Entrevista concedida à Paulo Moura. In: *Jornal da Manhã*, Teresina, 19 de agosto de 1986. Caderno de Cultura. Pag. 08.

³⁴⁰ ARNALDO: paixão pela imagem. *Jornal Correio Corisco*, ano II, n 11, Teresina, julho de 2000. O “Müller” a quem Arnaldo se refere é Guilherme Müller, paraense que se mudou para Teresina na década de 1940 e se destacou pelo registro de imagens icônicas de Teresina ao longo das décadas de 1940, 1950 e 1960.

³⁴¹ SIQUEIRA, Neila Tanísia R. M. *ANIMA-THE: Design, memória e restauração da primeira animação piauiense*. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Anhembi Morumi, São Paulo, 2017. NOGUEIRA, Cícero de Brito. *Vã-pirações: Arnaldo Albuquerque um farol ideológico da contracultura em Teresina*. Tese (Doutorado em História) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), São Leopoldo – RS, 2024.

³⁴² SEM PALAVRAS, 2010.

Entre as revistinhas Albuquerque consumia, por exemplo, as de super-heróis, *cowboys* e do *Mickey Mouse*. Edmar Oliveira lembra do gosto e do grande acervo que Albuquerque tinha por estas revistas: “todos os quadrinhos eu conheci pelo Arnaldo. O Arnaldo tinha tudo, tinha todas as histórias, tinha uma verdadeira obsessão pelas histórias de quadrinhos”³⁴³. Durvalino Couto Filho, amigo do artista desde a infância, lembra deste sendo criado dentro do universo da gráfica e da papelaria, e de que Albuquerque desenhava em seus cadernos personagens como Tarzan, Cavaleiro Negro e Zorro.

Há nos quadrinhos, cartuns e desenhos de Albuquerque uma forte inspiração nos quadrinhos *undergrounds* estadunidenses de artistas como Robert Crumb e Gilbert Shelton, que encabeçaram o movimento contracultural nos quadrinhos conhecido como *comix*. Esse movimento inspirou muitos quadrinistas brasileiros que ascendiam nos anos 1970 e 1980, e chamava a atenção por características desse tipo como “quadrinhos autobiográficos, ausência de censura e temática adulta e polêmica, como sexo, política, drogas e humor negro”³⁴⁴. Os desenhos eram geralmente “em preto e branco, o excesso de hachuras, que deixam os desenhos mais “sujos” (com o uso de linhas grossas e de hachuras), e a abordagem “nua e crua” da realidade”³⁴⁵. Eram comuns que esses artistas publicassem histórias que misturassem comédia escrachada com horror, violência e sexo explícitos, tensionando os limites do desenho moralmente aceitável, às vezes até mesmo sendo considerados racistas, misóginos ou extremos. Os traços desse tipo de quadrinho podem ser encontrados com frequência na obra de Albuquerque.

Na juventude, Albuquerque ia enveredando pelos caminhos da pintura, ainda não tanto pelos quadrinhos e charges. Em 1969, com apenas 17 anos, recebeu seu primeiro prêmio no I Salão Municipal de Artes Plásticas, demonstrando desde cedo um talento para as artes³⁴⁶. No mesmo ano, foi morar pela primeira vez no Rio de Janeiro. Sua estadia na capital fluminense também expandiu seus horizontes, oportunizando um acesso à cultura, técnicas e personalidades que não teria em sua cidade-natal.

Ficou sócio da cinemateca MAM. “Foi lá no MAM que eu vi o desenho animado do Walt Disney, os filmes de Humberto Mauro, Glauber Rocha, Ruy Guerra, Miguel Borges e filmes proibidos”.

³⁴³ OLIVEIRA, Edmar. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 08 de julho de 2024.

³⁴⁴ SANTOS, Roberto Elísio dos; PADOVANI, Flavio. Os quadrinhos brasileiros de humor autorais no século XXI. **9ª Arte**, São Paulo, v. 6, n. 1-2, p. 61–68, 2018. p.64.

³⁴⁵ SANTOS, 2018, p.64.

³⁴⁶ Apesar de citado em entrevistas, a pesquisadora Neila Tanísia Siqueira lamenta a falta de informações sobre este prêmio: “Durante a pesquisa, não encontramos registros sobre a obra premiada, o tema ou a técnica usada” (Siqueira, 2017, p.27).

No Rio, teve acesso a uma filmografia à época desconhecida em Teresina. Assistiu a filmes no Cine Paissandu, onde conheceu Godard, Truffaut... Foi a festas frequentadas por artistas plásticos, cineastas e poetas. Conheceu a obra de Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape e Rubens Gerchman. Viu em primeira mão filmes experimentais de Ivan Cardoso e Rogério Sganzerla. Fez curso de montagem com Eduardo Coutinho. “Durante o curso, ele fez a projeção de Ivan, O Terrível, de Eisenstein”.³⁴⁷

Foi também o início de sua profissionalização na arte como ofício. Participou do Salão de Verão do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), em 1970³⁴⁸. Além do curso de montagem já referido, fez também um curso de gravura em metal no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro. Albuquerque nunca chegou a se formar em um curso superior, porém iniciou a graduação nos cursos de Arquitetura, Artes Industriais e educação artística³⁴⁹, todos depois de já ser um artista de carreira consolidada³⁵⁰. Segundo ele: “não consegui concluir nenhum curso porque tive problemas de saúde e dificuldade para conciliar trabalho e universidade, mas gostaria de ter me formado”³⁵¹.

Sua forma de desenhar sofreu forte influência d’ *O Pasquim*, assim como boa parte dos jovens da época, sobretudo os que buscaram uma estética alternativa. Albuquerque ressaltava a inspiração do periódico na definição do seu traço com um caráter subversivo: “Eu vim desenhar muito depois, mais por ‘sugestão’ do *Pasquim* – entre 70/71 – que neste tempo estava fazendo uma resistência braba à ditadura, trazendo desenhos bem mais modernos, mais dinâmicos [...]”. *O Pasquim* já foi algumas vezes referenciado nesse trabalho como grande inspiração aos artistas do Piauí, apesar das críticas de alguns, como Torquato Neto, por ter se afastado da marginalidade. O jornal era veículo de apresentação de artistas emergentes, e seus pequenos desenhos eram pensados como forma de driblar a censura:

O *Pasquim* tem como mérito ter revelado ao mundo toda uma nova geração de cartunistas, se na década de 60 não havia tantos cartunistas na década seguinte surgiram muitos e com grandes qualidades. De acordo com Tarik de Sousa, a ditadura ajudou mais os cartunistas do que atrapalhou. Muitos cartunistas novos foram revelados pelo jornal na seção Abre Alas e depois foram incorporados com os demais artistas. Provavelmente foi nessa seção que cartunistas piauienses que contribuíram para o *Pasquim* se revelassem, como Arnaldo Albuquerque, Albert Piauí, Paulo Moura e Dodó Macedo. No

³⁴⁷ ARNALDO ALBUQUERQUE, 1998.

³⁴⁸ NOGUEIRA, Cícero de Brito. **Sem Palavras**: humor e cotidiano nas histórias em quadrinhos de Arnaldo Albuquerque. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Piauí (UFPI), Teresina-PI, 2010.

³⁴⁹ UM OLHAR inconformado. **Jornal Meio Norte**, Teresina, 3 de março de 1996, p.4.

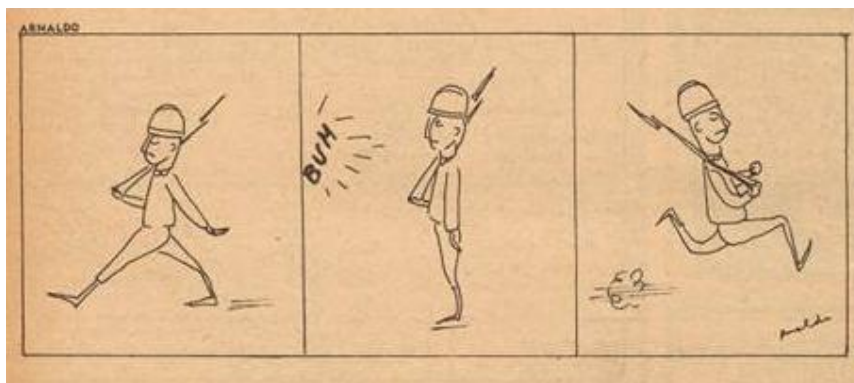
³⁵⁰ O Acervo Arnaldo Albuquerque mantém guardadas as carteiras de estudante referente aos cursos de Artes Industriais, de 1979, e de Educação Artística, em 1982. As datas coincidem com a época que Albuquerque colabora com eventos artísticos e filmes produzidos na UFPI, como será visto no próximo capítulo.

³⁵¹ UM OLHAR, 1996, p.4.

impresso havia vários espaços para o humor gráfico, já que os textos eram muito visados, com a instituição da censura prévia, então os editores do Pasquim tinham que ter o triplo de material para que se pudesse compor apenas uma edição. Os cartuns e charges passavam com mais facilidade, pois muitas vezes não eram entendidos pelos censores, e alguns não eram considerados tão ofensivos.³⁵²

Em 1971, Arnaldo é reconhecido pelo jornal que admirava, e tem um pequeno quadrinho seu publicado:

Figura 04 – Quadrinho de Arnaldo Albuquerque publicado no jornal O Pasquim.



Fonte: **Jornal Pasquim**, n.118, Rio de Janeiro, 5 a 11 de outubro de 1971.

O quadrinho apresenta um soldado marchando, aparentemente corajoso, mas que foge ao primeiro sinal de confronto. Quando uma bomba explode, o soldado corre de sua posição, mantendo a feição séria. Com o quadrinho, a despeito da pressão política que então pairava sobre os artistas de modo geral, Albuquerque faz pequena provocação ao regime militar da época, associando os militares à covardia e à fraqueza. As piadas ácidas desenhadas por Albuquerque muitas vezes são carregadas de críticas. O estilo do artista nessa fase se mostra em uma forma “simples”: poucas linhas e poucos elementos na composição, sem grandes diálogos, didatismos ou complexidade. Um humor despretensioso e direto. Mais ainda, busca, já que não somente se inspira no *Pasquim* mas também está no *Pasquim*, apelar para uma quebra de expectativas e do imaginário comum da sua época, desafiando, nesse caso, a noção de coragem e grandeza do militar brasileiro.

De volta à Teresina, em 1971, Albuquerque passa a fazer do humor gráfico seu ofício. Conhece Deusdeth Nunes, mais conhecido como Garrincha do Piauí³⁵³, e apresenta seus

³⁵² GOMES, 2016, p.43.

³⁵³ “Deusdeth Nunes nasceu em Aracaty - CE. Bancário, político, jornalista, escritor, humorista. Colunista desde 1964 no Jornal O Dia com *Um Prego na Chuteira*. Humorista com atuações nos palco e TV's piauienses. Comentarista esportivo de rádio. [...] Autor de mais de uma dezena livros sobre futebol e costumes piauienses. [...]”

desenhos. Nunes mantinha no jornal uma página de comentários humorísticos sobre os principais assuntos que circulavam na sociedade, chamada *Folha da Mãe Ana*. Este espaço ajudou a consolidar alguns dos principais nomes dos cartuns e charges jornalísticas no Piauí:

Passamos a fazer uma página, um jornalzinho chamado Folha da Mãe Ana, porque existia um jornal aqui chamado Folha da Manhã, que era concorrente de O Dia. Então, parodiando o outro jornal, fizemos a Folha da Mãe Ana. Nós imaginamos uma senhora sentada numa cadeira, séria, fazendo seu jornal. Seria uma condessa, naquele tempo do Jornal do Brasil. Na Folha da Mãe Ana, como eu não sei desenhar, nem tocar violão, nem falar inglês, tinha que contar com um desenhista. Da Folha da Mãe Ana nasceram o Albert Piauí, o Arnaldo (Albuquerque), que também trabalhou conosco, além do Paulo Moura. Todos esses que hoje fazem charge, com exceção do Godofredo e do J. A., do jornal O Dia, passaram pela Folha da Mãe Ana, foram filhos da Mãe Ana. Claro que, alguns, filhos bastardos, hoje nem se lembram.

Nós fazíamos uma imprensa gozada, gaiata. Eram gozações de Teresina, porque essa cidade era muito íntima, muito nossa, eu me identifiquei logo com a amizade desse povo, e a gente só brinca com quem gosta. Então, eu comecei a fazer um jornalzinho de brincadeira, e apareciam outras pessoas que tinham a mesma tendência[...]. Assim, a Folha da Mãe Ana passou a ser uma folha alternativa daquelas pessoas que não queriam um jornal sério, queriam um jornal engraçado, vendo as piadas do Garrinha.³⁵⁴

A forma diferente com a qual o “Garrinha” escrevia, mais humorística e informal, chamava a atenção da juventude que começava a criar os primeiros jornais ditos alternativos. Por esta razão, o Garrinha foi o primeiro convidado para entrevista no jornal *Gramma*. Para estes jovens, suas colunas ajudavam a fugir do modo “engessado” do jornalismo tradicionalmente feito na cidade. Através de Nunes, Albuquerque conseguiu um emprego como primeiro cartunista do jornal *O Dia*, em uma época que o jornal buscava expandir seu público por meio de um conteúdo mais descontraído.

De acordo com Gomes, “O jornal O Dia, foi o primeiro a adotar o sistema de crônica social, e a ter um chargista com publicação diária em Teresina, em 1971”³⁵⁵. De fato, são muitas as referências que colocam Arnaldo Albuquerque como o primeiro chargista do Piauí e o jornal *O Dia* como o primeiro a dedicar uma coluna diária para charges. Albert Piauí, também um dos que consolidaram as charges no Piauí, reconhece Albuquerque como o iniciador dessa produção dentro dos jornais locais:

Foi vereador por dois mandatos.”. Disponível em: <https://beta.portalodia.com/noticias/piaui/deusdeth-nunes-o-garrinha-as-memorias-de-um-homem-que-dedicou-sua-vida-ao-esporte-406656.html>. Acessado em: 20/05/2025.

³⁵⁴ NUNES, Deusdeth. Entrevista concedida a Paulo Henrique Vilhena Filho. Teresina: 21 de junho de 1992. In: VILHENA FILHO, 1999.

³⁵⁵ GOMES, 2016.

Agora o importante: o Arnaldo (Albuquerque) já tinha passado por lá, porque historicamente o Arnaldo é o primeiro chargista da história piauiense. De verdade, entendeu? Porque eu entrei lá pra substituir o Arnaldo. O Torquato Neto passou por aqui e levou a turma pro Rio de Janeiro aí ficou lá o espaço, aí eu “pá!”, entrei. [...]

Por que, na verdade, o Arnaldo fez charge no jornal *O Dia*, mas o primeiro chargista constante fui eu mesmo. Fui eu que consolidei a charge no jornalismo piauiense.³⁵⁶

Primeiramente, ressalta-se a percepção de Albert Piauhy, de que Torquato Neto levou a turma, referindo-se à turma do *Gamma*, para o Rio de Janeiro, percepção esta que coloca Torquato Neto no centro das ações desse grupo em Teresina e que já foi problematizada no capítulo anterior. A saída de muitos desses integrantes, a maioria para o Rio de Janeiro, envolve uma série de fatores, inclusive individuais. De todo modo, Piauhy se percebe como continuador de uma tradição inventada por essa primeira geração, especialmente Albuquerque, no que se refere às charges e ao trabalho artístico no jornal *O Dia*. Se Piauhy consolidou a charge como parte integral e constante do jornal, foi pelo caminho aberto pelo anterior. Nesse sentido ressalta-se até o uso do termo “historicamente” em sua fala, indicando um processo histórico herdado de Albuquerque.

O próprio Albuquerque também compartilha dessa ideia, ainda que indique também que a produção cartunesca já não era exatamente uma novidade: “Como cartunista eu sou, na verdade, o pioneiro, entretanto antes de eu ser cartunista já havia em Teresina, no Piauí, pessoas que transavam com caricatura. O jornal *O Pirralho* era quem publicava o pessoal todo”³⁵⁷. Destaca-se que, segundo Vilhena Filho³⁵⁸, *O Pirralho* era referência no jornalismo de humor e em sua última fase, era vendido como tabloide do jornal *O Estado*, fase que durou pouco e que foi sucedida pelo *O Estado Interessante*.

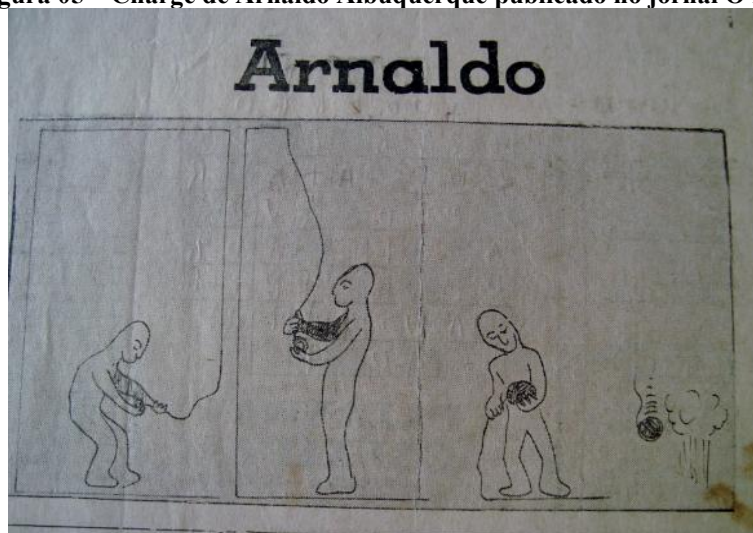
³⁵⁶PIAUHY, Albert. Entrevista concedida a Bernardo Aurélio. 2008. Disponível em: <https://bernardohq.blogspot.com/2014/11/entrevista-com-albert-piauhy-parte-1.html>. Acessado em 26/05/2025.

³⁵⁷ALBUQUERQUE, Arnaldo. Entrevista concedida à Paulo Moura. In: **Jornal da Manhã**, Teresina, 19 de agosto de 1986. Caderno de Cultura. Pag. 08. Sobre o jornal *O Pirralho*, Celso Pinheiro Filho traz uma breve descrição: “1948. Humorístico e crítico. Direção de B. Lemos. Ressurgiu em nova fase, em 1952, de propriedade e direção de Alberôni Lemos, com a colaboração de A. Tito Filho. Desapareceu e ressurgiu. Novo desaparecimento e novo reaparecimento em 1972, como suplemento de *O Estado*”. In: PINHEIRO FILHO, Celso. **História da Imprensa no Piauí**. Teresina: Editora Zodiaco, 1997. p.234. Em entrevista para o jornal *Gamma*, Deusdeth Nunes também recusa o título de pioneiro do humor no Piauí, reconhecendo a importância do jornal *O Pirralho*: “É O SEGUINTE: vocês é porque são de uma geração relativamente nova e não conheceram O PIRRALHO, um jornal que circulava em Teresina (inclusive eu li a coleção quase toda d' O PIRRALHO). Era um jornal avançado para aquele tempo, um humorismo sadio, humorismo espetacular. E vocês precisam ver O PIRRALHO. Então, eu não me considero pioneiro, pois antes de mim já existia O PIRRALHO. Eu me considero apenas um cara que procurou fazer as coisas diferentes, com outra jogada, procurando assim sair desta estrutura, estrutura deste jornalismo for mal”. In: NUNES, Deusdeth. **Gamma**. Teresina, n. 1, fevereiro de 1972.

³⁵⁸VILHENA FILHO, 1999.

As charges de Albuquerque eram compostas por historinhas curtas, de um, dois ou três quadrinhos. Boa parte delas são piadas triviais, sem maiores densidades ou polêmicas. Algumas, porém, carregavam um teor político, mesmo sendo episódico ou simples, e causaram problemas ao desenhista. Abaixo, um exemplo do chargista brincando com a metalinguagem:

Figura 05 – Charge de Arnaldo Albuquerque publicado no jornal O Dia.



Fonte: Acervo de Jônatas Lincoln Rocha Franco.

Albuquerque continuaria como cartunista do jornal até o ano seguinte, 1972. O seu humor ácido, que lhe deu destaque para ser contratado pelo periódico, também motivou sua demissão. A vigilância era presente na redação d'*O Dia*, e Albuquerque foi um dos principais afetados. Segundo Marcela Miranda Reis, “Algumas ousadias de Arnaldo Albuquerque por vezes traziam problemas ao jornal, resultando em interrogatórios e uma censura mais rigorosa no jornal”³⁵⁹. A mesma pesquisadora ainda lembra que além da censura dos militares, havia ainda a autocensura da empresa e seus integrantes, que já sabiam o que poderia ou não ser mostrado, ou que não permitiam que certas mensagens viessem à tona. As charges foram alvo dessa pressão, até o ponto em que o artista foi demitido do jornal.

Meses depois, no suplemento *A Hora Fatal*, Albuquerque desabafa sobre sua primeira experiência como empregado no principal periódico teresinense:

Sempre eu tive vontade de ver um trabalho meu em um jornal. Me saí no “Pasquim”. Depois eu vim pra desenhos para o Garrincha e O Dia me chamou prá lá. Lá eu senti como é a barra pra quem escreve e faz coisas em jornais do Piauí. Todo mundo manda nos caras que criam as coisas: o dono do jornal, o amigo do dono do jornal, o primo do amigo, etc. Pra quem não sabe eu digo mais: as Ligas das Senhoras mandam listas para a redação dizendo o que pode

³⁵⁹ REIS, 2013. p.51

e o que não deve sair nos jornais. Não é todo dia que se lê Jesus Cristo e a Sagrada Curtição da fé, mas as senhoras católicas estão aí mesmo para zelar pela sagrada família do Piauí. Fora isso tem os marcos da vida a cada momento. Nós fizemos o GRAMMA. Foi legal. Inda hoje tem gente inteligente que quer ver coisa que não existe. Dá vontade de rir... Depois do GRAMMA pintou um bocadão de gente, e a gente se meteu com um bocado de gente que não era legal...³⁶⁰

Em seu texto, denuncia na imprensa tradicional uma hierarquia de comandos que frustrava sua liberdade de criação. Nesse sentido, o *Gramma* aparece como um respiro, e um aceno a novas possibilidades. Enquanto passava seus últimos meses no *O Dia*, Albuquerque começava a se aventurar pela imprensa alternativa. Junto de Edmar Oliveira, Paulo José Cunha, Durvalino Couto Filho, Carlos Galvão, Chico Pereira, Marcos Igreja, Haroldo Barradas, Geraldo Borges e Fátima Mesquita, criou e lançou, em fevereiro de 1972, a primeira edição do jornal mimeografado *Gramma*. O cartunista foi responsável por toda a sua concepção gráfica, adornando os textos com desenhos e colagens. Uma segunda edição foi lançada apenas em novembro do mesmo ano, como uma forma de homenagear Torquato Neto após a sua morte.

Intencionando afastar-se da “sisudez” da imprensa mais tradicional, o *Gramma* se apresenta como uma grande brincadeira juvenil. Foi nesse termo, “brincar”, que Oliveira definiu em entrevista³⁶¹ a criação do pequeno periódico. Em uma espécie de editorial, escrito à mão e impresso no folheto, lê-se:

gramma, jornal pra burro, é feito por edmar oliveira, paulo josé cunha, durvalino filho, carlos galvão, chico pereira, arnaldo albuquerque, haroldo barradas, geraldo borges, fátima mesquita e contou com a colaboração de etim, ary sherlock e mais um bocado de gente. carivaldo foi quem fez as fotos. a mãe da gente falava porque a gente não estava na hora do almoço. as minas do pessoal fizeram um levante, mas êsse treco tinha que ser feito. a redação passou de casa em casa dos amigos, e depois de muitas brigas entre a turma, até rifa de livros, aparelhos de barbear e outros bregueços pessoais (pra arranjar o tutu), mandamos a papelada pra Brasília. lá foi feito e aqui está, como vocês estão lendo. se cr\$ 1,00 custa muito pra vocês, saibam que custou muito mais pra gente. terra de antares, carnaval de setenta e dois. amém.³⁶²

No texto de abertura do jornal, o *Gramma* faz questão de mostrar o amadorismo da sua produção: passou por muita bagunça e confusão, feito com o dinheiro arrecadado pelo próprio grupo em rifas, em meio a dificuldades e incertezas, saiu, “amém”. Ressalta-se tanto

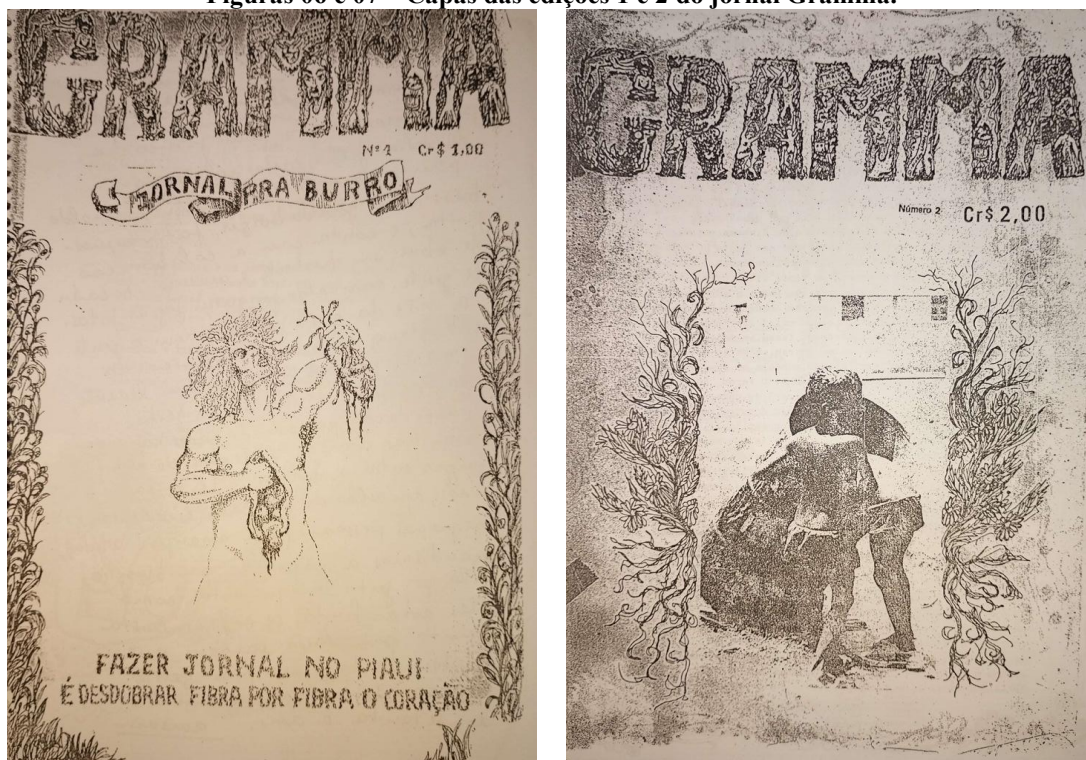
³⁶⁰ ALBUQUERQUE, Arnaldo. A dupla japonesa contra o investigador. **A Hora Fatal**. Teresina, jun. 1972. p. 01.

³⁶¹ OLIVEIRA, Edmar. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 08 de julho de 2024.

³⁶² EXPEDIENTE. **Gramma**. Teresina, n. 1, 1972. Mantivemos o uso de letras minúsculas no lugar das maiúsculas, assim como no original.

textualmente como na própria estética o modo praticamente artesanal em que foi feito: letras e desenhos à mão, colagens e diagramação muitas vezes não-linear; ao mesmo tempo, por outro lado, o jornal era mimeografado em Brasília, onde Cunha estudava e conseguiu o aparelho, denotando, como dito no primeiro capítulo, a condição financeira e privilégios dos seus realizadores. Na capa da primeira edição, o *Gramma* traz uma declaração, em tom de desabafo: “fazer jornal no Piauí é desdobrar fibra por fibra o coração”, em referência às dificuldades de se fazer uma imprensa às margens do considerado oficial, frase levada à literalidade com o desenho de um homem que arranca e devora os próprios órgãos. Na segunda edição, a capa traz a imagem de duas crianças coletando lixo. Não traz nenhuma outra palavra além do título, apenas uma denúncia de uma trágica realidade que não combina com os discursos positivos ou as notícias extraordinárias que geralmente dominam as primeiras páginas dos periódicos.

Figuras 06 e 07 – Capas das edições 1 e 2 do jornal Gramma.



Fonte: SANTOS, 2003.

Ainda assim, o pequeno jornal teve repercussão fora do círculo social de seus criadores. O *Gramma* foi citado na coluna *Fatos em Destaque* do jornal *O Dia*, escrita por Helmano Neto. O texto menciona os integrantes do jornal, afirmando serem “[...] todos já conhecidos daqueles que acompanham a marcha da imprensa local”, e elogia o aspecto visual: “oferecem na primeira

edição uma imagem gráfica diferente, mas de boa apresentação”³⁶³. Ao dizer que os responsáveis pelo periódico nanico já eram conhecidos da imprensa local, a fonte racha a narrativa de que estes jovens eram completamente desconhecidos ou rejeitados pelos setores tradicionais³⁶⁴.

Além disso, o *Gramma* teve a capa publicada na revista *Rolling Stone* junto com o texto *Ricochetes de Alucinação*, de Cunha. Segundo a revista, a edição foi lhe apresentada por Torquato Neto³⁶⁵. O poeta também mostrou o jornal ao amigo e artista plástico Hélio Oiticica, lhe enviando uma edição com o recado: “isso é uma espécie de “milagre”: [...], feito de repente por uns sete a oito meninos aqui de dentro, com idade variável entre 16 e 20 anos, tem, para nós que começamos a bagunça com Presença e Flor do Mal, uma significação gratíssima”³⁶⁶. Torquato compara o “milagre do Piauí” com outros jornais alternativos pelo Brasil e se mostra entusiasmado com a disseminação dessa espécie de movimento do qual o *Gramma* faria parte, o que nos remete ao capítulo anterior, ao mostrar que o poeta via o potencial de construir um movimento artístico piauiense, com Albuquerque incluso.

Oliveira, em entrevista, considera que o *Gramma* “embora só tenha dois nomes, ele conduziu a nossa geração para fazer outros trabalhos culturais”³⁶⁷. A afirmação encontra lastro quando, após um relativo sucesso do lançamento da primeira edição do jornal mimeografado, a turma produtora do impresso mimeografado é convidada para capitanear um novo suplemento do jornal *O Estado*, um dos principais jornais da capital piauiense depois do jornal *O Dia*, chefiado por Helder Feitosa. Daí nasce o encarte *O Estado Interessante*, publicado aos domingos e destinado ao público jovem. Perdurou por quinze edições, sendo que após a quarta houve uma reformulação da diretoria e do conteúdo. De acordo com Vilhena Filho, suplementos descontraídos como *Folha da Mãe Ana*, *O Estado Interessante* e o futuro *A Hora Fatal*, era parte de uma tendência da grande imprensa local para abarcar a moda do jornalismo alternativo e voltado ao público jovem:

De todos esses, porém, os que mais disputavam o mercado eram, pela ordem, O Dia, O Estado, A Hora e o Jornal do Piauí, compondo os quatro que

³⁶³ NETO, Helmano. Fatos em destaque. **O Dia**. Teresina, 22 de fevereiro de 1972 apud NASCIMENTO, 2020, p.87.

³⁶⁴ De fato, alguns casos são: antes do *Gramma*, Oliveira, Cunha e Couto Filho assinaram a coluna *Comunicação*, do Jornal *Opinião*; além de Albuquerque, que já era contratado do jornal *O Dia*.

³⁶⁵ **Rolling Stone**, n.25, 17 de outubro de 1972, p.06.

³⁶⁶ ARAÚJO NETO, Torquato. Torquatália: obra reunida de Torquato Neto. v. 1. Do lado de dentro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 283 apud BRITO, 2024.

³⁶⁷ OLIVEIRA, Edmar. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 08 de julho de 2024.

poderíamos classificar de grande imprensa na época, obedecendo, obviamente, à proporcionalidade deste parâmetro.

Esta abordagem primeira se faz por uma particularidade: os três primeiros investiram, durante o ano de 1972, em espaços alternativos dentro do contexto mesmo em que buscavam sobreviver como empresas. O Dia criou uma página intitulada Folha da Mãe Ana, que deu abertura a novos desenhistas de humor, cartunistas, chargistas e humoristas em geral. O Estado e A Hora também embarcaram na onda marginal, com seus projetos bem claramente contraculturais: O Estado Interessante e A Hora Fatal.³⁶⁸

O Estado Interessante tinha como sua “Santíssima Trindade”³⁶⁹ Carlos Galvão, Edmar Oliveira e Marcos Igreja. O encarte adotou como símbolo uma mulher grávida, desenhada por Albuquerque. Apesar disso, a primeira citação a Albuquerque n’*O Estado Interessante* é apenas na segunda edição, como um “apoio moral”³⁷⁰. Na terceira edição, Albuquerque aparece novamente como apoio. Além disso, é divulgada rapidamente uma exposição de arte na Escola Industrial³⁷¹ com a contribuição de duas telas de Albuquerque, chamado de “pessoa da gente”³⁷². Lembremos que Albuquerque trabalhava até pouco tempo antes no jornal *O Dia*, o que pode explicar sua não vinculação ao *O Estado Interessante* naquele momento, apesar de fazer parte do grupo. É na edição seguinte, que Arnaldo é creditado como um dos colaboradores do suplemento. A presença pode ser notada logo na capa, com colagens e enfeites, rostos e corpos desnudos se misturam a manchas psicodélicas e a foto do padre Delfino, o entrevistado de destaque da edição. Uma montagem que lembra os adornos das capas do *Gamma*.

³⁶⁸ VILHENA FILHO, 1999. p.69

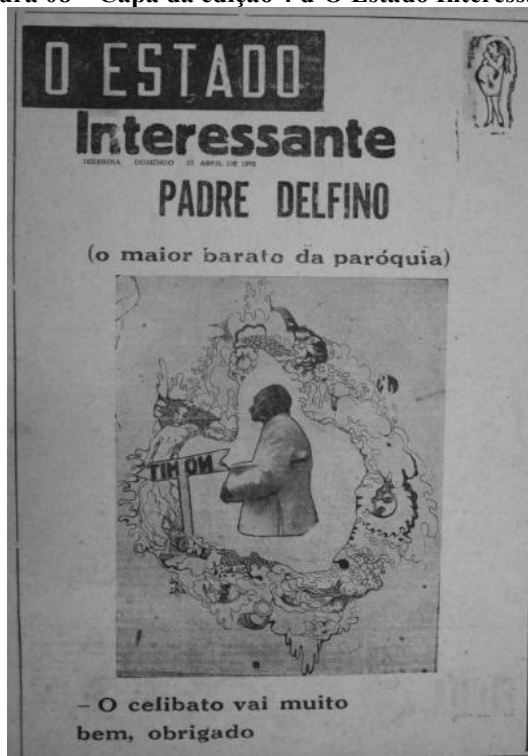
³⁶⁹ A menção à Santíssima Trindade está em **O Estado Interessante**, n.4, Teresina, 23 de outubro de 1972, p.2.

³⁷⁰ Ficha. **O Estado Interessante**, n.2, Teresina, 09 de abril de 1972, p.02.

³⁷¹ A Escola Industrial Federal havia sido renomeada em 1967 como Escola Técnica Federal do Piauí e é o atual Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí – IFPI.

³⁷² Coluna Zum Zum no pé do ouvido. **O Estado Interessante**, n.3, Teresina, 16 de abril de 1972, p.11.

Figura 08 – Capa da edição 4 d'O Estado Interessante.



Fonte: **O Estado Interessante**, n.4, Teresina, 23 de outubro de 1972.

Os signos da concepção e da gravidez, evocados sempre pela logomarca da mulher grávida, funcionavam como metáfora da criação e da duração do suplemento, pelo menos “nove meses”, como é dito na carta a seguir, publicada no próprio encarte:

Teresina, 26 de março de 1972

Meu amigo Paulo,

Como vai o ar frio aí do Distrito? Aqui a coisa tava muito quente? Também acho. Acontece, Paulinho, que Teresina é burra. Aqui ninguém entende nada. Os ômes são burros e por serem burros, tornam-se perigosos. Pouca gente entendeu o que nós fizemos no GRAMMA e por isso, e por falta de \$ a gente parou um pouco. Por outro lado, quem escreve uma porção de besteira vai muito bem de saúde (prejudicando os outros) é claro.

Bom bicho, o jeito é a gente aguentar as coisas. Como você tá vendo vingou o Suplemento aqui n'O ESTADO. É bom que a coisa não seja muito “interessante”, senão a gente não completa nove meses. Sabe, Paulinho, eu não esperava essa não. Geralmente a imprensa daqui não costuma engravidar com gente nossa. Parece que o Helder esqueceu de tomar a pílula. Se ele não cismar de abortar a gente tá pintando aqui toda semana. [...]³⁷³

Destaca-se no excerto, assinado por “Edi” – apelido de Edmar Oliveira - a provocação que os autores do suplemento fazem à grande imprensa tradicional trabalhando de dentro dela. Há uma denúncia ao tradicionalismo fechado a essa juventude não apenas da imprensa, que

³⁷³ OLIVEIRA, Edmar. Meu amigo paulo. **O Estado Interessante**. Teresina, 26 de março de 1972.

“não costuma engravidar com gente nossa”, como também do público, que “não entendeu o que nós fizemos no GRAMMA”. São tratados como “burros”, e por isso mesmo, “perigosos”. A oportunidade criada com o encarte era um grande avanço na cruzada contra os costumes e o jeito “careta” de se fazer jornalismo na cidade, dessa vez jogando do lado de dentro:

O Estado Interessante funcionava, então, como o elo entre a imprensa alternativa e a imprensa de ampla circulação e pode ser entendido como um elemento tático de indisciplina que fez com que O Estado se livrasse de sua corcunda e adquirisse uma certa leveza, pois além dos temas políticos e econômicos, passou a tratar também de arte e cultura com o suplemento dominical produzido pela Curtinália. O Estado Interessante era a junção da indisciplina do Gramma com a disciplina do Estado, e se constituiu na experiência de uma imprensa bailarina que transgride a estrutura disciplinar por dentro dela mesma.³⁷⁴

Essa relação bailarina entre a imprensa oficial não deixou de ter seus atritos, o que também causou divisão interna no grupo. O trabalho n’*O Estado Interessante* dos fundadores do *Gramma* foi exercido apenas nas quatro primeiras edições. A Santíssima Trindade se desfez. Oliveira, Galvão e outros romperam com Igreja e a direção do jornal, que então reformulam o suplemento. O grupo majoritário do *Gramma* então se move para o jornal *A Hora*, onde criam um novo suplemento dominical, chamado *A Hora Fatal*. Albuquerque também migra, e desde o início é creditado como trabalhador e ilustrador do novo suplemento. Sobre as razões do desentendimento, Albuquerque diz:

O Helder Feitosa queria que o Estado Interessante, já mais lido que o próprio jornal O Estado, fosse autofinanciado, com propaganda e até matéria paga, coisa que rejeitamos de imediato e pulamos fora. O Helder Feitosa passou, então, a editoria do suplemento para o Marcos Igreja, que aceitou numa boa. Foi quando começamos a fazer o Hora Fa-tal, dentro do jornal A Hora, de propriedade do jornalista Paulo Henrique de Araújo Lima.³⁷⁵

O artista, assim como seus colegas mais próximos, elege a entrada de propagandas como determinante para a saída do grupo do jornal. Para eles, mesmo estando em parte com a grande imprensa, o suplemento era uma maneira de expressão descompromissada, o que poderia ser comprometido com o patrocínio. A situação de ordens vindas de cima, da diretoria do jornal, interferindo na atividade desses jovens lembra de certa forma o que ele recentemente havia

³⁷⁴ OLIVEIRA, Edmar. Meu amigo paulo. **O Estado Interessante**. Teresina, 26 de março de 1972. p.74.

³⁷⁵ KRUEL, 2008, p.89.

passado no jornal *O Dia*. Apesar disso, tanto Oliveira³⁷⁶ quanto Igreja³⁷⁷, os dois lados da briga, concordam que Helder Feitosa era um chefe mais compreensível e sensível, mesmo sendo o diretor de um jornal a favor da situação governamental.

A briga entre os grupos está explícita entre textos dos dois periódicos, e em ressentimentos nas falas dos personagens envolvidos até a atualidade. Entretanto, nas primeiras edições dos jornais após o rompimento, não há indicativo de fortes desavenças. A nova diretoria n’*O Estado Interessante* assume a partir da quinta edição, do dia 30 de abril de 1972, que não está numerada, provavelmente por ser mais um “piloto” da nova cara do suplemento. Na sexta edição, do dia 14 de maio – n.5 na numeração adotada pelo *O Estado Interessante*; nota-se ainda que não houve edição no dia 7, provavelmente por ajustes após a mudança –, nomes que participam do *A Hora Fatal*, como Couto Filho, Pereira e Cunha ainda aparecem, e Albuquerque é citado como um dos apoios³⁷⁸. A mesma edição divulga um show de Lena Rios, organizado por Oliveira, Galvão e Albuquerque. Já na oitava edição (n.7) há um texto assinado por Galvão³⁷⁹. Na nona edição, Albuquerque é entrevistado, para falar sobre sua carreira como pintor e a situação desse ofício no Piauí. O suplemento rasga elogios ao artista, o descrevendo como “possuidor de uma técnica originalíssima, Arnaldo é meio surrealista e humano”³⁸⁰.

Ao menos nestas primeiras semanas após a mudança, as fontes não indicam um rompimento definitivo, e nem todos do grupo haviam necessariamente tomado um partido. Ainda havia trânsito entre os jornais, como o caso de Albuquerque. Da mesma forma, tanto no *O Estado Interessante* quanto no primeiro *A Hora Fatal*, a separação é pouco mencionada. Na sessão dos comentários do público no primeiro jornal, quando leitores citam a falta de alguns integrantes, o assunto é tangenciado pelos redatores.

A briga só se torna explícita n’*O Estado Interessante* a partir da edição de número 11, de 25 de junho de 1972, que traz logo na capa uma citação atribuída a Oliveira no suplemento concorrente: “O Estado Interessante é a ovelha negra da Imprensa piauiense”³⁸¹. *O Estado Interessante* passa a se referir ao *A Hora Fatal* como “o jornal da outra rua”³⁸², e o acusam de plagiá-los e atacá-los para destacar-se. As opiniões de Rose Caldas, então namorada de Igreja, são as mais enfáticas na disputa, afirmando que o outro “jornaleco” fracassou assim como

³⁷⁶ NASCIMENTO, 2020.

³⁷⁷ SANTOS, Gezenilde Francisco. **Contestadores**: revolucionários e libertários em Teresina nas décadas de 60 e 70. Monografia (Licenciatura Plena em História) – Universidade Federal do Piauí (UFPI), Teresina, 2003.

³⁷⁸ Ficha. **O Estado Interessante**, n.5, Teresina, 14 de maio de 1972.

³⁷⁹ GALVÃO, Carlos. Pop. **O Estado Interessante**, n.7, Teresina, 28 de maio de 1972.

³⁸⁰ GENTE E ARTE. **O Estado Interessante**, n.9, Teresina, 11 de junho de 1972.

³⁸¹ **O Estado Interessante**, n.11, Teresina, 25 de junho de 1972.

³⁸² CALDAS, Rose. “O jornal da outra rua”. **O Estado Interessante**, n.11, Teresina, 25 de junho de 1972.

outros criados pela turma: “depois da ‘hora’ virá o ‘minuto’, (como bem disse o Viana), o segundo, etc... (pelo menos o nome vocês conseguem inventar) e o fim será sempre o mesmo”³⁸³. Já no *A Hora Fatal*, Oliveira rebate dizendo que não tem como plagiarem algo que foi criado por eles³⁸⁴, enquanto Galvão lamenta que Igreja não esteja mais ao lado deles, e que os havia trocado por dinheiro³⁸⁵. Oliveira ainda inverte com o sentido de expressões comuns, ao dizer que o *Estado Interessante* foi a “ovelha branca” que se desgarrou, enquanto que *A Hora Fatal* é que continuaria a ser a “ovelha negra”³⁸⁶. Foi preciso que Couto Filho, que a época morava em Brasília, tentasse apaziguar os ânimos, ao lembrar o histórico da amizade e da fundação dos jornais, além de que todos “estavam juntos no mesmo barco”, que o jornal da outra rua ainda era seu vizinho, e acima de tudo, “somos todos ovelhas negras [...]. A hora é fatal e o nosso estado é interessante para ser curtido”³⁸⁷.

Na publicação seguinte à entrevista de Albuquerque, indiretas são lidas n’*O Estado Interessante*:

Atitude Suspeita

Arrenego de quem diz que o nosso jornalzinho é uma porcaria, manda tirar o nome o apoio moral, esculhamba com a gente, depois dá uma entrevista para um dos nossos colaboradores e ainda faz uma foto-montagem para ilustrar a entrevista. Cadê a decantada autenticidade?

PS – Te identificou, bicho?³⁸⁸

O comentário é assinado por Igreja, e mesmo não citando diretamente Albuquerque, a descrição é feita de tal forma que deixa essa informação implícita. De fato, desde a edição n.6, terceira após a reformulação, Albuquerque não consta mais entre o “apoio moral” do jornal, indicando o acirramento entre os grupos dos dois jornais. No *A Hora Fatal*, Galvão, na sua coluna “Lamento” cita a ofensa de Igreja à Albuquerque.

O encarte *A Hora Fatal* teve duração efêmera, apenas quatro edições. Era parte jornal *A Hora*, um dos mais recentes periódicos da grande imprensa teresinense, fundado em 1971. De acordo com Gomes, baseada em Regianny Monte, *A Hora*, apesar de fazer parte da imprensa tradicional, era de uma parte mais contestadora da situação, “que não estava de acordo com os interesses da classe dominante, e procuravam denunciar as arbitrariedades por ela cometidas.

³⁸³ CALDAS, Rose. Comentação. *O Estado Interessante*, n.13, Teresina, 9 de julho de 1972.

³⁸⁴ OLIVEIRA, Edmar. *A Hora Fatal*. Teresina, junho de 1972.

³⁸⁵ GALVÃO, Carlos. Lamento. *A Hora Fatal*. Teresina, junho de 1972.

³⁸⁶ OLIVEIRA, Edmar. Assim não. *A Hora Fatal*. Teresina, junho de 1972.

³⁸⁷ COUTO FILHO, Durvalino. Durvalino Filho, de Brasília, põe as cartas na mesa e acaba com a briguinha. *O Estado Interessante*, n.14, Teresina, 16 de julho de 1972.

³⁸⁸ Zum Zum. *O Estado Interessante*, n.11, Teresina, 25 de junho de 1972.

Mas em contrapartida esses impressos sobreviviam com dificuldades, tendo assim edições limitadas e público reduzido”³⁸⁹, ao contrário do jornal *O Dia* e *O Estado*, que eram alinhados ao regime. Para Nascimento, a condição do jornal combinava com as aspirações daquela juventude: “as técnicas mais atrasadas do jornal *A Hora*, era para os jovens uma libertação, [...] o trabalho artesanal que caracterizava o trabalho deles era perdido com a utilização de muita tecnologia”³⁹⁰.

Após a experiência no *A Hora Fatal*, o grupo se reuniria para mais uma segunda edição do *Gramma*, em novembro daquele ano. Em 1973, o grupo de Oliveira, Galvão e Albuquerque voltaria mais uma vez ao jornal *O Estado*, para lançar o *Boquitas Rouge*, encarte que só durou por duas edições, em 11 e 18 de fevereiro. O nome era inspirado em uma das performances corporais e artísticas de Albuquerque. Diferente de *O Estado Interessante*, que apesar da veia alternativa ainda possuía uma certa estrutura definida, o *Boquitas Rouge* tinha uma abordagem propositalmente caótica, mais próxima do *Gramma*, adornado por textos opinativos, humorísticos, desenhos, colagens e outras expressões. Para Nascimento, sua forma lembra a de um fanzine³⁹¹. O jornal, cujo nome é inspirado em uma performance de Arnaldo Albuquerque, traz uma minibiografia deste:

nascido em 25 de julho de 1952, arnaldo da costa albuquerque desde cedo mostrou grande inclinação e talento às artes plásticas. aos dezessete anos e meio, ganhou o 1º prêmio do I salão municipal de artes plásticas promovido pela MAP, incentivado pelo professor josias clarence da silva – crítico de arte de nossa terra. nessa época também arnaldo recebeu orientação do pintor afrânio castelo branco. tendo ido estudar na guanabara, arnaldo deixou de pintar e dedicou-se ao desenho (humorístico principalmente). Alguns foram publicados n’ O PASQUIM e ultimamente na revista ROLLING STONES. ao vir de férias a teresina, em fins de férias de 1971, arnaldo trabalhou como cartunista n’ O DIA, ilustrou o discutido jornal GRAMMA e ainda os suplementos: ESTADO INTERESSANTE e HORA FA-TAL. Como cinegrafista fez: ADÃO E EVA DO PARAÍSO AO CONSUMO, de edmar e galvão e o TERROR DA VERMELHA, de Torquato neto nos últimos meses, foi estagiário na teve educativa da guanabara e fazia montagens, tendo também planejado a capa do disco de lena rios. arnaldo foi um dos lançadores da moda BOQUITAS ROUGE (lábios pintados de vermelho), a qual já começa a pegar no meio dos nossos jovens.³⁹²

³⁸⁹ GOMES, 2016.

³⁹⁰ NASCIMENTO, 2020.

³⁹¹ NASCIMENTO, 2020, p.91.

³⁹² **Boquitas Rouge**, n.2, Teresina, 18 de fevereiro de 1973. Mais uma vez, mantivemos o uso de letras maiúsculas e minúsculas e gírias tal qual no original.

Para Francisco Castro, historiador que tem estudado o jornalismo alternativo piauiense, o *Boquitas Rouge*, assim como outros suplementos culturais e jornais experimentais dessa juventude, “foi lançado como uma espécie mais ampla de proposta artística por Arnaldo Albuquerque e o grupo experimental”³⁹³ e que “é marca, [...] da necessidade de abertura de canais de comunicação, canais de inserção das novas linguagens à disposição da juventude, de suas percepções, visões de mundo”³⁹⁴. Com uma estética ainda mais desordenada que outras experiências anteriores, o jornal também se põe contra o que chama de “meio-perigo fedorento de projetos culturais – salas de visitas da granfinália – coros e coras de anjos formados. Formalizados, FORMOLizados”³⁹⁵, opondo-se à cultura encabeçada pela tradição.

Em paralelo à produção jornalística, Albuquerque e o grupo majoritariamente reunido em torno do *Gramma* e dos outros jornais passa a experimentar, além das palavras, com as imagens. Entre 1972 e 1974, vários pequenos filmes amadores em formato super-8 são produzidos. Albuquerque, por já ter uma relação mais próxima e mais estudada com a imagem e com o cinema, era o câmara da maioria dos filmes, e dirige ele mesmo alguns. Essa fase de criação fílmica será mais detalhadamente trabalhada no próximo capítulo.

Por volta dessa mesma época, na qual Albuquerque embarcava na produção contracultural e marginal, que Santos relata ter lhe conhecido, durante um curso no Instituto Elias Torres:

Por essa época, 72 ou 73, eu era professor, eu trabalhava no Elias Torres, que era uma escola, era um curso de madureza, depois virou supletivo, que hoje é o EJA. Então, o Arnaldo foi meu aluno nesse curso, uma dureza. Ele era estranho, calado, já usava uma barba. Eu acho que ele não tinha sofrido um acidente na perna ainda, aquele acidente que deixou ele com a perna meio troncho. E ele era quieto, calado, sentava lá no fundo da sala, me lembro, e um dia eu estava dando aula e vi o cara desenhando na mesa da carteira dele, era difórmica, e eu vi o cara desenhando, eu estava dando aula e vi aquilo lá. Eu disse, que esse cara é louco ou o que? Quando eu termino aula eu fui lá tomar satisfação, cara tava lá, não tava perturbando na minha aula não, mas tava desenhando o tempo inteiro. Cheguei lá e tinha desenhado no rosto da cadeira, ele havia desenhado uma figura do Prometeu, aquela figura mitológico, com duas cores, preto e vermelho, uma figura visceral, com as vísceras aparecendo assim tal. Cara era negócio mais louco que vi na minha vida! Disse: mas que loucura é essa cara? Em lugar de passar uma “esbrega” nele, eu quase que pedi um autógrafo, eu nunca tinha visto ninguém fazer um trabalho daquele nível. Ninguém fazia aquilo. E aí não me aproximei dele mais do que isso, cumprimento apenas, elogia o trabalho dele. O Arnaldo foi cuidar das coisas dele, eu fui cuidar das minhas.³⁹⁶

³⁹³ CASTRO, 2014, p.135.

³⁹⁴ CASTRO, 2014, p.134.

³⁹⁵ GALVÃO, Carlos. **Boquitas Rouge**, n.2, Teresina, 18 de fevereiro de 1973.

³⁹⁶ SANTOS, Cineas. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 11 de abril de 2025.

Acima, Santos relata suas primeiras impressões sobre Albuquerque, quando tinham um vínculo apenas de professor-aluno. A parceria entre os dois será desenvolvida apenas anos depois, quando passam a trabalhar juntos em alguns projetos. Sua descrição do desenho feito por Albuquerque que lhe impressionou lembra a ilustração da capa do *Gramma*, que também conta com uma figura robusta arrancando os órgãos internos, além de outros desenhos, por exemplo, no *Boquitas Rouge*. A forma e o conteúdo visceral de sua arte serão cada vez mais aprofundada com o passar do tempo.

Em 1973, Albuquerque ganhou prêmio na *Expocívica*, primeira exposição cívica de artes plásticas do estado do Piauí, promovida pelo Governo do Estado, Secretaria de Educação, Museu de Artes e Fundação Projeto Piauí. O próprio governador Alberto Tavares Silva fez a abertura do evento. Por volta desse período, Albuquerque volta ao Rio de Janeiro, alternando períodos de moradia entre as capitais piauiense e fluminense³⁹⁷. Nos anos seguintes, Albuquerque continua colaborando com ilustrações e charges para jornais e livros; além de participações em eventos, festivais e exposições de arte, desenho e pintura, a exemplo do IV Salão de Humor de Piracicaba, no estado de São Paulo.

Entre suas colaborações para jornais, Albuquerque e Oliveira assinam junto a outros jornalistas, em 1973, a coluna *De Olho nas Coisas* no jornal *O Estado*, voltado para notícias universitárias. Também volta a aparecer ocasionalmente no jornal *O Dia*, demonstrando que, apesar de atritos anteriores, não cortou relações totais com os periódicos. Em entrevista de 1991, Albuquerque afirma “onde houver espaço, por menor que seja, para publicar uma coisa, eu faço”³⁹⁸. É possível notar o desenvolvimento da técnica de Arnaldo, com seus desenhos ganhando contornos cada vez mais rebuscados, psicodélicos e viscerais.

Em 1974, aparece na coletânea *Tudo é melhor que nada*, editada por Santos, e com a participação de escritores e desenhistas que começavam a despontar no cenário Piauiense:

Tudo é Melhor Que Nada reúne trabalhos inéditos de Torquato Neto, Chico Miguel de Moura, Tarciso Prado, Chico Viana, Cineas Santos, Eulino Martins e Menezes de Moraes, na parte de textos

Na parte de desenho, serão publicados trabalhos de Albert, Arnaldo, Neto, além do Marcus [...], o autor da capa ainda em elaboração e a parte fotográfica, que está confiada a Carivaldo Marques e Nonato. Tem ainda um trabalho de Paolo di Lima.

³⁹⁷ Como visto no capítulo anterior, relatos dão conta que ainda em 1972 Arnaldo Albuquerque foi para o Rio de Janeiro na mesma época que Torquato também foi.

³⁹⁸ ALBUQUERQUE, Arnaldo. Entrevista concedida ao jornal *O Estado*. In: *História em Quadrinho: depoimento de um artista*. O ESTADO, Teresina, 11/12 de agosto de 1991.

Os trabalhos variam desde contos à poemas, incluindo ainda textos especiais para fotografias. “É um trabalho sem nenhuma pretensão senão a de reunir, pela primeira vez, autores piauienses, classificados dentro do panorama da vanguarda. É uma espécie de geleia geral”, diz o professor Cineas.³⁹⁹

Santos classifica a coletânea como um esforço de vanguarda ao reunir diferentes autores e artistas piauienses em ascensão. Usa ainda o termo “geleia geral” para descrever essa mistura, em referência ao poeta Torquato Neto. Como visto no capítulo anterior, esse livro é citado por Bezerra⁴⁰⁰ como o ponto de partida da *Geração Mimeógrafo*. O autor descreve o caráter da obra como “pré-marginal”, algo que, como discutido anteriormente e percebido pela trajetória de Albuquerque, não é exatamente assim, pois experiências marginais já estavam acontecendo por Teresina há alguns anos.

No ano seguinte, entre janeiro e fevereiro, Albuquerque esteve diretamente envolvido na criação do *Show Piau*, um evento musical que se tornou marco daqueles tempos em que festivais artísticos começavam a se consolidar no cenário cultural teresinense. O evento primeiramente foi realizado no Bar do Peninha, no centro da cidade, mas devido ao sucesso, foi transferido para o auditório Herbert Parentes Fortes, na Avenida Frei Serafim. Segundo relato do músico e organizador Geraldo Brito, no jornal estudantil SOL, foi o próprio Arnaldo — a quem carinhosamente chama de “Arnaldette” — quem lançou a ideia inicial do evento, que rapidamente foi abraçada por outros nomes como o próprio Brito, Cruz Neto, Fredinho Maia e Jorge Rizo. Para Geraldo Brito, “queira ou não, o Show Piau determinou muitas sequências acontecidas até hoje. Juntamos poetas, músicos, compositores, cineastas, cantoras [...] e um público que ainda hoje pinta para ver a gente”⁴⁰¹. Medeiros, estudioso dos festivais musicais e das artes alternativas em Teresina, analisa que o *Show Piau* se tornou um dos acontecimentos que contribuíram para a emergência de um discurso de valorização da música popular piauiense, conferindo-lhe reconhecimento enquanto expressão cultural e social⁴⁰².

Anteriormente, em 1973, já tinha feito parte da organização do show *U dy gruudy*, apresentado na churrascaria beira-rio⁴⁰³, junto com Rubem Soares, conhecido como “o gordo”, Edmar Oliveira, Pierre Baiano, Naire Vilar, Ana Miranda e Antônio Noronha. Oliveira lembra que o show foi um sucesso, tendo êxito por duas semanas em cartaz e garantindo lucro suficiente

³⁹⁹ TUDO é melhor que nada é uma apostila: sai dia 23. **Jornal O Dia - Caderno 2**, Teresina, 30 de dezembro de 1974.

⁴⁰⁰ Bezerra, 19993.

⁴⁰¹ BRITO, Geraldo. Artedãos. **SOL**, n.1, Teresina, 09 de novembro de 1979.

⁴⁰² MEDEIROS, Hermano Carvalho. **Do U Dy Gruudy ao Cantares**: as vozes e os acordes da moderna canção popular em Teresina 1973-1988). Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia-MG, 2020.

⁴⁰³ Famosa churrascaria da época localizada na avenida Maranhão, às margens do rio Parnaíba.

para que, com sua parte, fosse ao Rio de Janeiro pela primeira vez⁴⁰⁴. De acordo com Medeiros, foi reconhecido como o primeiro no Piauí a usar “um misto de interpretações musicais e performances lítero-teatrais”⁴⁰⁵. O cenário foi planejado por Albuquerque, e era um show à parte, repleto de simbolismos: “fundia o profano e o sagrado numa mesma representação: a imagem de uma santa no interior de uma das zonas de prostituição mais famosas da cidade, os cabarés da rua Paissandu”⁴⁰⁶. Albuquerque criou uma espécie de palco giratório, que retratava um cabaré e um palco de música, e o decorou com muitos elementos.

Embora não fosse músico nem soubesse tocar qualquer instrumento, como ressalta Nísia Siqueira⁴⁰⁷, Albuquerque teve participação fundamental na produção dos shows musicais, especialmente na elaboração dos cartazes, palcos e na divulgação, demonstrando comprometimento com uma cena cultural que buscava afirmar referências locais e também indicando uma guinada na sua invenção de si, não somente como o artista revolucionário à margem, mas também como parte de uma projeção de uma identidade piauiense para a sua própria contemporaneidade, fundada simultaneamente na tradição cultural e na juventude dos artistas.

Ainda em 1975, Albuquerque sofre um grave acidente de moto. Em *Sem Palavras*, Arnaldo explica que ocorreu na sua volta do trabalho na gráfica, à noite, no centro de Teresina, e admite a sua culpa, ao invadir a preferencial da rua em alta velocidade. Como para outros segmentos da juventude de seu tempo, a motocicleta era para Albuquerque um símbolo e uma experiência de liberdade⁴⁰⁸, no mesmo documentário, diz: “daí eu li numa revista, não sei que publicação, que andar de moto, você não anda de moto, você não olha a paisagem, você faz parte da paisagem”⁴⁰⁹. Sobre isso, Oliveira acrescenta:

Então, ele tinha esse comportamento maluco, assim. Ele fazia as coisas. O próprio acidente dele, maluquice cara. O cara bêbado, pega a moto e sai querendo ser James Dean pela cidade e se arrebenta. Passa dois anos com a perna pra cima no Rio de Janeiro. Só que é foda, porque ele passa dois anos

⁴⁰⁴ OLIVEIRA, Edmar. *Sem o Noronha não éramos nós*. Disponível em: <https://piauinauta.blogspot.com/2016/07/sem-o-noronha-nao-eramos-nos.html>. Acesso em 18/12/2024.

⁴⁰⁵ MEDEIROS, 2020, p.44.

⁴⁰⁶ MEDEIROS, 2020, p.45.

⁴⁰⁷ SIQUEIRA, 2017.

⁴⁰⁸ A associação do andar de moto com a liberdade e a rebeldia juvenil pode ser percebida em inúmeras obras, a exemplo do livro *On the Road* (1957), de Jack Kerouac; o filme *Easy Rider* (1969), dirigido por Dennis Hooper, e que inspirou o filme *Guru das sete cidades* (1972); e o filme em super-8 no qual Arnaldo colaborou, *David Vai Guiar* (1972). A relação entre contracultura, juventude, estradas e veículos é analisada de forma mais profunda em: KAMINSKI, 2022.

⁴⁰⁹ SEM PALAVRAS, 2010.

com a perna pra cima e dá “Carcará”. Ele produziu, né? essa é impressionante como ele produz mesmo na adversidade.⁴¹⁰

Albuquerque alega que passou três anos sem poder caminhar direito. Nesse processo, voltou a morar no Rio de Janeiro para realização de uma cirurgia e se recuperar. O acidente foi um marco na sua trajetória, como ele próprio evidencia em relatos, por deixá-lo imobilizado por tanto tempo, logo ele que gostava da velocidade e das “maluquices”. Entretanto, foi também um período de resguardo que usou para aprofundar seu estilo e produzir grande parte do material pelo qual ficaria mais conhecido: a revista em quadrinhos *Humor Sangrento* e o curta-metragem animado *Carcará, pega, mata e come*. O próprio Albuquerque conta que desenhar era um passatempo em meio ao seu isolamento: “as notícias me vinham somente através de jornais e revistas, eu estava praticamente isolado da realidade e, para ocupar o tempo, eu ficava desenhando”⁴¹¹.

Foi também por volta desses anos que Albuquerque aprofundou o contato com Santos, que estava a reunir um grupo de artistas, escritores e jornalistas para fundar um novo jornal independente, custeado por seus próprios fundos: o *Chapada do Corisco*. Divulgado a partir de setembro de 1976, o jornal era mensal e, como a maioria dos seus pares alternativos, teve pouca duração, se estendendo por oito edições. Reis⁴¹² destaca o *Chapada do Corisco*, como o *Gramma*, como povoado por fotos, ilustrações, cartuns e charges, em geral de teor humorístico e político. Daí a forte presença de desenhistas consolidados, como Albuquerque e Piauhy.

Albuquerque, à época, morava no Rio de Janeiro, e de lá enviava seus trabalhos. De acordo com Santos, foi Albuquerque quem deu a ideia do nome do jornal. O título faz referência a um dos apelidos da cidade de Teresina, que tem origem na localização geográfica do município, uma chapada, e na crença de que na região, quando chovia, caíam muitos raios, chamados de corisco. A denominação sugerida, portanto, é mais uma evocação um pertencimento local, usando um apelido folclórico da cidade. É no *Chapada do Corisco*, ainda, que Albuquerque publica primeiramente sua versão da lenda local do *Cabeça de Cuia*, que posteriormente iria compor a primeira HQ do Piauhy.

A revista *Humor Sangrento* foi desenvolvida em paralelo com o *Chapada do Corisco*. Foi editada por Piauhy, Santos e Antônio Albuquerque, irmão de Albuquerque que possuía uma gráfica, a partir do material que Arnaldo mandava do Rio de Janeiro, sobretudo para ser

⁴¹⁰ OLIVEIRA, 2024.

⁴¹¹ ALBUQUERQUE, Arnaldo. Entrevista concedida ao jornal O Estado. In: História em Quadrinho: depoimento de um artista. **O ESTADO**, Teresina, 11/12 de agosto de 1991.

⁴¹² REIS, 2013.

publicado no *Chapada do Corisco*. Albuquerque, portanto, não participou da fabricação da revista diretamente, pois estava no Rio de Janeiro ainda sem poder se locomover, mas foi o autor de todas as histórias publicadas e opinava durante a confecção. Santos lembra que foram impressos dois mil exemplares, dos quais quinhentos foram enviados para Albuquerque, mas ele pouco divulgou seu próprio trabalho:

Ele era tímido, meio retraído. Tanto é que, quando lançamos revista Humor Sangrento eu mandei 500 exemplares para ele. Nós fizemos uma edição grande, 2 mil exemplares. E aí eu fiz um outro trabalho e resolvi lançar essa revista também em São Paulo e passei pelo Rio de Janeiro. Os exemplares estavam todos debaixo da cama dele. Ele não lançou. Ele não foi ao Pasquim. Eu falei: “poxa, tu conhece todo mundo. Vamos lá no Pasquim”. Aí nós fomos ao Pasquim, ele levou a revista. O Ziraldo já tinha visto a revista, gostou muito, mas não saiu nada. Aí eu fui com o Arnaldo na sede do Pasquim, que era na Avenida de Nossa Senhora de Copacabana, e levei a revista e saiu uma nota escrito pelo contista Jeferson Ribeiro Andrade, que era um dos editores da CODECRI. Na semana seguinte, saiu uma boa resenha sobre a revista.⁴¹³

O depoimento acima traz uma característica de Albuquerque muitas vezes destacada por seus colegas em entrevistas e percebida nas suas aparições, a exemplo do documentário *Sem Palavras*, em que ele já está idoso: sua timidez, um sujeito de poucas palavras ao menos quando é entrevistado. Isso contrasta com sua imagem, construída por ele mesmo, de uma figura performática, enérgica, “louca”, mas que, ao menos na intimidade, se mostrava retraído e receoso com certas aparições. Para Piauhy, o acidente de trânsito e seu período em isolamento afetaram sua personalidade e suas relações: “[...] o Arnaldo nunca mais foi o mesmo. Porque o Arnaldo tinha liderança, era um cara bonito, simpático, envolvente. Quando ele chegava assim num lugar, ele comandava. “Vamos fazer isso! Vamos fazer assim!”. Ele tinha uma liderança tão grande [...]”⁴¹⁴.

Foi só pela intervenção de Santos, que os dois puderam enfim ter uma conversa mais direta com Ziraldo na sede d’*O Pasquim*, e com isso, ganharam uma pequena resenha. Escrita por Jefferson Ribeiro, a nota diz: “trabalho de primeiríssima qualidade. História em quadrinho que revela um autor que transmite tudo em tiras curtas e contidas. [...]”⁴¹⁵. Naquele ano, *O Pasquim* havia publicado novas charges de Albuquerque: Movimento Folhetim, Biotônico, Vitalidade e Quadrum⁴¹⁶.

⁴¹³ SANTOS, Cineas. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 11 de abril de 2025.

⁴¹⁴ PIAUHY, Albert. Entrevista concedida a Bernardo Aurélio. Teresina, 14 de outubro de 2008. Disponível em: <https://bernardohq.blogspot.com/2014/11/entrevista-com-albert-piauhy-parte-2.html>. Acesso em 28/06/2025.

⁴¹⁵ Pasquim Tilê. **Pasquim**, ano IX, n.453, Rio de Janeiro, 3 A 9 de março de 1978.

⁴¹⁶ NOGUEIRA, 2010.

A opinião, contrasta com a do também periódico carioca *Tribuna da Imprensa*, que um mês antes do alternativo também fazia uma pequena resenha:

Um trabalho individual de Arnaldo Albuquerque, regular colaborador do Chapada do Corisco. De uma forma ou de outra, um trabalho valioso, principalmente por fugir do eixo Rio-São Paulo. Arnaldo não é um grande roteirista, e muito menos um grande desenhista. Mas é um cara muito honesto na sua obra. Nesta revista, ele tateia vários caminhos, da adaptação do folclore piauiense a ousadas experiências meta-linguísticas. [...] ⁴¹⁷

No fragmento acima, apesar de não reconhecer muito mérito de Albuquerque como roteirista e desenhista, o grande destaque da obra fica pela sua localização periférica em relação ao centro cultural representado por Rio-São Paulo e pela variedade de temáticas trabalhadas de forma descrita como “honestas”, a que associamos a falta de pudores de Arnaldo em suas histórias.

De fato, *Humor Sangrento* se evidencia pela variedade de narrativas, temáticas e estilos de desenho. Uma “colcha de retalhos” em quadrinhos que por trás de uma aparente aleatoriedade, revela assuntos constantes na obra de Albuquerque: a abordagem do folclore e da cultura local, as sátiras à política e aos veículos de mídia da época e o tensionamento das relações cotidianas, geralmente levadas ao extremo por meio do absurdo e da violência.

Albuquerque afirma ainda que a variedade de grafismos aplicados em diferentes quadrinhos tinha também como objetivo servir como uma amostra de diferentes possibilidades artísticas:

Eu acho que a revista, além de mostrar grande parte de Teresina, atualizando suas lendas através de uma crítica social e de costumes, é também um manual de traços e técnicas. Aliás, eu a considero mais um pequeno manual – de técnicas do que uma revista de autor. ⁴¹⁸

A percepção do autor corrobora com a posição que foi assumindo ao longo da segunda metade da década de 1970: a de um artista jovem porém maduro em sua obra e reconhecido como tal. Alguém que, tendo feito vários cursos sobre arte, tendo conhecido outros artistas e ganhado diversos prêmios, além de trabalhado em vários espaços, era referência para outros artistas em ascensão. Piauhy confirma que, na falta de escolas e grandes circuitos de arte

⁴¹⁷ Novidades de Verão. *Tribuna da Imprensa*, n.8676, 10 de fevereiro de 1978.

⁴¹⁸ ALBUQUERQUE, Arnaldo. Entrevista concedida ao jornal O Estado. In: História em Quadrinho: depoimento de um artista. *O ESTADO*, Teresina, 11/12 de agosto de 1991.

no Piauí, restava aos desenhistas aprenderem através do consumo de outros materiais e com aqueles que pavimentavam antes o caminho:

Na verdade, custei muito a aprender a desenhar, cara. Eu acho. Porque no Piauí não tinha escola. Você começar a desenhar numa cidade que não tem uma escola de artes plásticas, não tem um salão de espécie alguma, não tinha ninguém que desenhasse antes de você, que você conhecesse, não tinha ninguém pra trocar ideia com você. A única coisa que você tinha acesso era o trabalho dos outros humoristas que você via nos jornais. Olhando o jornal você não sabe a técnica que o cara usou, então era muito difícil nessa época você desenhar.⁴¹⁹

É possível crer que Albuquerque também passou por dificuldades para consolidar sua carreira como desenhista em Teresina, inclusive, por ter sido um dos inauguradores de certos movimentos e gêneros artísticos. Aliado a isso, a resenha do jornal *Tribuna da Imprensa*, que não vê em Albuquerque um grande artista, talvez partindo de uma concepção mais clássica de arte ou elaborada segundo os preceitos do que seria um “bom desenho”, mas reconhece a sinceridade do seu fazer e da proposta ser feita no Piauí, um estado considerado distante dos grandes espaços metropolitanos do país.

No início do mesmo ano de lançamento da revista *Humor Sangrento*, Albuquerque tem um conto publicado na coletânea *Ô de Casa!*, livro que saiu pela Editora Nossa, de Santos, depois renomeada para Corisco. Em *A classe média vai à caça*, Albuquerque faz referências aos tempos de sua mocidade que o construíram enquanto sujeito e artista:

Chap! chap! Chuá! Slurp! Lá se iam os irmãozinhos chapinhando e se rindo dos sons e da alegria que dava jogar água das poças da calçada uns nos outros. Realmente, os compadres se sentiam "londres", não só pela aparência de "fog" londrino que a evaporação da água da chuva no asfalto quente dava à cidade, mas e também porque "estar em Londres" era estar muito maluco, speed... E estavam em Londres. Daqui a pouco poderia ver uma apresentação dos Rolling Stones. Gostar deles era prova de ser grande curtidor. Bom... Maluco eles já estavam: quanto ao resto, era sonhar: afinal, que podem três meninos do Piauí fazer num dia de sábado, além de sonhar e se encher de bagulhos? Esta era a hora boa. O calor da tarde prenunciava uma boa chuva de verão à noitinha, como já vinha acontecendo há alguns dias. As pessoas se trancavam mais cedo em casa para ver tevê. Nas ruas, ninguém. Pois é: as histórias bonitas de porta de rua não existiam mais. Agora, Tarciso Meira protegia, da boca do povo, da fúria da d. justa as putonas, os vapseiros, as caroneiras iniciantes e as bicharocas da S. Benedito. Um tempo de inovações. Ah! como aquela luz enfeitava as pessoas! Das lâmpadas de filamento incandescente às lâmpadas de vapor de mercúrio. Finalmente, haviam chegado ao progresso: iluminação a magnésio que todos chamavam de luz de merthiolate. [...]

⁴¹⁹ PIAUHY, Albert. Entrevista concedida a Bernardo Aurélio. Teresina, 14 de outubro de 2008. Disponível em: <https://bernardohq.blogspot.com/2014/11/entrevista-com-albert-piauhy-parte-1.html>. Acesso em 28/06/2025.

Direto ao Gelatti. Ouviram as novas novidades velhas, viram a Dora, adorado sonho. Tomaram a mesma velha cerveja-conhaque-batida. Comeram o mesmo frito de tripas, evidenciador de uma caganeira tomorrow. As mesmas pessoas, muito mais bonitas e agradáveis, vistas agora através do barato. Se o dia havia sido escaldante, a noite era agradável, e alguém dizia: É isto, cumpade. Clima desértico: dias quentes, noites frias, chuvas de verão. Nem outono nem primavera: só cheia e seca."⁴²⁰

No conto, o bar *Gelatti* aparece como o espaço para onde se encaminharam os curtidores da cidade, entre eles, Dora, a protagonista do filme *Miss Dora*⁴²¹. Televisores, luzes, asfalto, bebidas e curtições, nessa mistura, estar em Teresina era como “estar em Londres”, não por causa da cidade planejada e visível, mas pela cidade transumante ou metafórica⁴²². Londres, a metrópole internacional, é o espaço desejado, a contracultura viva, o sonho de uma geração, “afinal, que podem três meninos do Piauí fazer num dia de sábado, além de sonhar e se encher de bagulhos?”. Além da descrição das possibilidades de diversão e da imaginação comum a um grupo de jovens da época, certamente inspirados no próprio grupo de Albuquerque, a história continua com o planejamento e execução de um assalto por parte desse grupo. O que era para ser um furto tranquilo em uma casa vazia escalona quando o dono da casa chega. Uma briga ocorre e o narrador-personagem ataca o dono da casa com uma faca, matando-o. O conto termina revelando que aquela história em primeira pessoa era um depoimento para a polícia, com o protagonista prometendo devolver na mesma moeda quem o denunciou.

Siqueira frisa que mesmo em uma área na qual Albuquerque não se destacava, no caso as letras ao invés das imagens, “o único conto publicado sem ilustrações mantém a fidelidade de seus temas: o cotidiano, a linguagem menos formal, a violência, a transgressão da juventude”⁴²³. Neste conto, Albuquerque busca reviver um certo espírito incorporado por sua própria juventude, e “aponta para o contracultural, a “revisitação”, a ansiedade de jovens da classe média que transitavam entre a alienação e a fuga, inadaptados ao cotidiano da cidade, que tomava feições urbanas”⁴²⁴. É justamente o olhar de Albuquerque para aquele microcosmo urbano teresinense, que Santos realça ao apresentar o escritor do conto não como alguém que “vivem em Teresina”, mas sim “vive Teresina”:

Piauiense de 24 anos. Faz cartuns, quadrinhos, charges, contos, cinema e, principalmente, vive Teresina, embora esteja no Rio de Janeiro. Creio que Arnaldo seria capaz de reconstituir, de cor, toda a cidade de Teresina e, de

⁴²⁰ ALBUQUERQUE, Arnaldo. A Classe Média Vai à Caça. In: SANTOS (org.), 1977.

⁴²¹ MISS DORA. Direção: Edmar Oliveira. Teresina, 1974, son., color., 13 min.

⁴²² “Uma cidade transumante, ou metafórica, insinua-se assim no texto claro da cidade planejada e visível”. CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998. p.172.

⁴²³ SIQUEIRA, 2017, p.45.

⁴²⁴ BEZERRA, 1993, p.62.

quebra, ainda esboçar um rápido perfil de Timon (cidade vizinha à Teresina, separada apenas pelo Rio Parnaíba, fica no Estado do Maranhão).⁴²⁵

Nos anos seguintes, Albuquerque continua a aprofundar sua carreira, participando de cursos e exposições de arte. De acordo com o levantamento feito por Nogueira⁴²⁶, Albuquerque participa de eventos em diferentes estados do Brasil, Albuquerque participou do I Encontro de Desenhistas Independentes no Rio de Janeiro e da exposição de quadrinhos realizada pelo DAFAM – Diretório Acadêmico da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade Mackenzie – em São Paulo. Paralelamente, publica trabalhos nas revistas *Reavista*⁴²⁷, *Prato Feito*⁴²⁸, *Jornal de Música*⁴²⁹ e *Cine Olho*⁴³⁰. Ainda segundo Nogueira⁴³¹, Arnaldo foi um dos fundadores da *Reavista*, derivada de um curso de História em Quadrinhos do qual participou na Escola de Artes Visuais do Rio de Janeiro. Na *Reavista*, Albuquerque contribui com a história *Abacadabra turma braba*, uma metalinguagem sobre um quadrinista, o próprio Arnaldo, em busca de inspirações para sua revista.

Já de volta a Teresina, Albuquerque volta a publicar em diversos jornais e produzir imagens para livros e cartazes. Ao longo do final da década de 1970 e pela década de 1980, o artista vai se tornando figura recorrente na imprensa como chargista e quadrinista, e entrevistado como uma referência dessas áreas, aparecendo em jornais como *O Dia*, *O Estado*, *Jornal da Manhã* e *Diário do Piauí*. Nesses tempos, eram comuns aos grandes jornais da imprensa local, a publicação de páginas culturais, especialmente aos domingos, que eram oportunidades de divulgação de novos artistas em ascensão.

Ao mesmo tempo, continua a colaborar com outros desenhistas e escritores nos pequenos livros e revistas que consolidam a chamada *Geração Mimeógrafo*. Apesar do pouco retorno financeiro e da baixa tiragem, e geralmente baixa repercussão, desses produtos, os nomes de seus participantes aos poucos iam sendo inseridos dentro de espaços maiores, como a imprensa tradicional e a política, e dando forma a um circuito cultural mais desenvolvido e

⁴²⁵ SANTOS, 1977.

⁴²⁶ NOGUEIRA, 2010.

⁴²⁷ Com o subtítulo de “publicação experimental de arte”. Revista do curso de História em Quadrinhos do qual participou na Escola de Artes Visuais do Rio de Janeiro

⁴²⁸ Revista nacional criada pela editora Nova Sampa. Teve entre seus colaboradores o chargista César Augusto Vilas Bôas, o Pelicano.

⁴²⁹ Jornal carioca dedicado ao segmento de música, era de periodicidade quinzenal.

⁴³⁰ Revista de crítica de cinema publicada pelo Centro de Arte Cinematográfica da PUC-RJ, de 1976 a 1978, e depois pela USP, em 1979. Durou nove edições.

⁴³¹ NOGUEIRA, 2010.

diverso na capital piauiense. Para Bezerra⁴³², os anos de 1978 e 1979 são cruciais nessa formação, pois foram os anos de maior proliferação desses livros, revistas e coletâneas.

Nesse âmbito, Albuquerque atua ilustrando várias produções. Na capa da segunda edição da revista *Mandacaru* violência, sertão e política são misturados numa imagem em que se visualiza um sertanejo aparentemente morto, crucificado em um mandacaru, e cercado, ou vigiado, pelo que parecem ser soldados. Além da própria *Mandacaru*, podemos citar a capa de *Tá pronto seu lobo?*, primeiro livro de poemas de Paulo Machado; e desenhos para os livros *O sono da madrugada*, de José Pereira Bezerra; *Laranja partida ao meio*, de Menezes y Moraes⁴³³ e *Teresina nem sempre verde*, de Geraldo Borges⁴³⁴. Exemplares que abordam o cotidiano local, denunciam as dificuldades de produção artística e literária em Teresina e fazem experimentos com a linguagem. Albuquerque também contribui com desenhos para a revista *Floretim*⁴³⁵, que trazia, além de ilustrações, contos, poemas, artigos e críticas literárias. A revista, editada por Nelson Nunes e Paulo Machado, conta como colaboradores: Rubervan du Nascimento, Viriato Campelo, Cineas Santos, Benedito Nunes, Aderlane Neves, Ramsés Ramos, Alberto Araújo, Alcide Filho, Durvalino Couto Filho e Arnaldo Albuquerque.

Além disso, Albuquerque passa a se associar cada vez mais com os cursos de artes da Universidade Federal do Piauí. Mesmo sem formação superior, já era referência nas artes visuais e buscava enfim a graduação oficial, mesmo que não tenha completado. Desbravando o acervo deixado por Albuquerque, é possível encontrar anotações diversas e exercícios que remetem aos estudos: planos de aula, textos sobre cinema e quadrinhos, estudos e cálculos sobre ótica. Apesar de não estarem datados, a organização e a própria fonte parecem indicar terem sido produzidos nessa época. Assim sendo, o Arnaldo Albuquerque desses tempos parece voltado a uma especialização do seu ofício, não mais produzindo pelas margens ou mantendo-se afastado das convenções artísticas, e sim, aprendendo e produzindo dentro de técnicas, formatos e meios mais clássicos.

Na busca por divulgar seu nome e sua obra, participa, entre outros eventos, do IV Salão de Artes Plásticas de Teresina, em 1979, e de diversos festivais de cinema e de super-8, como será detalhado mais à frente. Nos anos 1980, realiza mais duas animações: *Mergulho* e *Vã-Pirações*. De acordo com Santos, é nos anos 1980 que Albuquerque passa a fazer serviços para a Secretaria de Cultura do Estado do Piauí, criando artes para eventos, cartazes e participando

⁴³² BEZERRA, 1993.

⁴³³ BEZERRA, 1993.

⁴³⁴ SANTOS (org.), 1977.

⁴³⁵ **Floretim**: poesia sobre poesia, Teresina, s.d.

da organização de eventos. Também passa a se envolver e receber homenagens, por exemplo, no Salão de Humor do Piauí.

É em 30 de junho de 1979 que Albuquerque casa-se com Maria Lídia Medeiros de Noronha Pessoa⁴³⁶. Maria Lídia é irmã de Antônio Noronha, amigo de Albuquerque. Foi através da convivência com o grupo de Noronha, que realizava jornais alternativos e filmes experimentais em super-8 que Maria Lídia conheceu o artista, e aprendeu com este a gostar de imagens e conhecimentos sobre fotografia⁴³⁷. Na época, os dois chegaram a namorar, mas a distância os separou: Albuquerque foi para o Rio de Janeiro, e Lídia foi para Fortaleza estudar ciências sociais. Depois de formada, reencontra Albuquerque em Teresina, e só então os dois se casam. Couto Filho foi uma das testemunhas da cerimônia matrimônio. O casal teve dois filhos: Caio e Daniel Albuquerque. No entanto, com o passar do tempo, o casamento passou por fases conturbadas e teve fim com o divórcio.

As últimas décadas da vida de Albuquerque ao passo que trazem algumas homenagens, são mais ainda de afundamento em seus problemas pessoais e financeiros. São parte de uma carreira que, se por um lado, reconhecida pela genialidade por seus pares, era melancólica por sua própria situação. Além da piora na saúde, Albuquerque lidava com constantes dificuldades financeiras, já citadas por Santos. Além disso, nas memórias, é constante a lembrança de um artista que cada vez mais perdia-se no vício, principalmente em álcool e drogas, e em ideias suicidas, que por vezes se converteram em tentativas. Há uma melancolia nas falas de seus amigos quando abordam os últimos tempos de Albuquerque. Tanto Noronha quanto Oliveira destacam que outros colegas seguiram carreiras consolidadas e confortáveis, muitas vezes fora das artes que trabalharam nos anos 1970, mas Albuquerque não. Para Noronha, “Arnaldo parou no tempo”⁴³⁸. Para Oliveira, “ele sempre viveu da arte dele, até morrer, até a arte matá-lo. Porque ele morre também pela arte. Pelo desprezo, [...] ele não foi reconhecido pela cidade. E aí o cara termina se jogando na cachaça, até morrer e foi o que aconteceu com o Arnaldo”⁴³⁹. Armando Brandt, em 1984, lamenta que “um mago do desenho” tenha que montar uma lanchonete para poder sobreviver e que “esperar pelas moedas através da arte, é antes de tudo,

⁴³⁶ Informações sobre a cerimônia são retiradas de: TERESINA (PI). 1º Cartório de Registro Civil. Certidão de Casamento de Arnaldo da Costa Albuquerque e Maria Lídia Medeiros de Noronha Pessoa. Registro em: 30 de junho de 1979.

⁴³⁷ PESSOA, Maria Lídia Medeiros de Noronha. Entrevista concedida a Paula Poliana Olimpio de Melo Sousa. Teresina, 10 de maio de 2015 apud MELO, 2015.

⁴³⁸ NORONHA, Antônio. Entrevista concedida a Jaislan Honório Monteiro. Teresina: 21 de janeiro de 2006.

⁴³⁹ OLIVEIRA, Edmar. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 08 de julho de 2024.

uma loucura”⁴⁴⁰. Fazer arte certamente não lhe dava um grande retorno monetário mas na verdade, não era por isso que Albuquerque se dedicou a vida toda.

Analisar a trajetória do jovem Albuquerque, sobretudo em torno dos anos 1970, é perceber um artista em constante reinvenção de si, mas que sempre buscou se posicionar como um sujeito à margem, inovador, diverso. Sua persona mais conhecida, o do artista contracultural, louco, disruptivo, foi apenas uma das muitas faces de sua atuação artística, e jamais um recorte isolado, pois também se associa com a aspiração de seus colegas e de toda uma parcela da juventude que buscava formas alternativas de marcar presença. O Arnaldo Albuquerque *underground*, que participo da criação de produtos alternativos, é o Arnaldo Albuquerque que simultaneamente colaborava com veículos da grande imprensa, participava de festivais pelo país, estudava e lecionava em espaços de arte e educação. O artista transita entre o experimental e o institucional, ainda que deseje ser eternizado pelo primeiro lado.

Ao fim da década de 1970, o jovem artista que emergia era já um adulto mais maduro, chegando aos 30 anos. Aperfeiçoando sua técnica e compreendendo seu papel e onde havia chega, Albuquerque se empenha não só em consolidar seu nome, mas também em fomentar a arte local, ensinando, colaborando e tornando-se parte da consolidação de uma cena cultural em Teresina da contemporaneidade que se insurgia. Não só aquele que traçou as margens da chamada contracultura em Teresina, mas aquele que ajudou a preencher o interior da cena artística e cultural do Piauí nas últimas décadas.

3.2. “Uma estranha realidade”: Corpos desviantes, surrealismo e angústias psicológicas

Transitando entre meios mais “formais”, como a imprensa tradicional, instituições de arte e a universidade, e meios considerados “alternativos”, como os periódicos e os filmes experimentais, Albuquerque consolida em si a imagem de um artista distinto do comum. Um sujeito jovial que abraça a liberdade de ser para além dos padrões de sua época. Ainda assim, para este ser, e muitos dos que o acompanham naquela geração, estar à margem não significa estar isolado do leito do rio, mas antes, chamar a atenção para a existência dessa margem.

Por onde corre, o rio molda as margens, e estas também influenciam o rio, a identificação se dá na presença do outro, do diferente. Isso significa que a contestação não se limita às produções artísticas, mas também é inscrita no corpo, nos gestos, na linguagem, ou seja, nas aparências do dia a dia. Em Teresina, parcela da juventude setentista desenvolveu práticas que tensionavam o cotidiano e resistiam às normas impostas por uma sociedade

⁴⁴⁰ BRADT, Armando. Mérito ao Arnaldo Albuquerque. **O Estado**, Teresina, 8 de outubro de 1984, p. 15.

conservadora, recorrendo à arte e ao corpo como linguagens de resistência. Em Albuquerque, sua obra e suas atitudes são repletas de referências ao corpo, às práticas juvenis e ao subconsciente como espaço de manifestação.

Vimos no primeiro capítulo como a juventude responsável pela emergência da contracultura em Teresina se comportava, se vestia e aparentava. Assiste-se nesses tempos a “emergência do corpo como espaço de agenciamento das atividades, aparentemente sem conotação política, desde que o modo como até então se fazia a arte política fosse tomado como modelo”⁴⁴¹. Cabelos longos masculinos, roupas curtas e justas ao corpo, minissaias, vestuário colorido, óculos escuros e outros chamavam atenção para o indivíduo jovem.

Albuquerque também se portava de forma que destacasse sua jovialidade e sua rebeldia. Assim ele é descrito por Piahy: “Ele era um homem... uma pessoa surpreendente. Uma pessoa muito bonita, se vestia todo americanizado, com aquelas jaquetas, e era motoqueiro. E eu não conheci ninguém igual”⁴⁴². O visual “americanizado” era o visual desejado por boa parte da juventude que absorvia as tendências da cultura de consumo propagada pelas mídias, massificada e que tinha origem sobretudo nos Estados Unidos. “É uma época de ressignificação de “modos e modas” juvenis, onde cresce o interesse pela língua e pela cultura inglesa [...]”⁴⁴³. Vimos que Oliveira, ao falar do acidente de moto, disse que Albuquerque queria ser “James Dean” pela cidade. O jovem Albuquerque memorizado por seus colegas é a imagem do jovem rebelde, livre e imerso nas influências estéticas que caracterizam a contracultura, que tinha muitos parâmetros herdados dos movimentos estadunidenses.

Figura 09 – Foto de Arnaldo Albuquerque na juventude, sem data



Fonte: Acervo Arnaldo Albuquerque.

⁴⁴¹ FAVARETTO, 2017, p.183.

⁴⁴² SEM PALAVRAS, 2010.

⁴⁴³ BRITO, 2024, p.118.

Mas o sujeito não poderia ser definido por um estilo. Seu corpo se metamorfoseava em performances, assumindo uma “estranheza” que desviava dos padrões estéticos. Brito o descreve como aquele que instaurou “a maior parte das práticas comportamentais desviantes do grupo”⁴⁴⁴. Assim também é lembrado em certas memórias:

O Arnaldo era um performático o tempo todo. [...] O Arnaldo às vezes chegava com uma capa de vampiro na grama da São Benedito. O Arnaldo beijava a gente na boca com a boca pintada de batom bem vermelho. O Arnaldo botava umas argolas no pescoço. [...] Ele próprio era uma instalação.⁴⁴⁵

Figura 10– Foto de Arnaldo Albuquerque no Boquitas Rouge



Fonte: **Boquitas Rouge**, n.1, Teresina, 11 de fevereiro de 1973.

Couto Filho descreve Albuquerque como alguém que utilizava o próprio corpo como arte. A alusão à figura do vampiro aparece com recorrência na obra de Albuquerque, basta lembrar do curta-metragem em animação *Vã-Pirações*. Na fotografia publicada junto a sua biografia no encarte *Boquitas Rouge*, Albuquerque está aparentemente com roupas elegantes e uma capa, óculos e cartola, com uma postura altiva que sugere um ar aristocrático, um lorde inglês, um dos disfarces do Conde Drácula, um vampiro em sua forma sedutora.

A alegoria do vampiro não era exclusiva de Albuquerque. A imagem do “Nosferato brasileiro” é uma das facetas mais lembradas de Torquato Neto, por exemplo. Para além disso, a imagem do vampiro era largamente utilizada ao longo do século XX, com várias aplicações e representações. Entre a juventude *underground*, o monstro eternizado por Bram Stoker é

⁴⁴⁴ BRITO, 2024, p.218.

⁴⁴⁵ SEM PALAVRAS, 2010.

mimetizado como ser estranho que exala sensualidade e perigo, apavora uma sociedade violenta, conservadora, pudica:

Não cabem dúvidas de que de um ponto de vista teratológico, o vampiro é um monstro e, como tal, representa o outro, o mal encarnado, ao igual que a mandrágora, o homem lobo ou os povos malditos. A monstrosidade costuma possuir, além de uma dimensão simbólica, uma encarnação física [...] um corpo diferente. O monstro enquanto outro também se refere ao humano, marca seus limites e pauta sua "normalidade". [...] A partir do século XX, o monstruoso torna-se resistência.⁴⁴⁶

Tanto Torquato Neto como Albuquerque, para ficar em dois sujeitos, deglutem a referência do vampiro europeu e o transformam em algo abasileirado, mantendo sua transgressão. O vestuário e o gestual em uma única foto, portanto, comunicam além de uma estranheza, uma subversão dos padrões estéticos da sociedade teresinense, investindo em “uma linha de fuga ao esquivar-se desse modelo de existência tradicional, caracterizado pela padronização das subjetividades”⁴⁴⁷.

Couto Filho também lembra de uma das performances mais marcantes de Albuquerque, a “moda *Boquitas Rouge*”, como se refere o jornal de mesmo nome na minibiografia. Entre tantas discussões nas rodas de conversa na grama da praça, Albuquerque resolveu certa vez passar batom nos lábios e depois, sair beijando seus amigos e posar para fotos, deixando seus rostos marcados pela boca vermelha. A performance, lembrada até hoje por seus amigos, desviava da conduta esperada para um homem, dos códigos de virilidade. Ainda, também afirma que Albuquerque se apropria do batom e adereços chamativos, como as argolas, em suas performances, objetos associados às mulheres no senso comum, e os ressignifica de maneira desbundada com aquilo que se esperava de um “macho da espécie”. Mas o folheto *Boquitas Rouge* ressalta, não se trata de uma mera vontade estética, mas sim um ato de resistência:

A realidade atual exige uma diversificação lógica dos indivíduos. preocupação, por exemplo, sobre o que iríamos fazer neste jornal demonstra isso. [...] Pintar os lábios não é estetizar o rosto do homem, se se pensar no vedetismo movimento alegórico que é de certo modo (ou todo) deve-se concluir que o símbolo/escudeiro é uma das armas para o sustento de algo, que alguém, alguma academia irá batizar com mais um ISMO⁴⁴⁸

⁴⁴⁶ CÁMARA, 2014, p.124.

⁴⁴⁷ SILVA, 2019, p.14.

⁴⁴⁸ PEREIRA, Chico. Vir ver terror. **Boquitas Rouge**. n.1. Teresina, 11 de fevereiro de 1973.

Chico Pereira, acima, classifica “pintar os lábios” não como apenas uma questão visual, muito menos com querer “parecer uma mulher”, mas sim como um movimento e um símbolo performático intencional. Pereira joga um pensamento para o futuro ao perceber que, de forma debochada, alguma “academia” um dia irá olhar para esse passado classificando-o. Assim, o grupo de Albuquerque recusa que suas experiências sejam limitadas a nomeações, sobretudo pela institucionalidade que na época tanto atacavam, ainda que reconheça a simbologia de um movimento ali.

Outra performance de Albuquerque, uma arte interativa, também é lembrada por seus amigos:

Um dos trabalhos mais fantásticos do Arnaldo, foi um trabalho interativo, que a gente chama hoje, que Caetano batizou, de “arte-processo”. O Arnaldo fez com a maior paciência do mundo, sem dizer nada pra gente. Na casa dele, ele fez um busto de gesso de cada um de nós. Meu, do Haroldo, do Galvão... Era como se aqueles bustos representassem o nosso grupo. E ele botou esses bustos, ele foi botando um por um. Um perto do Karnak, um no mercado, e com uma madeira do lado e uma placa, “quebre”. E várias pessoas quebraram. E ele filmou.⁴⁴⁹

Entre as possíveis interpretações para um ato como esse, que Oliveira lembra de ter sido filmado, está a destruição desses sujeitos pela sociedade pensada por eles como “normal”, “tradicional”. Por não se encaixarem, acabavam sendo “quebrados”. Essa filmagem se perdeu, mas mostra uma das muitas tendências do super-8 ao unir a desmonumentalização, representada pelas estátuas quebradas, com a performance corporal⁴⁵⁰, duas temáticas muito abordadas por Albuquerque.

O artista procura encarnar em si o estranho aos olhos da sociedade reacionária, o diferente. Para a filósofa Judith Butler⁴⁵¹, as normas que constituem o sexo e o gênero são construções culturais que se impõe como naturais e se manifestam na materialidade dos corpos, e assim sendo, fazem com que “assumir” um lado, e todos os moldes associados a ele, seja uma etapa essencial no processo de identificação dos sujeitos. Segundo a pesquisadora, esse processo também produz e necessita de seres considerados “abjetos”, que não se encaixam

⁴⁴⁹ OLIVEIRA, Edmar. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 08 de julho de 2024.

⁴⁵⁰ Tanto a desmonumentalização quanto a performance são bastante presente nas filmagens superoitistas em espaços diversos, conforme MACHADO JUNIOR, Rubens. **Cidade & Cinema**: duas histórias a contrapelo nos anos 1970. In: III Seminario internacional políticas de la memoria - Recordando a Walter Benjamin: justicia, historia y verdad. Escrituras de la memoria. Buenos Aires: Centro Cultural de La Memoria Haroldo Conti, Universidad de Buenos Aires, Paris 8, DAAD., 2010. v. 1. p.8.

⁴⁵¹ BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

nesse imperativo, cuja existência é silenciada, repudiada, para que se possa circunscrever domínio dos “sujeitos”.

Um dos exemplos dessa perseguição se deu ao que seria o primeiro filme idealizado e dirigido propriamente por Albuquerque, de acordo o levantamento feito pelas fontes que temos a disposição: *Gilete com Banana*. No filme de pouco mais de um minuto, havia um jovem sentado em um banco da praça – Couto Filho afirma ser David Aguiar – quando é abordado por outro rapaz. Este abria o zíper da calça e tirava de dentro uma banana, a qual prontamente o primeiro jovem pega uma gilete, descasca e come a banana. O filme infelizmente sobrevive apenas na memória de alguns que o viram, pois, segundo Couto Filho⁴⁵², foi apreendido pela polícia federal e se perdeu. Provavelmente feito em 1973, o último registro desse curta que conseguimos rastrear é de 1979, ainda exibido em festivais de cinema super-8⁴⁵³.

Gilete com Banana, retira a sexualidade e o erotismo, tão reprimidos e circunscritos ao ambiente privado na sociedade, da descrição e os coloca no seu âmago, em destaque. O falo, esse instrumento capaz de dotar poder numa sociedade patriarcal, é desfigurado, fragilizado, descascado e devorado em uma ação antropofágica. Assim como outros filmes-irmãos no *Espectro Torquato Neto*, como *O Guru da Sexy Cidade*⁴⁵⁴ ou *David Vai Guiar*, este curta evoca em suas imagens “um erotismo não disciplinar: o do corpo em estado volátil e difuso, com seus encontros ao acaso e seus prazeres não calculados”⁴⁵⁵, o que lhe confere a aura de “choque” com que é lembrado nos relatos por onde sua história sobrevive.

Chama a atenção também o fato de o filme, se considerarmos a versão de Couto Filho, ter sido confiscado pelo aparato repressor da ditadura militar, mostrando o quanto as práticas dessa juventude incomodavam os poderosos. Evidencia também a atuação panóptica do Estado sob os sujeitos e sobre as produções artísticas, preocupados com a desvirtuação dos costumes. Como afirma Castelo Branco, o corpo escrachado ameaça o autoritarismo e os defensores de uma moral conservadora, “é algo com que, em regra, os ditadores, golpistas e assemelhados convivem muito mal. O golpe de 1964, [...] feito, em primeiro lugar, para barrar o avanço dos

⁴⁵² SEM PALAVRAS, 2010.

⁴⁵³ Não há, até o momento, consenso sobre o ano exato de realização do filme *Gilete com Banana*. Pesquisas sobre a temática costumam situar desde 1973 a 1976. Acredito estar em algum momento por volta de 1973 ou próximo disto, tendo como base as entrevistas que mencionam o filme, que apesar de não darem uma data, colocam em meio a outros filmes do Espectro Torquato Neto, e em uma citação ao filme na *Revista de Cinema n.0*, que coloca o filme no mesmo conjunto de *Adão e Eva do Paraíso ao Consumo*; *Teresina*, 1973 e *O Terror da Vermelha*, indicando ter sido feito próximo a estes. Sobre o seu último registro, o filme apareceu selecionado III jornada maranhense de super-8, promovido pela UFMA, de 4 a 7 de outubro de 1979.

⁴⁵⁴ O GURU DA SEXY CIDADE. Direção: Antônio Noronha Filho. Teresina, 1972, son., color., 28 min.

⁴⁵⁵ FOUCAULT, Michel. **Ditos & escritos III – Estética**: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p.370

direitos sociais, teria que se fazer presente, também e principalmente, sobre o campo cultural.”⁴⁵⁶. O corpo inscrevia o desejo de combater os dispositivos que normatizam a ordem social:

O corpo em geral, nos gestos, nas marcas, nas vestimentas e nos adereços é um espaço que comporta signos intencionais e não intencionais, por meio dos quais são demarcadas identidades raciais, de gênero, de nação, de classe, políticas. O corpo contracultural expressava uma rejeição à padronização objetiva do corpo, higienista, militarizada e voltada para o trabalho, e contrapunha-se aos padrões sociais e culturais estabelecidos para cada gênero. Buscava-se uma libertação do corpo, física e sexual, em relação à repressão do conservadorismo religioso.⁴⁵⁷

As performances comportamentais e o uso dos corpos se mostram como táticas de resistência. Paula Poliana Melo, apoiada nos depoimentos de Noronha, ressalta que nada deveria ser explicado, e sim insinuado, para driblar não só a censura oficial, como também a censura das forças reacionárias e dominantes de pensamento⁴⁵⁸. Apesar dos próprios integrantes desse espectro juvenil negarem uma atuação política e militante, no sentido clássico do termo, percebemos que há um viés profundamente político nos seus atos. Não um projeto organizado, nem uma militância explicitamente partidária, e sim uma revolução que se faz no micro, em algo tão recorrente e tão intrínseco quanto a carne ou o sentir. Afinal, o corpo “também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais”⁴⁵⁹.

O corpo como representação de resistência aparece diversas vezes, e sob diferentes perspectivas, nas artes produzidas por Albuquerque e seu entorno. Na capa do jornal *Gramma*, um homem surge arrancando suas próprias vísceras, uma metáfora visual para a frase que de logo revela a situação brutal do jornalismo alternativo para aqueles jovens. A associação criada por Albuquerque na capa “extraí o que há dentro de si e expõe ao público seus desejos, anseios, e sentimentos, sejam eles, de revolta, angústia, e dificuldades enfrentadas para fazer o jornal”⁴⁶⁰. A nudez aparece diversas vezes nas artes desse jornal. Em um poema de Galvão sobre Gal

⁴⁵⁶ CASTELO BRANCO, Edwar de A. Como ter utopias em tempos distópicos? Coisas que aprendi olhando os estertores de Caetano Veloso e de seus contemporâneos. In: FILHO, José A. **O Brasil em tempos sombrios**. São Paulo: Editora Libertas, 2020.

⁴⁵⁷ KAMISKI, 2022. p. 36.

⁴⁵⁸ SOUSA, Paula Poliana Olimpio de Melo. **Masculinidades descentradas**: confusão de gêneros nas práticas juvenis teresinenses na década de 1970. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2015.

⁴⁵⁹ FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: o nascimento da prisão. Petrópolis (RJ): Vozes, 1999. p.29.

⁴⁶⁰ REIS, 2013, p.104.

Costa, o rosto da cantora aparece colado ao corpo de uma sereia nua cujo um dos braços são duas serpentes que a envolvem⁴⁶¹. O letreiro do nome “GRAMMA”, em letras maiúsculas, também chama a atenção por ser formado de imagens sobrepostas: corpos, folhas, linhas. Corpos nus entrecruzados, como se estivessem numa orgia sobre a grama, além de frases que desafiam a religião e a moral: “o coração de Jesus era de pedra?” e “o idiotas usam terno”⁴⁶².

Figura 02 – Letreiro do jornal Gramma



Fonte: SANTOS, 2003.

Não seria essa a única vez que a turma brincaria com religião e moralidade. N’*O Estado Interessante*, como visto, o padre Delfino, ou seja, um representante da igreja e dos valores cristãos, aparece rodeado por corpos nus e outras formas estranhas. No *A Hora Fatal*, um casal sem roupa aparece segurando um panfleto, “Boletim informativo do reino unido de Deus”, com um desenho que remete a Jesus Cristo logo abaixo da inscrição, imagem que acompanha uma crônica de Oliveira que debocha dos ritos e da influência da cristandade no dia a dia⁴⁶³. A imagem do texto é na verdade uma reprodução de uma foto presente no periódico *O Pasquim*⁴⁶⁴, apenas trocando a revista que o casal lê na original pelo tal “boletim”. Para Silva, é a evidência de que “o jovem normatizado pelo discurso religioso cristão deu lugar ao jovem assinalado pela desobediência aos códigos comportamentais prescritos pela tradição”⁴⁶⁵.

⁴⁶¹ **Gramma**, n. 1, Teresina, fevereiro de 1972, p. 03.

⁴⁶² SILVA, 2019.

⁴⁶³ OLIVEIRA, Edmar. Vinho do meu sangue (ou, o Drácula tinha razão). **A Hora Fatal**. Teresina, junho de 1972.

⁴⁶⁴ **O Pasquim**, n.103, Rio de Janeiro, 24 a 30 de junho de 1971. p.14. A revista do casal é um exemplar da *Screw*, uma das primeiras a abordar a pornografia de forma explícita, nº48, de fevereiro de 1970, que traz John Lennon e Yoko Ono na capa.

⁴⁶⁵ SILVA, 2019, p.101.

Figuras 12 e 13 – Comparação entre as imagens no Pasquim e no A Hora Fatal



Fontes: **O Pasquim**, n.103, Rio de Janeiro, 24 a 30 de junho de 1971; **A Hora Fatal**. Teresina, junho de 1972.

A estetização da vida é citada por Favaretto como parte das atitudes contraculturais, que assim aproximam o fenômeno do surrealismo e do dadaísmo: “o primado do efêmero e do contingente, o desligamento da ideia de obra de arte, uma arte corporal, comportamental, ambiental; a recusa do esteticismo modernista, frequentemente em favor do artesanal e do lúdico como oposição à instrumentalização moderna”⁴⁶⁶. Albuquerque e toda um conjunto de jovens na década de 1970 se pronunciavam como indivíduos “de fora” dos padrões de uma época. A marginalidade aparecia nas suas expressões, comportamentais e estéticas, e também era narrada a partir da incompreensão desses aspectos perante uma sociedade disciplinada. O exemplo abaixo, foi publicado no Caderno 2, destinado a assuntos culturais, do jornal *O Dia*:

⁴⁶⁶ FAVARETTO, 2017, p.194.

Figura 14 – Ilustrações de Arnaldo Albuquerque para o jornal O Dia



Fonte: **Jornal O Dia**, ano XXIII, n.4049, Teresina, 6 de novembro de 1974. Acervo Arnaldo Albuquerque.

Os desenhos acompanham o seguinte texto de Menezes y Morais:

UMA ESTRANHA REALIDADE

somos todos matéria da dúvida. produto final de uma sociedade. tudo se resume em nós não existe nada mais além. o medo, em si, não existe, é mais uma criação nossa. reflexo de um condicionamento que uma sociedade nos impõe. assim como a esquizofrenia, só existe o que não foi criado.

somos milhões de loucos derramados num hospício enorme: o mundo. somos milhões de santos maravilhosos encarcerados dentro de uma Igreja grandona: o universo, nada mais além de jupiter, marter, venus, terra, etc.

somos milhões. somos um. cromossomos o eu coletivo.

para explicar é preciso duvidar, pergunte a quem tem um, explicativo-seja talvez o nome de uma máquina que o homem vai inventar no futuro. para

duvidar é preciso explicar? explicar o inexplicavel, que por si só também não existe. assim como não existe o que existe.

so existe o que não foi criado. crie. [...]

arnaldo é assim uma coisa dentro do plano nunca planejado e uma consciencia inchada. como albert para citar dois nomes que se fizeram no piaui, teresina, mas nada têm a ver com o processo regional, pularam fronteira, estão longe/perto. o salgado tá fazendo mesmo o kê no rio de janeiro, vermelho, fevereiro ou março, quem sabe abril? pois feche. sinal fechado não é sinal, porque um sinal é sempre uma coisa à mais numa composição. [...]

às vezes eu me pergunto se teria algum sentido ficar aqui explicando esses desenhos do arnaldo, não, não tem sentido, porque a conclusão cada um deve tirar. espiem cuidadosamente. cuidadosamente é só botar na boca e ver o gosto que tem é ruim? cuspa, é doce? cuspa. falta sal? Bote. dê o seu tempero, chefe, não há nada que lhe impeça. só você e seus limites. quero ser um passarinho mas isso é lá coisa que se escreva num jornal. logo agora com a crise do petróleo? brincadeira. feliz quem já partiu. feliz quem ficou feliz quem a-de-vir.

é bom olhar o texto parir sempre final, começo ou termino. Biologicamente. é coisa diferente. grafico. até então, o que se viu em desenho é o feto na mãe, não se fez antes de arnaldo, pelo menos que a gente saiba uma interpretação assim. o feto nasce no homem. e colocado na mulher. sai do homem com outro nome. ganha outro nome no ventre.

viva o brasil. viagem. coragem pra suportar. no mais tá tudo legal; eu, você, a nossa dor. [...]⁴⁶⁷

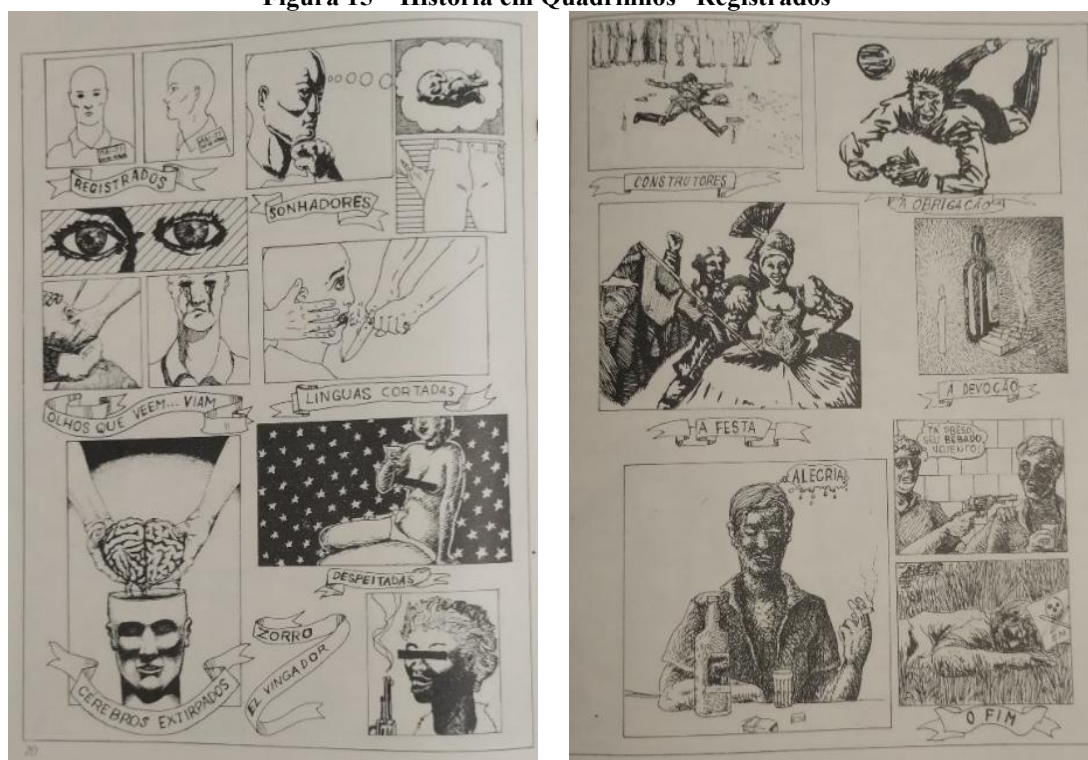
Imagem e texto se complementam. As gravuras de Albuquerque buscam oferecer uma representação ao texto de Moraes, ao mesmo tempo que o texto busca oferecer uma interpretação às imagens. Desenhos que remetem ao parto: uma mulher concebendo um bebê, e um embrião que sai de um pênis desafiam a lógica da gravidez humana – lembremos do símbolo d’*O Estado Interessante*, que também fazia referência à gravidez. No canto, dragão enfia uma lança em São Jorge. E nas outras, o corpo humano se mistura a placas de metal e ruínas de construção. As imagens brincam com as possibilidades do real. Tal como o surrealismo descrito por Benjamin, apresentam que “a vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes”⁴⁶⁸. “Não tem sentido, porque a conclusão cada um deve tirar” diz Menezes y Moraes, que ainda coloca Albuquerque como um sujeito que “pula a fronteira” do processo regional, tratado aqui como o “comum”. Assim, o autor do texto e o autor da gravura, assim como seus outros colegas, estão conectados ao se projetarem como o incomum, aqueles cujas ideias e personalidades estão desterritorializadas em relação às demarcações sociais e culturais.

⁴⁶⁷ MORAIS, Menezes de. Uma estranha Realidade. **Jornal O Dia**, ano XXIII, n.4049, Teresina, 6 de novembro de 1974.

⁴⁶⁸ BEJANMIN, 1987, p.22.

Por meio da arte, Albuquerque leva às últimas consequências o rompimento com a tradição, com os valores e discursos estabelecidos, e se a existência material é insuficiente, resta a surrealidade brutal que é exprimida por sua obra. Em entrevistas, Albuquerque reconhece o gosto por sangue e violência, característica que se mantém em toda fase de sua produção. *Humor Sangrento* é vocal nesse aspecto. Ao passo que se coloca como uma revista de piadas e sátiras, é também uma abordagem que choca, muito mais pela forma que é traçada do que pela narrativa em si, que por vezes é até bem simplista. A seguir, uma mostra dessa HQ:

Figura 15 – História em Quadrinhos “Registrados”



Fonte: ALBUQUERQUE, Arnaldo. **Humor Sangrento**. Teresina: Editora Nossa, 1977.

Registrados apresenta a trajetória do homem ordinário dentro da sociedade normatizada. Sem nome, o sujeito carrega uma ficha, sonha com um frango, mas não tem dinheiro – os bolsos vazios. Seus olhos, “que veem...viam”, são arrancados, sua língua, cortada, seu cérebro, retirado, como se não pudesse olhar, falar e nem mesmo pensar por si. Só lhe resta então a busca por algum prazer carnal. Na página seguinte, a vida se resume ao trabalho, mas sua verdadeira obrigação é assistir ao futebol. Sua “devolução” é o álcool e o fumo, sua “alegria”, mas também o prenúncio de um fim nas mãos da polícia. Neste quadrinho, a vida vulgar não tem sentido senão os pequenos prazeres momentâneos e os vícios, enquanto que os dispositivos e os poderes continuam a manter o sujeito preso a uma função, ou quase a mesma coisa, a morte.

A juventude aqui estudada busca fugir dessa sujeição. Para Castro, estes jovens “se negando a aceitar os modelos de padronização e igualdade de comportamentos impostos pelos modelos culturais hegemônicos, passaram a ser rotulados de transviados, desequilibrados, delinquentes, rebeldes, loucos ou simplesmente anormais”⁴⁶⁹. Ao olhar tradicional, os comportamentos desviantes eram muitas vezes associados à loucura, e não à toa, muitos destes sujeitos, incluindo Albuquerque, assumiam para si o rótulo de “louco rebelde”. Santos, por exemplo, lembra-se até hoje do nosso protagonista como um “*enfant terrible*”⁴⁷⁰, ou seja, uma criança que incomoda, um menino travesso. É a imagem que até na maturidade será relacionada à Albuquerque: o jovem rebelde.

O artista constantemente flertava com a loucura e o suicídio em suas artes e atitudes. Obras de sua propriedade, como a *HQ Humor Sangrento* e suas animações, carregavam um selo que ele mesmo criou: “produções suicidas”, como se esta fosse sua logomarca, representada por um jovem que atira contra sua própria cabeça. Oliveira, lembra de alguém que com o passar do tempo entregou-se cada vez mais ao álcool e à morte:

No dia que ele quis se matar, ele pegou um revólver e disse que ia se matar. E o [Açaí Campelo] ficou com ele lá um tempão. E eles beberam bastante. E disse: “Arnaldo tu não quer se matar, não é?”. [...] “Tu quer brincar de se matar pra ele ficar aqui contigo bebendo cachaça”. Então, ele tinha esse comportamento maluco, assim.⁴⁷¹

Para o médico psiquiatra, um sintoma de alguém que não conseguia se encaixar no jogo diário da sua cidade-natal limitada. É possível identificar na indisciplina de Albuquerque uma angústia existencial que “ultrapassa as próprias questões materiais, e se transformam em um flagelo identitário”⁴⁷².

Desafiando as fronteiras entre arte e vida, jovens como Albuquerque, em diferentes graus e perspectivas, inscreviam em si o desejo por mudanças, por uma existência alternativa às possibilidades estabelecidas. A imprensa alternativa, o super-8, as performances, para ficar nos casos mais marcantes, não são apenas suportes, mas também instrumentos de subversão simbólica. Como o tropicalismo descrito por Heloísa Teixeira⁴⁷³, estes sujeitos não se interessam, ao menos não a maioria, pela tomada de poder, mas nem por isso não se deixam ser tocados por um ideal revolucionário: uma revolução no corpo e no comportamento, uma

⁴⁶⁹ CASTRO, 2014, p.42.

⁴⁷⁰ SANTOS, Cineas. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 11 de abril de 2025.

⁴⁷¹ OLIVEIRA, Edmar. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 08 de julho de 2024.

⁴⁷² BRITO, 2024, p.147.

⁴⁷³ HOLLANDA, 2004.

preocupação com o aqui e o agora, não necessariamente com o futuro distante. Sujeitos como Albuquerque desejaram produzir uma revolução molecular através da singularização⁴⁷⁴, demonstrando formas de atuação micropolíticas. Uma luta que, se não explicitamente político-institucional, não deixava de incomodar uma gama de poderes.

3.3. “O ferrão dos algozes”: O desbunde como outra forma de fazer política em tempos autoritários

A contestação promovida por esta juventude não só vinha por diferentes canais como também assumia diferentes formas. Na sessão anterior, o foco se deu na seara dos costumes, da moralidade e do uso dos corpos. Ao questionar normas e convicções morais, seus ataques se direcionavam também ao próprio sistema que regula a sociedade. Em tempos de autoritarismo exacerbado, como no caso da ditadura militar, apoiado no forte conservadorismo encrustado no seio da sociedade, as subversões, por mais microbianas que fossem, acabam atingindo a própria correlação de poderes que sustenta as normas. Dessa forma, não foge da ala política as críticas feitas por essa juventude e nem tampouco as análises que podem ser feitas em cima disso.

Há tempos, a tese de que os anos 1970 assistiram um “vazio cultural” já estão refutadas. A ideia, propagada por atores político-militantes daquele momento, dizia que se os anos 1960 foram frutíferos na disseminação de movimentos sociais, da luta popular e do sonho de uma “revolução brasileira”, o aumento da repressão do regime civil-militar e a desorganização dos mesmos movimentos fizeram da década seguinte um grande vácuo de luta política. Nesse sentido, até mesmo as artes e a própria juventude seriam marcadas por uma “alienação” e falta de espírito combatente. “Sob este ponto de vista, a década de 1970 abriu-se sob o signo de uma grande derrota”⁴⁷⁵, mas nem para todos foi tempos de absoluto pessimismo, para outros, foi o impulso à criação. Contrariando esta noção observa-se nesses tempos, concomitante ao endurecimento da ditadura civil-militar, formas outras de fazer política que muitas vezes buscam burlar os dispositivos vigilantes. Longe de ser oco, o período é cheio de maneiras inventivas, difusas e plurais de manifestação política.

Se hoje a compreensão dessas questões é mais complexificada, na época, visões mais radicalizadas costumavam contrapor o corpo militante-partidário ao corpo transbunde-libertário. Essa divisão, pode ser observada na contenda que gerou a saída do grupo de Albuquerque do jornal *O Estado Interessante* para a criação do *A Hora Fatal*. Se o motivo

⁴⁷⁴ GUATTARI, ROLNIK; 1996.

⁴⁷⁵ FAVARETTO, 2017, p.183.

principal havia sido a maior interferência da diretoria e a entrada de patrocínios, segundo Igreja, havia ainda um componente político na história:

Eu e Maria do Carmo Velo [...] a gente tinha sido comunista do mesmo partido e aí nós ficávamos sem interlocução, porque eles não eram nada, por exemplo, Edmar me disse uma vez que não entendia como as pessoas tinham negócio de comunismo, socialismo, democratismo, ele achava que não deveria ter nenhum “ismo”, também era o pensamento de Torquato Neto. E eu e a Do Carmo achávamos que isso era alienação, que pessoas do porte intelectual deles, inclusive formadores de opinião que escreviam em jornal, tinham que contribuir de alguma forma para a elevação da sociedade e a forma para a evolução da sociedade, e a forma melhor era usando seus atributos intelectuais. A oportunidade de estar escrevendo em um jornal era fazer a sociedade avançar, mas eles não! Eles não tinham proposta nenhuma. [...]

Eles eram apolíticos. Não é apartidários. [...]

Eu viajei uma vez pra Valência, passando as férias, e eu tava também fazendo um trabalho com grupo de jovens lá que era da igreja Católica e eu fui lá mandado pelo partido, [...] e eles não sabiam, nem podiam saber, eles não sabiam que eu era do partido comunista. Então, eles defendiam a neutralidade política e a gente discutia. Então isso foi uma das razões que fez a gente se afastar. Mas a gota d'água é que eu estava até viajando pra Valência, quando eles brigaram com Helder Feitosa. Brigaram porque a Polícia Federal chamou o Helder Feitosa porque no jornal tinha alguns excessos, não políticos. Eles (Polícia Federal) também censuravam os costumes, por exemplo, a pessoa escrevia palavrão no jornal, eles não gostavam.⁴⁷⁶

Igreja também aponta a oportunidade política como sua razão para continuar no suplemento. Para ele, com ou sem propagandas, essa era uma oportunidade de resistência e de fazer avaliação da política de forma explícita, pois apenas o desbunde não era engajado o suficiente. Como visto em seu depoimento, via nos periódicos uma maneira de melhorar a sociedade e enfrentar diretamente a ditadura, sendo assim representante de vastos setores da juventude para os quais a política não deveria ser pensada apenas como negação, deveriam participar *drop in* da política mundial⁴⁷⁷. Concorde-se com Nascimento ao perceber que “o informante não deseja ser vinculado à cultura do desbunde, mas quer ficar na história como o militante, mesmo que tenha participado das duas frentes”⁴⁷⁸.

Vale ressaltar que Igreja nasceu em 1948, sendo mais velho que outros membros do grupo. Pelo menos desde 1969, Igreja já atuava na militância comunista e até mesmo já havia sido detido por suas ações. De acordo com ele, seus colegas não sabiam da sua ligação com o Partido Comunista, demonstrando ainda o quão escusas tinham que ser as suas operações em

⁴⁷⁶ IGREJA, Marcos. Entrevista concedida a Gezenilde Francisco dos Santos. Teresina, 06 de fevereiro de 2003. In: SANTOS, 2003.

⁴⁷⁷ CASTELO BRANCO, 2024.

⁴⁷⁸ NASCIMENTO, 2020, p.77.

meio à perseguição ditatorial. Afirma ainda que a polícia federal visitou as dependências do jornal *O Estado* para reclamar dos palavrões usados nas colunas, principalmente as d' *O Estado Interessante*. Esse é mais um, mas não o último, exemplo das ações do estado interferindo nas atividades do grupo estudado e buscando o controle sobre os meios de comunicação.

Todavia, como contraponto, durante uma troca de e-mails para a pesquisa com Oliveira por ocasião da sua entrevista, este frisou que a questão determinante para a separação foi a obrigação de veiculação de patrocínios: “nós não aceitávamos falar DAQUELA política. Arena e MDB eram partidos permitidos e a mesma coisa. Portanto, uma política de faz de conta”. Assim, para Oliveira, seu grupo não queria entrar no jogo da política institucional pois ela não mudaria nada, mas isso não significa que eles eram apolíticos ou neutros, como disse Igreja.

Contra a ideia de que estes jovens eram “alienados” ou não se manifestavam politicamente, há diversos depoimentos em que afirmam sim uma atuação por vezes militante. O testemunho a seguir é de Couto Filho:

Nessa época havia uma inquietação muito grande. A gente lia as coisas escondidas [...] as obras de Marx e Engels – O Manifesto do Partido Comunista, A Origem das Desigualdades, o Livro Vermelho de Mao, os livros proibidos pela ditadura – ou seja, tudo aquilo que estava realmente subterrâneo porque era proibido. Se a gente fosse pego com um livro desses ia parar na Polícia para pegar choque, pegar porrada. Você era interrogado para saber se você fazia parte de algum movimento clandestino, era um negócio barra pesada. Nós guardávamos livros muitas vezes no forno, na estufa do fogão, ou em fundo falso de forno, escondia esses livros... A gente não podia passear com eles... Não tinham disponíveis nas bibliotecas das universidades. Se você chegasse dizendo que queria ler um a obra de Marx e Engels o seu nome era imediatamente mandado para o DOPS e você era mal visto e neguinho ia ficar de olho em ti. Era realmente um clima totalmente policial. Então havia uma revolta, caralho! Você sabe como é a juventude... Porra, ninguém aceita isso. Então a maneira de não aceitar era romper com todas as linguagens, com tudo que parecia tradição era para romper. Nossas namoradas deixaram os cabelos das axilas crescerem, a gente deixou os pêlos crescerem... Saíamos de casa, as meninas começaram a fazer sexo. Tudo isso foi muito interessante – essa coisa da década de 1970 refletindo na década de 1970 e nas décadas seguintes. [...] Então o que é que aconteceu... O processo de abertura, que culminou com a volta dos exilados... foram praticamente doze anos, pois o AI-5 é de 1968 e o Brasil foi praticamente na década de 1980 que ele se repolitizou, que os sindicatos voltaram, que o habeas corpus voltou, liberdade de expressão, de reunião, os sindicatos, os grêmios e tudo mais... os diretórios universitários. Esse foi um processo político que as pessoas terminaram vendo que foi um tempo perdido e infelizmente a geração que estava despontando nessa época era a minha.⁴⁷⁹

⁴⁷⁹ COUTO, Durvalino. Entrevista concedida a Jaislan Honório Monteiro. Teresina: 06 de fevereiro de 2006.

Couto Filho une elementos diversos de rebeldia como parte de um mesmo fenômeno contestatório: das leituras de obras marxistas à exploração do corpo e sexualidade, “tudo que parecia tradição era para romper”. É curioso notar a importância dada ao conhecimento das teses de Marx e Engels, e do *Livro Vermelho* de Mao Tsé-Tung⁴⁸⁰, como parte de sua formação subversiva. Oliveira também ressaltou o estudo do marxismo em sua mais recente entrevista:

A gente estudou o marxismo sim. A gente não participa, talvez por golpe de sorte, talvez algum de nós tivesse morrido na guerrilha, porque nós temos a idade dos caras que participaram disso no Rio de Janeiro. Mas nós estávamos no interior do país, então a gente não tinha acesso a eles ainda, só uma geração mais velha. Mas nós tivemos conhecimento, o Geraldo Borges era nosso amigo, quase fazia parte do grupo. Era um cara mais velho, que hoje tem 80 anos, e está aqui em Teresina. O Manoel Domingos, que mora em Parnaíba, que é um historiador também, foi preso em Teresina. Então a gente tinha relação com esse pessoal, da política mesmo, só que a gente escapou. A gente não tinha a idade dos que foram para a guerra e a gente brincou de contracultura por não ter participado da guerra, de fato. Então de alguma forma essa contracultura nos protegeu da guerra. [...]

Nós éramos de esquerda, tranquilamente, nós já éramos marxistas, a gente tinha a ideia disso. Miss Dora, se você ver, essa brincadeira comunista é uma alegoria, ele é uma simbologia. Você vê que ali tá a mulher comandando a tropa, nem feminismo se falava na época, é uma mulher que comanda uma tropa, que é uma tropa carnavalesca, operária, comunista. Os sinais de trânsito tão dizendo "sempre à esquerda, nunca à direita", está colocado nos sinais e de trânsito. É uma alegoria, é metafórica, porque ele não podia falar diretamente, a gente tinha que se esconder na metáfora, na alegoria, para poder fazer.⁴⁸¹

A ênfase no marxismo e numa militância mais engajada é digna de nota pois rompe com a noção da contracultura ligada à “rebeldes sem causa”. Oliveira, inclusive, se coloca como uma pessoa de esquerda desde a juventude, e ainda, que expressava suas ideias em suas obras, no caso do filme *Miss Dora*. Assim como Galvão, na fala citada no primeiro capítulo, sinaliza para uma diferença geracional que também infere na diferença como a sua geração lida com a política. Noronha, por exemplo, representa outra linha, pois não percebia a movimentação da qual participava como uma luta de esquerda:

Era muito mais um movimento anárquico do que aquela coisa do engajamento político de esquerda; nosso movimento foi mais ou menos por aí. [...] Nós não estávamos muito preocupados com as discussões filosóficas desse nível. Na

⁴⁸⁰ O historiador Marcos Napolitano identifica a conexão entre a juventude contestadora dos anos 1960 e 1970 com as revoluções emancipatórias das nações do chamado “Terceiro Mundo”, por estas desafiarem os pressupostos e a ordem moldada pelas grandes potências do “Primeiro Mundo”. Nesse contexto, o *Livro Vermelho*, de Mao Tsé-Tung, foi bastante lido, pois um dos motes da Revolução Cultural Chinesa foi o agenciamento de jovens estudantes radicalizados como linha de frente da Revolução. In: NAPOLITANO, 2023, p.87-88.

⁴⁸¹ OLIVEIRA, Edmar. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 08 de julho de 2024.

verdade o que queríamos era fazer coisas diferentes, um movimento... Aproveitar a efervescência da cabeça daqueles jovens e a minha disponibilidade... Nós queríamos fazer essas coisas.⁴⁸²

Acreditamos que o entendimento mais próximo do que foi a luta empreendida por estes jovens está em um meio termo: nem tão engajada, nem tão anárquica, muito menos alheia às querelas contra o regime ditatorial da época, pois estes sujeitos conviviam com elas, seja nos ambientes universitários e/ou jornalísticos, seja em seus círculos de amizade. Nomes como Antônio José Medeiros e Geraldo Borges, militantes perseguidos pela ditadura em Teresina, aparecem nos relatos que apresentamos como orbitando o universo desses jovens. Galvão cita a geração de Medeiros, Borges e outros como uma geração anterior e um pouco mais velha, opinião corroborada por Oliveira, que acrescenta que sua turma não se engajou mais na “guerra” por serem mais novos, talvez usando o depoimento como forma de justificar suas ações ou visões externas sobre uma possível “omissão” de seu grupo.

Para estes, a geração mais engajada representa um momento anterior, de fortes ativismos, mas também de forte repressão. Em suas memórias, provavelmente, lembrem da extinção da UNE e da instauração do AI-5, que arrefeceram as lutas populares e jogaram movimentos estudantis e de esquerda na clandestinidade. A esta geração passada, quem busca ser associado é Igreja, integrante mais velho do grupo alternativo, que já havia participado de movimentações com personagens que eram perseguidos de perto pela ditadura. Oliveira, entretanto, ressalta que tinham amizade com a galera considerada mais militante. Geraldo Borges, por exemplo, era amigo próximo, e fez parte da primeira edição do *Gramma*.

De fato, a geração de estudantes universitários da segunda metade dos anos 1960 e primeiros anos 1970 presenciou de maneira mais intensa a ruptura provocada pelo golpe de 1964 e a perseguição de maneira direta nos anos de consolidação da tirania do governo militar e da promulgação do AI-5. Kaminski⁴⁸³ observa deslocamento de um movimento estudantil que, sob forte perseguição, acaba por explorar maneiras alternativas de luta, “houve também a aproximação com temáticas da contracultura, assim como a cultura se fortalece como espaço de resistência no meio universitário”⁴⁸⁴. Teixeira também observa esse movimento: “a impossibilidade de mobilização e debate político aberto transfere para as manifestações culturais o lugar privilegiado da ‘resistência’”⁴⁸⁵. Dessa forma, parte da juventude adere a ações

⁴⁸² NORONHA, Antônio. Entrevista concedida a Jaislan Honório Monteiro. Teresina: 21 de janeiro de 2006.

⁴⁸³ KAMISKI, 2022.

⁴⁸⁴ KAMISKI, 2022, p.264.

⁴⁸⁵ HOLLANDA, 2004. p.102.

de contestação da ordem cotidiana, comportamental e experimental. Porém, ainda existiam movimentos de reivindicação estudantil, Couto Filho, por exemplo, participou de organizações discentes na Universidade de Brasília e concorreu ao diretório estudantil daquela instituição, como revelam citações ao seu nome em relatórios de segurança da UnB⁴⁸⁶.

Nas manifestações do grupo, havia a consciência de estarem vivendo em tempos de autoritarismo, de reacionarismo, e de uma tentativa de combatê-la através de táticas cotidianas e artísticas. Interpretações dão a entender que havia sim um certo engajamento em suas obras. Em *Miss Dora*, vemos a protagonista, a liderar um grupo de operários uniformizados numa fuga através de um buraco no muro de uma fábrica. Nesse e em outras curtas-metragens em super-8 feitos pelo grupo, vemos imagens que focam em placas que apontam o sentido de dobrar à direita, mas a câmera faz o movimento de virar à esquerda.

Ainda que não admitida na época, havia sim uma certa militância dentro do grupo. Ativismo este que, como dão a entender as entrevistas, só foi percebido ou admitido depois, após décadas de formação intelectual, experiências de vida e maior engajamento na política. Um afrontamento não em suas formas tradicionais, nem diretamente apontada para as querelas macropolíticas do período, mas feita no micro, pelas armas que conheciam e tinham domínio: seus textos, suas imagens, suas expressões.

Se a ligação política não era reconhecida por esses sujeitos em sua juventude, a repressão era. A demissão de Albuquerque do jornal *O Dia* fora motivada por perseguições e controle em torno do seu trabalho, que por vezes debochava da oficialidade. O chargista fala do clima de apreensão dentro do jornal: “senti a barra outra vez quando fui obrigado a passar pelo crivo interno do jornal, a censura interna. Qualquer desenho meu teria, então, que passar pela mão do editor do jornal *O Dia*”. Nesse momento, o entrevistador, o também chargista Paulo Moura⁴⁸⁷, lembra que passou pela mesma censura e que tinha uma lista de nomes que não poderiam ser criticados, Albuquerque completa dizendo que recebeu também uma lista dessas,

⁴⁸⁶ BRASIL. Serviço Nacional de Informações (SNI). ANALISE INQUERITO UNB. Brasília, DF, p.19, 18 de Julho de 1977. Disponível em: https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=1185944&v_aba=1. Acesso em 09 de julho de 2025; BRASIL. Assessoria de Segurança e Informações da Fundação Universidade de Brasília (ASI/UNB). Pedido de busca e informação - atividade acadêmica. Brasília, DF, p.3, 17 de novembro de 1976. Disponível em: https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=1185944&v_aba=1. Acesso em 09 de julho de 2025.

⁴⁸⁷ Paulo Moura nasceu na cidade de Campo Maior (PI), em 14 de abril de 1964. Sua entrada no campo profissional ocorreu de forma prematura; aos 14 anos, em 1978, iniciou sua carreira como cartunista no jornal *O Dia*, em Teresina. Além do jornal *O Dia*, trabalhou como ilustrador na *Folha da Manhã*, *Correio do Piauí* e *O Estado*. Hoje em dia trabalha como designer gráfico.

e que “certos temas não poderiam ser abordados de maneira alguma”⁴⁸⁸. Paulo Moura, já na condição de entrevistado, afirmou que por não ser permitidas ilustrações que criticassem figuras poderosas, incluindo políticos, empresários e pessoas próximas ao dono do jornal, por isso, era mais fácil abordar temas nacionais do que locais⁴⁸⁹. Na época, o jornal era de propriedade do coronel da reserva Octávio Miranda, um apoiador do regime militar.

A charge posta a seguir, publicada em 21 de janeiro de 1972, rendeu a Albuquerque uma convocação na polícia para prestar esclarecimentos:

Figura 16 – Charge sobre o “Aero-Silva” publicado no jornal O Dia



Fonte: Acervo de Jônatas Lincoln Rocha Franco.

A charge faz brincadeira com o fato do governador do Piauí, Alberto Silva, viajar muito. De fato, o governador costumava viajar pelo país e pelo exterior como forma de divulgar o suposto progresso do estado⁴⁹⁰. Após sua publicação, Albuquerque foi chamado na polícia federal, não chegou a ser torturado, mas passou o dia sob custódia, saindo somente após intervenção da jornalista Elvira Raulino, igualmente do *O Dia*, que era muito conhecida e respeitada⁴⁹¹. O artista mesmo diz que a chamada não deu em nada por que a crítica era muito banal⁴⁹². Esta charge não pode ser vista de forma isolada, mas sim como a gota d'água de uma série de deboches e críticas irônicas que Albuquerque já fazia com suas pequenas ilustrações.

⁴⁸⁸ ALBUQUERQUE, Arnaldo. Entrevista concedida à Paulo Moura. In: **Jornal da Manhã**, Teresina, 19 de agosto de 1986. Caderno de Cultura. Pag. 08.

⁴⁸⁹ GOMES, 2015.

⁴⁹⁰ Em uma capa do jornal O Estado lê-se uma matéria com o seguinte título: ALBERTO Chega; deixou no exterior imagem do Piauí e trouxe ajuda para o Estado. In: **O ESTADO**, Teresina, 13 de junho de 1972.

⁴⁹¹ Esses detalhes podem ser vistos em: GOMES, 2016; REIS, 2013; SIQUEIRA, 2017.

⁴⁹² ALBUQUERQUE, Arnaldo. Entrevista concedida à Paulo Moura. In: **Jornal da Manhã**, Teresina, 19 de agosto de 1986. Caderno de Cultura. Pag. 08.

Com o tempo, e aumento da patrulha sobre o jornal, a censura dentro da redação o pressinou tanto que resultou na sua saída do periódico.

Tampouco a imprensa marginal estava livre dos olhares autoritários. O jornal *Gramma* também foi alvo da vigilância e intimidação das forças repressoras do regime:

Nós fizemos um jornal – e isso foi uma ingenuidade incrível e a coincidência foi incrível – como a gente se reunia na grama da Igreja São Benedito a gente disse “vamos chamar o jornal de Grama!” aí o Galvão disse: “só se for com dois 'm'”... O jornal oficial do Partido Comunista Cubano, de Fidel Castro, em Havana, é Granma. Então quando nós fizemos o lançamento no Gelatti, num sábado, na Avenida Frei Serafim, botamos uma banda de rock, Renato Piau e fizemos o lançamento. Quando foi segunda-feira todos nós fomos intimados para ir até à Polícia Federal e o superintendente queria saber se a gente tinha alguma ligação com o Partido Comunista de Havana e foi meio foda... Eu passei uma tarde inteira na Polícia Federal, mamãe chorando e dizendo: “parem com isso...”.⁴⁹³

Oliveira conta uma versão complementar a anterior:

Medo, medo, a gente estava com medo, porque tudo que se fazia aqui seria preso, entendeu?
E aí a gente vai, fica um tempão lá conversando. E na capa do Gramma 1, não sei se você lembra, tem uma rodovia, um negócio no meio, uma placa de contramão e [uma placa dizendo] “ninguém verá nenhum país como esse”. A Polícia Federal enxergou dois prédios do Congresso de cabeça para baixo, e o contramão do Brasil estava andando na contramão. A gente ficou assim, “ah é?”. A gente não tinha percebido aquilo. Eles é que viram a piada, eles é que fizeram a piada. Não fomos nós que fizemos a piada, eles que viram a piada. E aí a gente pediu desculpas pelas coisas, e falamos, “não é bem isso, nem pensou nisso”. Vocês estão descobrindo um negócio interessante. Durvalino disse logo: “pô o Arnaldo vai se amarrar nessa ideia”.⁴⁹⁴

O desenho citado por Oliveira, assim como toda a concepção gráfica do *Gramma*, foi feito por Albuquerque, e não possuía a conotação pensada pelos militares, dando a ver um certo clima de paranoia que tomava conta das forças armadas. Ainda, para seus colegas, o artista gráfico iria se divertir em saber que sua obra suscitou interpretações tão distantes.

O caso do *Gramma* na PF é uma amostra de uma das faces mais notáveis da doutrina de segurança nacional⁴⁹⁵: a desconfiança com supostos inimigos internos. Qualquer sinal de

⁴⁹³ COUTO, Durvalino. Entrevista concedida a Jaislan Honório Monteiro. Teresina: 06 de fevereiro de 2006.

⁴⁹⁴ OLIVEIRA, Edmar. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 08 de julho de 2024.

⁴⁹⁵ “Aquilo que chamo de utopia autoritária é uma espécie de recepção rarefeita da doutrina de segurança nacional: seria possível resolver os problemas do Brasil (ou torná-lo desenvolvido, uma grande potência) por meio da eliminação de alguns obstáculos e do adequado adestramento da população. Por essa razão, a maneira pela qual os diversos militares e civis que apoiaram o regime aderiram a essa utopia distinguiu-se, pelo menos, em dois tipos: o primeiro pode ser chamado de “saneador”, e o segundo, “pedagógico”. Para alguns indivíduos mais

subversão poderia ser visto como um sinal de ameaça comunista. A visão dos militares sobre a contracultura estava impregnada pelo imaginário anticomunista. Conforme Kaminski, “práticas como a liberdade sexual, a subversão dos costumes e o consumo de substâncias alteradoras da consciência eram compreendidas como armas do Movimento Comunista Internacional para enfraquecer a juventude”⁴⁹⁶.

O aparato censor não se fazia presente apenas em sua face mais explícita, a perseguição policial, mas também estava enraizada em outras instâncias da sociedade. O que afetava também a forma como suas mensagens eram feitas e transmitidas em suas obras. Até os pequenos filmes em super-8 podiam ser objetos da perseguição:

Na verdade nós tínhamos sim preocupação com a censura. Primeiro porque os filmes em super-8 eram revelados no laboratório da Kodak e nós sabíamos que se mandássemos filmes que de certa forma ferisse os brios... O laboratório censurava, por exemplo... Desaparecia ou “queimava” – era isso que a gente ficava sabendo. [...] Então nós éramos muito preocupados com isso, porque tinha censura mesmo. Não se podia brincar ou descuidar, devido essa preocupação. No filme *O Guru da Sexy Cidade* era tudo insinuado, ou seja, não podia se explicitar em nada porque se não já seria tido como algo demais.⁴⁹⁷

Um dos casos já citados nessa pesquisa, *Gilete com Banana*, é exemplar de que o super-8 também era vigiado. A versão levantada por Couto Filho, de que o filme foi levado pela polícia, é crível quando associamos ao fato de que Albuquerque exibiu o filme em festivais de cinema, o que deu certa circulação e divulgação ao filme, e assim, também acabou por atrair a atenção dos censores. Oliveira diz que até a sua correspondência era vigiada: “[...] o Galvão foi preso no Rio, por uma Blitz e tal, e soube que eles tinham lido as cartas que a gente trocava, ele lá e eu aqui, muito tempo depois. Era uma festa. Tudo era vigiado, era um clima de medo absurdo, total”⁴⁹⁸. Apesar de não termos como confirmar os casos da censura da *Kodak*, do desaparecimento do filme de Albuquerque ou das cartas de Oliveira, esses exemplos comprovam ao menos um clima constante de receio e sensação de vigilância. Os relatos mostram que a censura tinha diversos braços, instaurando uma atmosfera de medo entre a população, mesmo entre os jovens que tinham gosto em desafiar a ordem.

radicalizados, era necessário eliminar, literalmente, os obstáculos identificados com o comunismo, com a “subversão” e com a ‘demagogia dos políticos’”. In: FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida N (org.). **O tempo do regime autoritário**: ditadura militar e redemocratização: Quarta República (1964-1985). O Brasil Republicano vol.4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

⁴⁹⁶ KAMINSKI, 2022, p.140.

⁴⁹⁷ NORONHA, Antônio. Entrevista concedida a Jaislan Honório Monteiro. Teresina: 21 de janeiro de 2006.

⁴⁹⁸ OLIVEIRA, Edmar. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 08 de julho de 2024.

Para driblar a censura, era preciso ser esperto e cauteloso. Oliveira atesta: “a gente tenta falar por alegoria, tanto no estilo também, por alegoria e metáfora, não podia falar diretamente porque se não seria compreendido. Ou se fosse compreendido, seria imediatamente recolhido aos porões da ditadura”⁴⁹⁹. Fica claro pelas vozes dos narradores que o clima de medo querendo ou não, direta e indiretamente, afetava a maneira do que se dizia e como se dizia através das manifestações desses sujeitos.

A partir de 1974, com a ascensão do governo de Ernesto Geisel, começa o processo de abertura política “lenta, gradual e segura”, como ficou conhecida. Apesar do AI-5 e a repressão imperarem, a luta por direitos continuava e traçava novas estratégias. O fim do “milagre econômico”⁵⁰⁰ e os primórdios de uma crise geravam insatisfação social e diminuía a força do discurso ufanista da ditadura. Nessa conjuntura, movimentos populares voltaram a se reorganizar aos poucos. Mudanças no regime já podiam ser avistadas ao longe, e com elas, uma maior liberdade de expressão e de crítica à situação.

Na esfera estadual, Alberto Silva deixa o cargo máximo em 1975, e no seu lugar assume Dirceu Arcoverde. O novo governador deu continuidade à política desenvolvimentista do antecessor, e com ela, permaneceu uma modernização excludente. De acordo com Reis, os jornais de grande circulação passam a dedicar mais espaço para denúncias, reconhecendo a importância das grandes obras empreendidas pelos governos estaduais, “mas não deixam de veicular os problemas sociais que o Estado enfrenta, como o alto índice de desemprego, deficiências na educação, saúde e segurança, como também de questões estruturais”⁵⁰¹. Os jornais não faziam isso por altruísmo, mas também por estarem envolvidos nas disputas entre diferentes alas políticas⁵⁰².

É nesse contexto político que floresce o jornal *Chapada do Corisco*:

E num segundo contexto [...], em que a sociedade sufocada e cansada dos ditames ditatoriais do governo começa lentamente a se articular em busca de mudanças, o movimento do jornalismo alternativo já amadurecido tem as ideias de transformação, liberdade e resistência enraizadas no coro dos descontentes. Também é nesse período que alguns fatos revelam o recrudescimento das práticas autoritárias do governo, como o assassinato do

⁴⁹⁹ OLIVEIRA, Edmar. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 08 de julho de 2024.

⁵⁰⁰ “O milagre econômico foi produto de uma confluência histórica, em que condições externas favoráveis reforçaram espaços de crescimento abertos pelas reformas conservadoras no governo Castelo Branco. [...] Por outro lado, esta necessidade de crescimento não encontrava limites em preocupações com questões como equidade, ou melhoria das condições de vida da população, a não ser quando isso afetava a segurança do regime”. Disponível em: PRADO, Luiz Carlos D.; EARP, Fábio Sá. O milagre brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967-1973). In: FERREIRA, DELGADO; 2020.

⁵⁰¹ REIS, 2013, p.37.

⁵⁰² FONTINELES, 2009.

jornalista Vladimir Herzog nas dependências do DOI-Codi em São Paulo, no ano de 1975. [...]

A juventude, com sua avidez, sede de cultura, de liberdade promoveu inúmeros movimentos para questionar o autoritarismo, a pobreza, a repressão cultural, dentre outros problemas sociais existentes na época.⁵⁰³

O *Chapada do Corisco* surge num momento no qual a chamada “imprensa alternativa” já está consolidada como outro meio do fazer jornalístico. Diferente de experiências anteriores como o *Gramma* ou o *Boquitas Rouge*, que eram mais difusos e menos objetivos em suas propostas, o *Chapada do Corisco* tinha uma organização mais objetiva e clara. Reis acrescenta “de uma censura que limitava os grandes jornais, o *Chapada* também surgiu pelo interesse e paixão dos colaboradores em criar um jornal que pudessem escrever o que tinham vontade de denunciar, informar e criticar”⁵⁰⁴. Assim apresentando “um contradiscurso pautado, principalmente, na ideia de que Teresina e o Piauí possuem grandes problemas não noticiados nos jornais de circulação aberta”⁵⁰⁵.

Neste periódico, havia uma página inteira dedicada a problemas e comentário do cotidiano da cidade, aproximando-se assim da vivência diária da população local. Entrevistas como a realizada com o deputado Celso Barros⁵⁰⁶ ou o cantor Gilberto Gil⁵⁰⁷ não se furtavam de comentar a censura ou a falta de liberdade. Além disso, as charges, com seu humor, abordavam as falcatuas e acordos políticos, além das dificuldades da população, como o aumento do custo de vida. No desenho de Albuquerque abaixo, o horror corporal é alegoria da também visceral desigualdade social e inflação que afetam o dia a dia do povo brasileiro:

⁵⁰³ REIS, 2013, p.38.

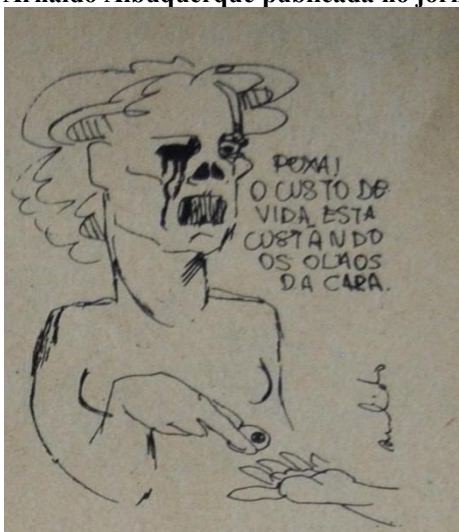
⁵⁰⁴ REIS, 2013, p.135-136.

⁵⁰⁵ BRANDÃO, 2015. p.130.

⁵⁰⁶ BARROS, Celso. Entrevista concedida a Paulo José Cunha. **Chapada do Corisco**. Teresina, ano 1, n.8, 1977.

⁵⁰⁷ GIL, Gilberto. Entrevista concedida ao jornal Chapada do Corisco. **Chapada do Corisco**. Teresina, ano 1, n.4, 1977.

Figura 17 – Charge de Arnaldo Albuquerque publicada no jornal Chapada do Corisco.



Fonte: **Chapada do Corisco**, Teresina, nº1, set. de 1976, p. 08-09 apud BRANDÃO, 2015.

Bezerra, o mesmo que definiu sua geração como “filhos bastardos do AI-5”, relaciona diretamente o fenômeno da literatura marginal com o processo de abertura política, sobretudo com a reorganização do movimento estudantil: “daí a tematização de resistência contra o regime militar que, em decorrência de suas contradições internas e da pressão da sociedade civil, começa a esboçar uma abertura efetiva a partir de 1978”⁵⁰⁸. Eram parte da iniciativa deste jornal nomes ligados à militância e constantemente vigiados pelas autoridades, como Antônio José Medeiros e Geraldo Borges.

Sobre Albuquerque, Santos lembra que não fugia e abordar problemas de ordem política, descrevendo-o como “barra pesada, ele batia mesmo, forte”. O entrevistado afirma que os integrantes do jornal e da sua geração eram sim ligados à esquerda, ainda que a maioria não se envolvesse diretamente com partidos políticos, e nega relações com a ideologia comunista:

Chegou a sair em livros que o Chapada do Corisco era uma célula do Partido Comunista. Pura desinformação. Eu nunca tive contato com ninguém do partido comunista. Eu sempre votei na oposição; primeiro, no MDB ; depois no PT, que ajudei a fundar em Teresina. Nessa época eu já sabia muito bem como funcionam as ditaduras: Rússia, Cuba, Albânia, etc. Ditadura, de direita ou de esquerda, é sempre algo deplorável. Nunca tive, portanto, ligação nenhuma com Partido Comunista. Então não procede essa história de que da livraria era de esquerda. O Antônio José Medeiros era sócio e estava na mira deles. [...]

Todo o pessoal tinha um perfil de esquerda, não de militância. Militante apenas o Antônio José Medeiros, que nem era do grupo original Chapada do Corisco, ele entrou já no final do Chapada. Mas o Albert era uma pessoa que já tinha sido censurado no Jornal o Dia, o Arnaldo já tinha sido censurado e

⁵⁰⁸ BEZERRA, 1993, p.16.

tal. E os outros todos eram, com exceção do Jorge Rizzo, de esquerda. Mas não pertencíamos, a nenhum partido.⁵⁰⁹

Para além do *Chapada do Corisco*, outros livretos e coletâneas também carregavam forte teor político-militante. Aviso Prévio⁵¹⁰, para citar um exemplar, é um conjunto de poesias que por vezes lembra as produções do CPC⁵¹¹ de tão engajadas nas suas palavras. Sem grandes invenções ou alegorias, os versos são diretos nas reclamações e na exposição das dores da população. Já na abertura, uma frase de João Cabral de Melo Neto: “Um galo sozinho não tece uma manhã: ele precisará sempre de outros galos”, uma passagem que logo de cara que conclama pela união.

As críticas não passavam despercebidas. O dono do *Chapada do Corisco* conta que periodicamente o jornal recebia visitas de um policial interessado em obter informações:

Tinha, tinha censura de verdade. O jornal nunca chegou a ser censurado. Mas depois que o jornal saía, um agente da Polícia Federal ia à minha casa. Era o mesmo cara, muito distinto, nunca foi agressivo e tal. E eles queriam saber apenas duas coisas: quem bancava o jornal e quem eram os colaboradores. Porque o jornal era uma coisa cara, o jornal já era feito em off-set, não era jornal feito em tipografia. Quem pagava o jornal? De onde vinha o dinheiro? Havia o mito de que qualquer publicação de esquerda era financiada por Cuba ou pela Rússia; pelo Partido Comunista. Nunca fui ligado a partido nenhum. Então, quem pagava o jornal era eu. O jornal era feito na garagem da minha casa. Eu comprei uma máquina IBM, bastante moderna, daquelas de esfera; um primo meu, o Cristóvão Ribeiro, datilografava os textos, o Albert ilustrava, diagramava. A publicidade era mínima, não pagava nem a tinta. Eles implicaram muito com o nome do Wander Pirolli. Wander Pirolli era um contista mineiro muito bom, depois eu publiquei livros dele. Eles achavam que era um pseudônimo. Eles ficaram pirados com isso. Só podia ser pseudônimo de alguém. Quem é esse cara? E o cara batia forte. Eles queriam saber quem era o Wander Pirolli. Aí um dia eu perdi a paciência e falei: Rapaz, Wander Pirolli é funcionário da Câmara Municipal de Belo Horizonte, entra em contato lá com a Câmara, você vai encontrar o cara lá”. Mas eles nunca censuraram o jornal. A gente sabia que a qualquer momento podia rolar uma coisa complicada. Mas nunca implicaram comigo. Eu já era professor, era conhecido e não tinha ligação com o Partido Comunista, então isso me protegia. Todos os meus alunos, alguns, inclusive da Polícia Federal, me conheciam. Eu não era comunista, não estava ligado ao Partido Comunista. Então, eu particularmente nunca sofri nenhum tipo de censura. Mas do Grupo do Chapada foram presos: o Antônio José Medeiros, que colaborou com o jornal, o Albert Piauhy e o Jorge Rizzo também. A prisão foi por acaso. O

⁵⁰⁹ SANTOS, Cineas. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 11 de abril de 2024. Acrescentamos que em 1985, Cineas Santos chega a concorrer como vice na chapa encabeçada por Antônio José Medeiros à prefeitura de Teresina pelo Partido dos Trabalhadores (PT).

⁵¹⁰ SANTOS, MACHADO (org.); 1978.

⁵¹¹ Sigla para Centro Popular de Cultura. HOLLANDA (2004) analisa o manifesto do grupo, que busca consolidar o que consideravam uma “arte popular revolucionária”, uma arte como instrumento de tomada de poder. In: HOLLANDA, 2004, p.23.

Antônio José tinha uma ligação com um cara do Ceará. Esse cara chegou a Teresina, e a Polícia Federal vinha na cola dele. Aí aparecem umas pichações na Universidade Federal do Piauí. E entenderam que esse cara era o responsável. Como esse moço estava na casa do Antônio José Medeiros, e o Antônio José Medeiros já era muito visado. E aí prenderam o Albert, que andava com o Antônio José nesse dia, e o Jorge Rizzo, também. Mas não foi pelo jornal Chapada do Corisco. Essa prisão estava ligada a um outro contexto da política.⁵¹²

Santos acredita não ter sofrido repressão maior por já ser um professor conhecido, até mesmo por gente ligada às autoridades. Apesar de afirmar nunca ter sido censurado, não podemos descartar que a intimidação possa provocar, por exemplo, uma autocensura ou receio de publicar certas mensagens.

A ditadura, portanto, acompanhava de perto as movimentações, até mesmo as nanicas. A visita de agentes da segurança é a face visível e intimidatória do sistema, mas não a única. Nos relatórios que circulavam nos órgãos de controle, há citações ao *Chapada do Corisco* e seus integrantes. O jornal é mencionado em vários documentos confidenciais disponibilizados pelo site do Arquivo Nacional (SIAN). Em um deles, de 1977, aparece como parte da imprensa alternativa “cuja linha de atuação é contrária ao interesse nacional”⁵¹³. Outro documento da mesma pasta solicita auditoria fiscal nos impressos e traz uma explicação do que seriam nessa visão: “a chamada imprensa ‘nanica’ ou ‘alternativa’ é formada por órgãos que não seguem um esquema empresarial e que, embora se autodenominem independentes, são de natureza sectária, variando do esquerdismo (dito ‘festivo’) ao comunismo”, e alerta: “a disseminação de publicações da imprensa ‘nanica’ tem assumido caráter alarmante nos três últimos anos”⁵¹⁴.

Já em outro informe do Serviço Nacional de Informações (SNI), principal órgão de espionagem da ditadura, sobre “livrarias especializadas em literatura esquerdista” cita a *Livraria Corisco*, a *Editora Nossa* e o *Chapada do Corisco*⁵¹⁵. O informe ainda aborda nominalmente como responsáveis pela editora os nomes de Arnaldo Albuquerque, Cineas

⁵¹² SANTOS, Cineas. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 11 de abril de 2025.

⁵¹³ BRASIL. Serviço Nacional de Informações (SNI). Imprensa “nanica” ou “alternativa”. Brasília, DF, p.3, 3 de Junho de 1977. Disponível em: https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=1857572&v_aba=1.

⁵¹⁴ BRASIL. Serviço Nacional de Informações (SNI). Imprensa “nanica” ou “alternativa”. Brasília, DF, p.3, 3 de maio de 1977. Disponível em: https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=1832302&v_aba=1.

⁵¹⁵ BRASIL. Serviço Nacional de Informações (SNI). Infome nº001/116/AFZ/81. A respeito de livrarias especializadas em literatura esquerdista. Fortaleza, CE, p.1, 06 de janeiro de 1981. Disponível em: https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=1980445&v_aba=1. Acesso em 09 de julho de 2025

Santos, Albert Piauhy e João de Deus Nonato. O conteúdo é descrito como: “livrarias da área da AFZ vêm comercializando livros de natureza subversiva e mantendo vinculações com entidades e ou elementos esquerdistas”. Sobre o assunto, Santos, proprietário maior dos elementos referidos no relatório, desconhece qualquer investigação nesse sentido e nega as conexões feitas no informe⁵¹⁶. Lembra ainda que Antônio José Medeiros era sócio da livraria, então que o nome dele deveria ter sido associado na lista dos agentes federais. Contudo, o nome de Medeiros não aparece vinculado à livraria nesse informe, apesar de já ser um nome bem conhecido e vigiado pelo aparato ditatorial.

No documento, cada nome ganha uma atribuição no *Chapada do Corisco*: Cineas Santos é o editor, Albert Piauhy é o supervisor gráfico, João de Deus Nonato é o supervisor editorial; somente Arnaldo Albuquerque não é creditado com alguma tarefa, seu nome aparece sem nada a mais a acrescentar. A inclusão do seu nome é, no mínimo, curiosa e estranha, pois enquanto sócios da livraria como Antônio José Medeiros não são citados – e este tem motivos de sobra para aparecer em relatórios como este –, o nome de Albuquerque é trazido, alguém que era apenas colaborador ocasional do jornal, que não morava em Teresina na época, nem era muito íntimo de Santos e de seus empreendimentos, segundo este⁵¹⁷. Teoriza-se que ou o nome de Albuquerque foi incluído por conveniência de citar mais um integrante do jornal, ou que suas charges chamaram a atenção dos agentes e lhe rendeu o destaque no documento, sendo assim, talvez, um indicativo de que o trabalho de Albuquerque não passava despercebido das autoridades, assim como nos casos dos jornais *O Dia* e *Gramma*.

Os chargistas eram constantemente vigiados, dentro e fora dos jornais:

Eu, quando fazia o jornal O Dia, fui chamado algumas vezes na polícia federal, por causa das charges que eu fazia. E uma vez eu tava em Luzilândia e eu fui chamado pra depor, porque alguém tinha visto eu falar uma coisa que era contra o sistema. E a gente recebia muita advertência, no jornal. Eu cheguei a ser preso. [...]

E a coisa interessante, é que quando eu fui interrogado na polícia federal, eles estavam com todos os desenhos que eu tinha publicado até então.

Eu cheguei lá e tava toda minha coleção de desenhos e ele começou a folhear sem dizer nada, aí fechou. Aí eu disse assim: “Caramba! Eu mesmo não guardei! Agora eu já sei quando eu quiser fazer um livro eu venho aqui pedir emprestado”. Aí eles começaram a perguntar: “Você é comunista? Você tá participando de alguma cela?”⁵¹⁸

⁵¹⁶ SANTOS, Cineas. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 11 de abril de 2025.

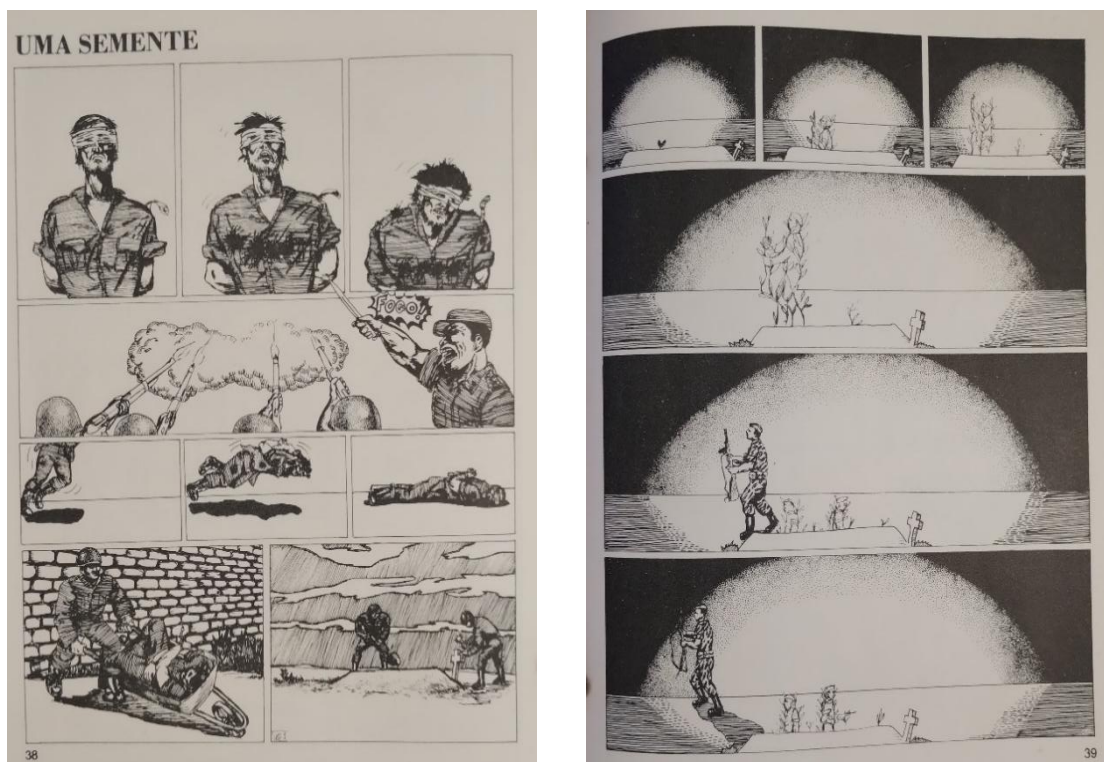
⁵¹⁷ SANTOS, Cineas. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 11 de abril de 2025.

⁵¹⁸ PIAUHY, Albert. Entrevista concedida a Bernardo Aurélio. Teresina, 14 de outubro de 2008. Disponível em: <https://bernardohq.blogspot.com/2014/11/entrevista-com-albert-piauhy-parte-2.html>. Acesso em 28/06/2025.

De acordo com Piauhy e Santos, a prisão se deu por este estar frequentando a casa de Medeiros enquanto era espionado pela polícia, e que outros que estavam no momento também foram presos, apenas por associação a uma figura já investigada, sem nada de subversivo sendo abordado, até porque os outros nomes não faziam parte do movimento comunista. Surpreendente para o chargista é que quando foi depor, a polícia estava com um dossiê pronto com suas charges. Este caso, somado ao que foi apurado sobre Albuquerque no *O Dia*, no *Gramma* e no *Chapada do Corisco* demonstra que as forças de vigilância acompanhavam o trabalho dos desenhistas, acreditando que através dos desenhos poderiam intimidar os autores, ou ainda obter provas da ideologia política e associações secretas dos investigados.

A HQ *Humor Sangrento* contém histórias que explicitamente tematizam a censura e a violência da repressão. Em *Censura I*, um censor chega secretamente por trás e cobre os olhos e a boca de um escrivão. Pergunta se o escrivão consegue adivinhar quem é, e o escrivão datilografa a resposta: a censura. Ao ver o resultado, o agente censor diz: “realmente acertou, mas por enquanto vamos continuar assim mesmo”, e permanece ali, tampando a visão e a fala do outro. *Censura II* tematiza a hipocrisia do sistema. Mais uma vez a figura do censor aparece, com cara raivosa, segurando uma tesoura, assistindo televisão, como se esperasse o momento certo para fazer um “corte”, literal, no que está sendo transmitido. Ao ver uma bailarina, sua expressão e a onomatopeia “grrr” – um rosnado – dão a entender um desejo sexual predatório pela mulher na tela. O homem recorta a tela da tv, deixando um buraco nesta, e leva a imagem da tv para o quarto, onde ponde admirá-la sozinho. Se na televisão resta o buraco vazio deixado pela censura, no quarto, o censor desfruta daquilo que proibiu de ser veiculado na tv. Em *Deduragem*, um delator aponta para pessoas aleatórias, algumas delas pobres, enquanto agentes se escondem nas sombras observando. A cada apontamento, sua mão cresce, tanto que acaba por esmagá-lo. O ato de delatar volta-se contra o delator. Por fim, em *Uma Semente*, um homem é morto por um pelotão de fuzilamento. Seu cadáver é carregado em um carrinho de mão e enterrado numa vala ordinária, como indigente. Nela, começam a brotar flores, que se transformam em novos soldados, prontos para novas batalhas. Uma mensagem potente e trágica, mas que, a depender da interpretação, carrega certa esperança. Afinal, em nenhum momento a história diz quem é quem, define lados, não sabemos quem morreu, e ainda assim, sua luta continua, apesar da repressão.

Figura 18 – Quadrinho “Uma Semente”



Fonte: ALBUQUERQUE, Arnaldo. **Humor Sangrento**. Teresina: Editora Nossa, 1977.

Quando questionado se tinha consciência do momento político do país quando fez *Humor Sangrento*, Albuquerque responde: “claro. Eu sempre tive consciência do sofrimento do povo, da deduração, da repressão militar, da ditadura. Foi feito propositalmente”⁵¹⁹. No mesmo sentido, no documentário *Sem Palavras*, Albuquerque afirma “eu digo que é uma revista de esquerda, era criticar a censura, criticar os poderosos [...], uma maneira de liberdade, autoliberdade”⁵²⁰. Assim, décadas depois, Albuquerque vincula sua HQ a uma função social e política: expor as mazelas do regime militar e além dele, do sistema opressor que dá sustentação ao autoritarismo para além do governo.

Através do absurdo, Albuquerque extrai a realidade, e mistura o senso libertário, o humor escrachado, com a crítica social e política. Ainda no jornal *O Estado*, Albuquerque demonstra consciência de uma rede de opressões: “além da ditatorial, havia também a repressão familiar e da província”, diz ele⁵²¹. Contra isso, apresenta uma arte com estilo próprio mas temáticas plurais, que atacam em diferentes eixos: política, família, religião, moralidade,

⁵¹⁹ ALBUQUERQUE, Arnaldo. Entrevista concedida ao jornal *O Estado*. In: *História em Quadrinho: depoimento de um artista*. **O ESTADO**, Teresina, 11/12 de agosto de 1991.

⁵²⁰ *SEM PALAVRAS*, 2010.

⁵²¹ ALBUQUERQUE, Arnaldo. Entrevista concedida ao jornal *O Estado*. In: *História em Quadrinho: depoimento de um artista*. **O ESTADO**, Teresina, 11/12 de agosto de 1991.

sexualidade. Militante e transbunde ao mesmo tempo, Albuquerque agrega em si e na identidade do artista que se apresenta ao mundo as diferentes forças que tanto se digladiaram nos anos anteriores:

Antigas dicotomias dos anos 1960 foram sendo matizadas ao longo da década seguinte: para a identidade jovem que emergia na segunda metade dos anos 1970, já era possível ser politizado e buscar novos padrões comportamentais, gostar de Caetano Veloso e de Chico Buarque, trazer o espírito comunitário jovem para dentro do movimento estudantil, defender o amor livre e a revolução socialista ou, pelo menos, a diminuição das desigualdades sociais no país.⁵²²

Em tempos de perseguição à manifestação política, o humor era instrumento de resistência, passando pela censura por ser considerado, muitas vezes, bobo ou inocente, mesmo não passando despercebido dos militares. Diz Albuquerque:

O humor sempre foi crítico, satírico. Eu estava pensando outro dia que se a gente pegasse do século passado para cá, utilizando apenas o humor, nós iríamos escrever a história do Brasil muito melhor do que a que está aí nestes livros de história da atualidade, que são livros dirigidos. O humor nunca foi dirigido. O humorista sempre, foi o ferrão dos algozes. O humor foi, portanto, e continua sendo, o ponto de resistência. Então os humoristas é que estão com a verdade. Se você quiser saber a história verdadeira do Brasil, vai num jornal de resistência, num jornal alternativo.⁵²³

Portanto, entende-se a importância do humor para um dos propagandistas desse gênero. O humor é liberdade, é a fuga dos limites traçados pelas autoridades, pelos poderes, pelos materiais impostos por essa ordem. É ainda, para o artista, justamente por não ser “dirigido”, uma forma de acesso à verdade, à verdadeira criação que escapa da reprodução dos modelos estabelecidos.

Assim, a politização do cotidiano influi em uma politização a nível macro. Uma luta sustentada não pela confrontação direta, mas pela recusa, pelo desvio e pela criação de outros modos de existência possíveis sob a repressão. Dessa forma, contrariando um imaginário mais raso do que seria um jovem “contracultural”, Albuquerque e seus contemporâneos não se definem apenas pelo que negam, pela vontade de escapar desse mundo em direção às margens, mas também, nesse movimento, acabam por propor algo. Novos modos de existência, novas formas de expressão, e até a proposição de uma nova maneira de identificar-se enquanto

⁵²² NAPOLITANO, 2023. p.123.

⁵²³ ALBUQUERQUE, Arnaldo. Entrevista concedida à Paulo Moura. In: **Jornal da Manhã**, Teresina, 19 de agosto de 1986. Caderno de Cultura. Pag. 08.

piauiense nesse mundo que se abre a transformações cada vez mais velozes e a integração entre diferentes experiências.

4. Carcará pega, mata, come, e se reinventa: os voos de um artista a procura das imagens de si e do seu mundo

Figura 19 – autorretrato de um cineasta piauiense



Fonte: Acervo Arnaldo Albuquerque

“Eu vou fazer cinema em Teresina exatamente pra ver; eu quero ver através da lente da minha câmara do filme, da montagem, eu quero ver e analisar. Eu faço tudo pra ver e analisar.”

Torquato Neto, 1972⁵²⁴

“O passado — é ossos em redor de ninho de coruja... [...] Possível o que é — possível o que foi. O sertão não chama ninguém às claras; mas, porém, se esconde e acena. Mas o sertão de repente se estremece, debaixo da gente... E — mesmo — possível o que não foi. O senhor talvez não acha?”

João Guimarães Rosa, 1956⁵²⁵

⁵²⁴ ARAÚJO NETO, Torquato. Prefiro dez filmes de Zé do Caixão a um de Glauber Rocha. **O Estado Interessante**, nº 10, Teresina, 18 de junho de 1972.

⁵²⁵ ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p.374.

“Fazer cinema também é pensar”⁵²⁶, além de muitas outras coisas. Essa é a conclusão central que podemos obter da leitura das teses deleuzianas sobre cinema, expostas sobretudo em dois volumes dedicados ao tema, divididos sobre os conceitos-chave de *Imagem-Movimento*⁵²⁷ e *Imagem-Tempo*⁵²⁸. Essas expressões que não só contam a história e a técnica do cinema, mas também o que ele diz sobre nós, sujeitos construtores de ideias:

[...] um regime que se poderia chamar de orgânico, que é o da imagem movimento, que opera por cortes racionais e por encadeamentos, e que projeta ele mesmo um modelo de verdade (a verdade é o todo...). E o outro é um regime cristalino, o da imagem-tempo, que procede por cortes irracionais e só tem reencadeamentos, e substitui o modelo da verdade pela potência do falso como devir.⁵²⁹

A passagem do regime de imagens marca também a passagem do cinema clássico, e com ele o modelo representacional e a linearidade, para o cinema moderno, o cinema da ambiguidade, da perambulação, do irracional. Isso teria se dado com o advento das crises do pós Segunda Guerra Mundial, que convocaram a humanidade a olhar para si e repensar seu papel diante da realidade⁵³⁰. O cinema moderno, nessa acepção, teria sido inaugurado pelo neorrealismo italiano, seguido da Nouvelle Vague, além de iniciativas de diretores como Alfred Hitchcock⁵³¹ e Orson Welles.

Deste último podemos citar a obra que é grande marco desse novo cinema, *Cidadão Kane*⁵³². No filme, Kane morre logo no início deixando apenas uma última palavra misteriosa: *Rosebud*. O motor do filme é a busca desse significado perdido. Para isso, a vida de Kane vai sendo aos poucos montada pelas lembranças outros personagens, avançando e recuando em temporalidades, apresentando aos poucos as camadas do protagonista. Ao final, o espectador descobre o significado do termo, mas não os personagens. Permanece a inquietação: afinal, quem é Kane? Ele é todas as diferentes versões que contaram dele, e ao mesmo tempo, nenhuma delas. Ele está morto, e ao mesmo tempo, permanece nessas histórias. O tempo do filme é feito de ambiguidades e simultaneidades.

⁵²⁶ VASCONCELLOS, 2006. p.54.

⁵²⁷ DELEUZE, 1985.

⁵²⁸ DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**: Cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 2005.

⁵²⁹ DELEUZE, Gilles. **Conversações**: 1972-1990. São Paulo: Editora 34, 1992.

⁵³⁰ É importante salientar que Deleuze não afirma ser o cinema clássico composto apenas por imagens-movimento e o cinema moderno por imagens-tempo, e nem que uma só existe em substituição da outra, apenas que essas são as características definidoras de cada. Essas categorias, e suas subdivisões, se misturam, se confundem, e são trabalhadas de maneiras diversas pelos diversos cineastas e movimentos artísticos.

⁵³¹ Na verdade, para Deleuze, Hitchcock estaria numa transição entre o clássico e o moderno.

⁵³² CIDADÃO KANE. Direção: Orson Welles. Produção: RKO Radio Pictures; Mercury Productions. Estados Unidos, 1941. 119 min, son., p&b.

Assim, de acordo com Deleuze, é com o cinema moderno que os cineastas assumem um cinema que não é apenas um meio de contar histórias, veicular mensagens ou demonstrar técnicas, e sim, um instrumento capaz de propor novas ideias, pôr sujeitos em crise e abrir-se a possibilidades para além do naturalismo estético. “Os filmes deixam de apresentar uma história para desenvolver problemas, [...] há o encontro do pensamento com a imagem [...]”⁵³³. Frente aos grandes heróis dos clássicos épicos ou do faroeste, por exemplo, os personagens do cinema moderno são banais, falhos, enfrentam problemas comuns. Não mais agem provocando situações ou reagem diante delas, mas sim, encontram-se perdidos e absorvidos por tudo ao seu redor. “O cinema moderno é um cinema do ordinário”⁵³⁴.

Apesar de Deleuze citar apenas exemplos do cinema “industrial”, dos grandes diretores, utilizo seus postulados para introduzir a filmografia amadora feita no Piauí pois, como lembra Vasconcellos, o alvo principal do filósofo não é o cinema, mas o pensamento⁵³⁵. Ao falar dos regimes de imagem, Deleuze busca as maneiras de articular arte e filosofia, de modo que esses conceitos centrais que nomeiam as duas obras, extravasam o filme em si enquanto objeto. As imagens que apresentam não um, mas vários e nenhum *Kane* em *Cidadão Kane*, por exemplo, são enunciadores de uma conjuntura na qual o modelo da verdade passa a ser substituído pela potência do falso como devir⁵³⁶. Na atualidade, de forma semelhante problematizamos o olhar para os personagens da narrativa escrita nessa pesquisa.

O cinema, em suas várias formas, é assim um ato de criação⁵³⁷ de ideias e signos, um exercício de criatividade tanto quanto qualquer outra episteme ou arte. Nesse sentido, não parece distante pensar que a juventude que se posicionava contra a intelectualidade institucionalizada de sua cidade, também fosse ela mesma uma agente criadora de pensamentos através da visualidade. A exemplo disso, a epígrafe deste capítulo traz os anseios de Torquato Neto ao anunciar que faria seu filme em entrevista ao *O Estado Interessante*:

⁵³³ VASCONCELLOS, 2006, p.166.

⁵³⁴ VASCONCELLOS, 2006, p.166.

⁵³⁵ “Ou, mais precisamente falando, demonstrar-se-á como as imagens e os signos cinematográficos se estabelecem no plano ontológico da filosofia deleuziana como uma forma de pensar, já que, para Deleuze, o cinema é um dos modos do pensamento, sendo a ciência, a arte e a filosofia suas expressões. [...] A taxionomia deleuziana é, na verdade, a produção de várias séries de conceitos internos à arte cinematográfica, que partem de problemas de origem filosófica.”. In: Vasconcellos, 2006.

⁵³⁶ “A potência do falso é o tempo em pessoa, não porque os conteúdos do tempo sejam variáveis, mas porque a forma do tempo como devir põe em questão todo modelo formal de verdade. É o que acontece no cinema do tempo, primeiro em Welles, depois em Resnais, em Robbe-Grillet: é um cinema da indecidibilidade”. In: DELEUZE, 1992, p.85.

⁵³⁷ DELEUZE, Gilles. O que é o ato de criação?. In: _____. **O belo autônomo: textos clássicos de estética**. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2012.

SILVEIRA — Esse filme que você vai fazer mostra o desenvolvimento de Teresina com suas contradições natura ou você acha que esse desenvolvimento é máscara de uma miséria escondida?

TORQUATO — Eu vou descobrir isso quando estiver fazendo o filme. Por isso é que eu vou fazer o filme. Eu faço filme, nós fazemos filme pra observar as coisas. É esse que é o meu papo de cinema hoje em dia.

Eu vou fazer cinema em Teresina exatamente pra ver; eu quero ver através da lente da minha câmara do filme, da montagem, eu quero ver e analisar. Eu faço tudo pra ver e analisar. Eu tenho, evidentemente, ideias a respeito disso, eu não vou dizer que não tenho, dentro dessa sua pergunta, mas eu só quero responder com o filme.⁵³⁸

A argumentação aproxima-se da perspectiva deleuziana almejada para o cinema: o pensamento através da imagem, sem intermédio de outras linguagens. Para quem consolidou uma carreira como colunista e compositor, o verbo não mais alcançava a potência que ele esperava obter nas imagens. Apenas elas poderiam retribuir a pergunta. Ver através da câmera, da montagem, dos planos, e só aí, obter algum sentido. Além disso, observa-se também que Torquato Neto não vem com uma ideia pronta do filme, nem mesmo título tinha ainda, a obra será elaborada na observação, no processo. O indeterminado é o procedimento. É a cidade que ditará as respostas através do filme, não o contrário.

Na esteira de pensar os signos que o cinema cria para se manifestar o diretor italiano Pier Paolo Pasolini define as noções de *cinema de prosa* e *cinema de poesia*:

O cinema de prosa é um cinema no qual o estilo tem um valor não primário, não tão à vista, não clamoroso, enquanto o estilo no cinema de poesia é o elemento central, fundamental. Em poucas palavras, no cinema de prosa não se percebe a câmera e não se sente a montagem, isto é, não se sente a língua, a língua transparece no seu conteúdo, e o que importa é o que está sendo narrado. No cinema de poesia, ao contrário, sente-se a câmera, sente-se a montagem, e muito.⁵³⁹

Para Pasolini, o cinema busca reproduzir o real, mas pode expressá-lo em linguagens diferentes: ou por meio do naturalismo, a objetividade e a narração; ou através do estilo, da subjetividade, da invenção. Nessa concepção, a prosa valoriza a comunicabilidade direta; a poesia, o discurso indireto livre. Exaltando a figura do autor do filme, o italiano cita o francês Jean-Luc Godard como modelo de “um tecnicismo, por natureza própria, poético: tudo o que

⁵³⁸ ARAÚJO NETO, Torquato. Prefiro dez filmes de Zé do Caixão a um de Glauber Rocha. **O Estado Interessante**, nº 10, Teresina, 18 de junho de 1972.

⁵³⁹ PASOLINI, Pier Paolo. **Diálogos com Pasolini** – Escritos (1957-1984). São Paulo: Nova Stella Editorial/Instituto Cultural Italo-brasileiro, 1986. p.104 *apud* STUDART, Júlia Vasconcelos. Pasolini e a imaginação crítica: nem cinema de prosa, nem de poesia. **Remate de Males**, Campinas-SP, v.40, n.02, p.610-617, jul./dez. de 2020.

for apanhado por uma câmara em movimento será belo: trata-se da restituição técnica, e por isso poética, da realidade”⁵⁴⁰. Nos filmes fabricados em Teresina que veremos a seguir, é possível caracterizar as duas linhas: ora películas objetivas, diretas, narrativas; ora películas mais inventivas, disformes, e ainda expressivas. E nesse meio, identificar a participação de Albuquerque numa pluralidade de modos de fazer filmicos e deixando em imagens, os traços de sua subjetividade.

Ao falarmos de uma produção cinematográfica piauiense, não afirmo que se constitui um movimento organizado, ou que alcance as categorias do chamado “cinema moderno” debatido por autores como Deleuze, tal como um *Cinema Novo* ou uma *Nouvelle Vague*. Essa produção é dispersa, partindo de várias iniciativas individuais ou de coletivos. Porém, quero dizer que esses filmes compartilham princípios que entraram em voga a partir da ascensão do cinema moderno e ainda, carregam inspirações nos movimentos basilares da vanguarda cinematográfica. Assim como Lima, vejo na utilização de filmadoras domésticas para produzir curtas no Piauí, e em outras regiões periféricas do Brasil, “uma possibilidade de experimento cinematográfico também moderno”⁵⁴¹. Os realizadores piauienses não são teóricos do cinema, não exibem teses com seus filmes, mas também não se eximem de construir signos em suas imagens. Esses filmes não reproduzem a realidade, mas a manipulam⁵⁴², nem dão uma noção completa dos sujeitos em questão, mas abrem questões. Nos próximos tópicos, são apresentadas algumas imagens do que um dia foi, e além disso, imagens do que poderia ser.

4.1. Diagnóstico da filmografia piauiense: filmes produzidos e filmes consumidos

Narrar a trajetória de um sujeito como Arnaldo Albuquerque, bem como daqueles em seu entorno, é espaços caminhar não somente pelos seus feitos, as obras legadas para a contemporaneidade, mas também entrar em terrenos movediços, escuros, até mesmo inacabados. Para além da realização, busco um olhar para a dimensão dos desejos⁵⁴³, e como

⁵⁴⁰ PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Herege**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982. p.149.

⁵⁴¹ LIMA, 2012.

⁵⁴² Concordamos com Monteiro de que “seria pertinente objetar que a câmara só captura aquilo que a fazemos focalizar por meio de um ajuste intencional que lançamos sobre sua objetiva. Que a imagem “nua e crua que se vê nas ruas” ao tempo em que é capturada passa a ser a expressão de um ato volitivo inaugural da subjetividade de quem a viu, que emprega ao olhar as marcas deste desafio perceptivo. Nesse sentido, a apreensão fragmentária de determinado fenômeno pela câmara deve prestar contas àquele que a carrega e a movimenta pelas leis da perspectiva”. In: MONTEIRO, 2015, p.111.

⁵⁴³ “O desejo permeia o campo social, tanto em práticas imediatas quanto em projetos muito ambiciosos. Por não querer me atrapalhar com definições complicadas, eu proporia denominar desejo a todas as formas de vontade de viver, de vontade de criar, de vontade de amar, de vontade de inventar uma outra sociedade, outra percepção do mundo, outros sistemas de valores”. In: GUATTARI, ROLNIK; 1996; p.215.

esse sentimento é o motor de resultados muitas vezes inesperados. O não realizado, a frustração, os desvios, também contam histórias.

Para dessa análise, adentramos espaços mais íntimos da figura principal deste trabalho. Isso só foi possível pois durante a pesquisa, tivemos acesso a anotações e desenhos particulares do dar conta Acervo Arnaldo Albuquerque. Trata-se de um material não datado e não organizado, em um primeiro momento, confuso e aparentemente desimportante. Contudo, o ogro da história é capaz de ali farejar carne humana⁵⁴⁴. Afinal, esses papéis são rastros e sagram⁵⁴⁵. Digo isto pois nesse tópico, o foco será dado na relação de Albuquerque com a produção fílmica, algo que também fez como ofício, sobretudo com a análise de suas imagens e escritos sobre o tema. Para isso, teremos como condutor dos próximos tópicos um texto do artista sobre a filmografia piauiense e sobre o que chama de “cinema super oito”.

Além da imagem ilustrada, cartunesca, em quadrinhos, ele se aventurou pela imagem em movimento. É bem verdade que, já em seus desenhos “estáticos”, se percebe a inclinação e a experimentação com movimento, energia e montagem. Além de diretor de curtas-metragens, o artista foi câmara e fotógrafo de outros encabeçados por seus colegas. Ainda, suas anotações revelam o andamento de seus estudos na área e projetos futuros, alguns não realizados. Através desta relação entre indivíduo e seu grupo com o cinema, é possível notar as condições de se produzir filmes e se afirmar como cineasta no Piauí das décadas de 1970 e 1980.

Sobre nosso texto-guia⁵⁴⁶ pelos pensamentos de Albuquerque sobre o cinema, apesar de não constar quando esse texto foi escrito ou com que intenção, nossa investigação leva a crer que foi feito no início dos anos 1980. A linguagem empregada denuncia que faz parte de algum estudo, talvez para um dos cursos dos quais participou na UFPI. Nesse ensaio, Albuquerque faz uma cronologia dos filmes feitos no Piauí ou por piauienses, para depois chegar na sua própria contemporaneidade. A memória começa pelos anos 1960, tempos em que ainda era adolescente, e continua ao longo da década seguinte:

A FILMOGRAFIA PIAUIENSE

A filmografia piauiense, apresenta-se bastante reduzida. As experiências realizadas até aqui, com raras exceções, tinham o intuito de promover o Estado turisticamente e em seguida propunham os dirigentes, atrair investimentos no setor industrial. O que parece, é que não se conseguiu os objetivos a que se propunham os tais filmes.

⁵⁴⁴ BLOCH, 2001, p.60.

⁵⁴⁵ ALBUQUERQUE Júnior, Durval Muniz de. Raros e rotos, restos, rastros e rostos: os arquivos e documentos como condição de possibilidade do discurso historiográfico. *ArtCultura*, Uberlândia (MG), v. 15, n. 26, p. 7-28, jan.-jun. 2013.

⁵⁴⁶ Para evitar explicações longas, irei geralmente referir ao texto de Albuquerque sobre filmografia piauiense e cinema super oito como “texto-guia” ou termos similares.

Antes, nos anos 60, residia em Teresina um senhor de nome Jeób, que além de militar e rádio-amador, tinha o “hobby” de filmar. Documentava o carnaval, festas cívicas, etc. Sua câmera era uma 16mm, e os filmes feitos por ele, eram depois projetados no Theatro 4 de setembro (cinema). Estes filmes são necessários ao Piauí, já é tempo de se iniciar aqui uma cinemateca, onde seja reunido um acervo fílmico que nos retrate, e adquirir os filmes do Jeób seria o primeiro passo.

Depois do Jeób foram feitos dois documentários. Um de I. Rosemberg sobre a Barragem de Boa Esperança, o outro de Jean Manzon sobre aspectos turísticos, culturais e industriais do Estado. Ambos financiados pelo governo Helvídio Nunes. Estes diretores eram grandes chantagistas. Faziam o contato com [aqui há um corte do termo “o responsável”] a vítima e diziam – vamos fazer um filme sobre determinado assunto. Se formos pagos falamos bem, caso contrário fazemos o filme assim mesmo, e descemos a rua.

Só no período do governo Alberto Silva, é que se vai fazer cinema novamente no Piauí. Agora em bitola 35mm.

“O guru de Sete Cidades”, dirigido por Carlos Bini, foi o primeiro filme que o Piauí co-produziu com a Guru-produções. Esta co-produção é discutida. Fala-se, que realmente produziu o filme fomos nós, os piauienses. Este filme foi um total fracasso, tanto de bilheteria quanto de crítica.

Um ano após, 1973, foi a vez de “Como nos livrar do Saco”, um saco realmente. Dirigido por César Ladeira esta pornochanchada, tenta aproveitar o brilho de Cláudio Cavalcante e Sandra Barsotti no vídeo e transportá-lo para a tela. Outro fracasso. Péssima crítica e péssima bilheteria. Esta é outra co-produção Guru-Produções e Piauí.

Voltando a 1972, passou por aqui outra equipe cinematográfica. Uma co-produção Brasil-Holanda, filmando um argumento de Odylo Costa Filho. O filme era “A Faca e o Rio” de George Sluizer, tendo tido locações em outros Estados também.

Os filmes acima pouco ou nada tem a ver conosco, nossa realidade e anseio.⁵⁴⁷

O diagnóstico de Albuquerque para a tal “filmografia piauiense” não é bom. Além de reduzida, os filmes não atingiram seus objetivos, não sendo nem mesmo marcantes. Estes, em sua maioria, eram de caráter propagandístico, com o objetivo de divulgar uma imagem positiva do estado que justificasse a atração de investimentos. A exemplo disso, Albuquerque cita um sobre a barragem de Boa Esperança⁵⁴⁸, inaugurada em 1970, e outro sobre aspectos industriais locais, ambos com patrocínio do governo Helvídio Nunes⁵⁴⁹. Quase sempre não eram

⁵⁴⁷ ALBUQUERQUE, Arnaldo. **A Filmografia Piauiense**. Teresina, s.d. p.1-3. Anotação.

⁵⁴⁸ Trata-se do documentário *Boa esperança, uma obra para o desenvolvimento*, de 1969, dirigido por Isaac Rozemberg. A página do seu acervo digitalizado no Youtube traz informações sobre o diretor: “documentarista Isaac Rozemberg, romeno naturalizado brasileiro que retratou o Brasil de 1939 a 1983 em filmes realizados por iniciativa própria e também por encomendas para governos, instituições públicas e entidades privadas”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YjaeYwLBI4>. Acesso em: 27/12/2025.

⁵⁴⁹ A pesquisa não conseguiu localizar especificamente a qual filme de Jean Manzon no Piauí Arnaldo Albuquerque se refere. Vale ressaltar que Jean Manzon foi um fotojornalista e documentarista Francês nascido em 1915. Em 1940, chega ao Brasil e consegue alçar grande prestígio dentro da revista *O Cruzeiro* e no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do governo de Getúlio Vargas. A partir de 1952, com sua produtora cinematográfica fez mais de 900 documentários, a maioria em curta-metragem e sob encomenda de governos e empresas da época. Seus filmes, sobretudo nas décadas do Regime Militar, buscam apresentar o desenvolvimento do país sob os

produzidos por piauienses, e mais que um olhar de dentro, visavam um olhar do Piauí que fosse agradável fora do estado. O texto ainda os acusa de chantagem: ou eram pagos para falar bem, ou faziam sem o controle do governo, ou seja, sem a obrigatoriedade de um discurso positivo. Chama a atenção no manuscrito o corte em “o responsável” e a substituição por “a vítima”.

Antes disso, destaca o trabalho local de um senhor chamado Jeób, um amador que tinha a filmagem como hobby. Este possuía uma filmadora 16mm, e seus filmes passavam no Teatro 4 de setembro, que na época também funcionava como cinema. Essa produção, feita por um cidadão local, disposta a documentar o cotidiano local, é mais próxima cinema independente posteriormente realizado por indivíduos como Arnaldo Albuquerque, daí também ser vista pelo escritor do texto de maneira mais favorável. Tanto é assim que logo de início expõe a necessidade de criação de uma instituição capaz de armazenar as filmagens piauienses, uma cinemateca, e que deveriam começar pelos registros de Jeób.

Todos esses filmes eram documentários, preocupados em explorar a realidade de forma objetiva, seja os potenciais turísticos e industriais do Piauí, seja seus cotidianos e festas. O cinema ficcional focado no Piauí e feito para as grandes salas de cinema, viria a partir de 1972. Em ambos os casos, incomoda a Albuquerque que os filmes que se propõe a falar do Piauí, pelo menos aqueles de maior circulação e produção, não sejam feitos por pessoas que conheçam a realidade da região. Mesmo contando com o incentivo dos governos e empresários locais, as produções redundavam em fracassos de crítica, bilheteria, e caíam no esquecimento⁵⁵⁰.

Bem diferente eram as expectativas sobre outros dois filmes mencionados, estes com incentivos do governo local, na época comandado por Alberto Tavares Silva, a começar com *O Guru das Sete Cidades*⁵⁵¹. Entre os esforços da administração para apresentar um estado em franco desenvolvimento estava a realização de um filme que exibisse as suas potencialidades para o resto do país. Alberto Silva assumiu o cargo em março de 1971, em janeiro de 1972, menos de um ano depois, a notícia de que um longa-metragem seria produzido em solo piauiense já era destaque nos principais jornais da capital piauiense. Em Monteiro⁵⁵² consta a informação que a concepção do filme foi intermediada pelo jornalista piauiense José Pinheiro

auspícios do milagre econômico, contexto este que deve ter incentivado sua vinda ao Piauí, como relatado. É considerado um dos maiores fotógrafos e documentaristas do Brasil.

⁵⁵⁰ A exceção nos casos citados por Albuquerque é *A Faca e o Rio*, do diretor holandês George Sluizer, baseado no livro homônimo do escritor maranhense criado no Piauí Odylo Costa Filho, que chegou a ser o indicado brasileiro a melhor filme estrangeiro no Oscar, acabando de fora da lista final. Entretanto, neste caso, o filme foi rodado em quatro estados: Piauí, Maranhão, Pará e Amazonas, e não era divulgado como uma co-produção piauiense. O próprio autor cita que esse filme apenas fez uma “passagem” pelo Piauí.

⁵⁵¹ O GURU DAS SETE CIDADES. Direção: Carlos Bini. Produção: Guru Produções Cinematográficas. Rio de Janeiro, 1972. 85 min, son., color.

⁵⁵² MONTEIRO, 2015.

de Carvalho, radicado no Rio de Janeiro, genro do prefeito de Parnaíba – cidade de Alberto Silva – e proprietário da *Guru Produções Cinematográficas LTDA*. É ele quem faz a ponte entre o governo piauiense e o produtor carioca Sidney Loureiro. A produtora, como citado por Albuquerque, foi responsável tanto pela produção deste quanto de *Como nos livrar do Saco*⁵⁵³, atuando assim como o elo propagandístico responsável por, através de grandes produções cinematográficas, colocar o Piauí como um dos espaços a representarem o Brasil nas narrativas.

O Guru das Sete Cidades foi especialmente aguardado com expectativas altas. A imprensa abraçou a causa: no cartaz de divulgação da obra no jornal *O Dia*, lê-se expressões efusivas como: “o filme que todo o Piauí esperava”, “longa metragem totalmente colorido com timbre de exportação”, “o filme que vai mostrar ao Brasil e ao Mundo as mais belas paisagens piauienses”⁵⁵⁴. Sua estreia ao longo de agosto de 1972 e início de 1973 ocorreu em várias capitais do Brasil, e tamanha era a confiança depositada no longa, que o governador Alberto Silva fez questão de participar da *avant première* no Rio de Janeiro⁵⁵⁵.

Visando uma grande repercussão, o filme prometia uma história grandiosa e moderna, embalada por um romance que estampava os seus cartazes. Na obra, um integrante de grupo de motoqueiros se apaixona pela jovem esposa de um rico empresário. Os amantes se juntam a uma seita *hippie* mística escondida no Parque Nacional de Sete Cidades. Eles pedem à seita que sacrifiquem o empresário, o que de fato se cumpre. O casal, entretanto, não tem um final feliz: o jovem é preso, e a mulher, é sacrificada em outro ritual. Em meio ao argumento principal, lendas sobre um passado grandioso e místico daquela terra, cenas na capital, nas praias e nos sertões, além de diálogos que expõem as riquezas naturais e econômicas da terra.

Tentando conciliar interesses políticos e mercadológicos, muitas vezes mais próximos do que se imaginava, *O Guru das Sete Cidades* é uma combinação de filme histórico com artifícios que costumavam atrair audiência jovem, como *road movie*, romance, comédia e erotismo, estética inspirada nos filmes *teenexploitation*⁵⁵⁶ estadunidenses. Esse caldeirão de fórmulas prontas, no entanto, não agradou. Além do fraco desempenho nas bilheterias, as críticas ressaltaram seu caráter descaradamente propagandístico, sua mescla bagunçada de

⁵⁵³ COMO NOS LIVRAR DO SACO. Direção: Cesar Ladeira. Produção: Guru Produções Cinematográficas. Rio de Janeiro, 1974. 87 min, son., color.

⁵⁵⁴ *O Dia*. Teresina, 25 de agosto de 1972.

⁵⁵⁵ *Jornal Do Commercio*. Rio de Janeiro, 1 de fevereiro de 1973.

⁵⁵⁶ “Os teenpics podem ser considerados filmes exploitation em todos os sentidos: eles eram intensamente explorados pelos esquemas publicitários, exploravam diretamente o segmento juvenil do público cinematográfico e abordavam exaustivamente o sexo, atrocidades, monstrosidades, bem como assuntos oportunos e controversos envolvendo a juventude”. In: BUENO, Zuleika. **Leia o livro, compre o disco, veja o filme: o cinema juvenil no Brasil**. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), 2006. p.26.

narrativas que tentam conquistar o público por diversas frentes sem eficiência e sua representação que, ao copiar os sucessos do cinema americano, soava vazia e caricata. Criticava-se que apesar de intencionar um modelo de Piauí, o filme parece não o conhecer.

Nas entrevistas coletadas, diferentes depoimentos têm impressões ruins de *O Guru das Sete Cidades*. Cineas Santos lembra de ser uma “porcaria” e parte do projeto de Alberto Silva⁵⁵⁷. Antônio Noronha chama de “farra financiada pelo governo”⁵⁵⁸. Edmar Oliveira diz que se negou a assistir ao filme na época do lançamento, pois era “contra tudo que vinha do Alberto Silva”, e que, vendo mais tarde, o considera “bobo”⁵⁵⁹.

Repercussão semelhante recebeu *Como nos livrar do saco*, filme de estreia do diretor Cesar Ladeira. Este não contava com a pompa do filme anterior, até por se tratar de uma pornochanchada, um gênero que geralmente não era bem visto enquanto “arte”, mas ainda buscava divulgar o Piauí como espaço vívido e moderno. Nesta trama, um rapaz está se divertindo com sua amante em Teresina, ela é esposa do seu amigo. Subitamente, a moça morre durante o ato sexual e o homem tenta esconder seu cadáver em um saco, sem saber o que fazer com ele. Apesar da comédia escrachada, o longa-metragem também recebeu honras no Piauí. Sua pré-estreia foi ainda na capital piauiense, e durante as gravações, os artistas participantes da obra foram recebidos pessoalmente pelo governador Alberto Silva com um coquetel no Palácio de Karnak, sede do governo⁵⁶⁰. Este também foi um filme de público morno e críticas não elogiosas. As opiniões nos jornais falam em um humor forçado, apelativo, que busca emular receitas estrangeiras e populares, mas caindo em bobagens.

Tanto *O Guru das Sete Cidades* quanto *Como nos livrar do saco* são exemplares cinematográficos brasileiros de um fenômeno maior: percebendo o protagonismo da juventude cada vez mais latente nas transformações sociais, a indústria cultural investe mais em produtos pensados para serem consumidos por jovens. Bueno⁵⁶¹ nos diz que a principal referência do jovem frequentador de salas de cinema é norte-americana, daí o mercado brasileiro buscar nos moldes americanos as formas de fazer este tipo de filmes e adaptá-los ao público nacional.

Ainda, fazem parte de estratégias de uma política que buscava ajustar uma narrativa conciliante e nacionalista, e neste caso, versando sobre a autoestima piauiense⁵⁶². Assim, esse discurso desenvolvimentista propalado pelo Estado era alimentado pela indústria cultural,

⁵⁵⁷ SANTOS, Cineas. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 11 de abril de 2025.

⁵⁵⁸ NORONHA, Antônio. Entrevista concedida a Jaislan Honório Monteiro. Teresina: 21 de janeiro de 2006.

⁵⁵⁹ OLIVEIRA, Edmar. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 08 de julho de 2024.

⁵⁶⁰ ARTISTAS invadem Palácio Karnak. *Correio Braziliense*. Brasília, 29 de maio de 1973.

⁵⁶¹ BUENO, 2006.

⁵⁶² FONTINELES, Cláudia Cristina da Silva. A autoestima piauiense, os usos políticos e as repercussões na memória. *Tempo e argumento*, Florianópolis: v.13,n.33,p.1-29,mai/ago, 2021.

“entranhando-se na produção artística, no discurso ufanista e nas práticas cotidianas através da força da publicidade e da proliferação das diferentes mídias, no incentivo ao consumo”⁵⁶³. Sob esse discurso, o Piauí era frequentemente visto como uma terra isolada e atrasada que, graças aos governos vigentes e ao milagre econômico, enfim trilhava os rumos do progresso. Sobre isso, Fontineles afirma: “era necessário que o ‘Brasil afora’ aprovasse a imagem do Piauí para que o piauiense também se aprovasse e mudasse de postura perante sua própria imagem”⁵⁶⁴.

Um dos meios para tal aprovação seria através dos filmes em questão. Reais ou ficcionais, as obras prometiam um grande futuro ao estado e naturalizar as terras piauienses como espaços a serem vistos e vividos pelas telas. Apesar dos objetivos exorbitantes, os resultados, ao menos em repercussão, não foram os esperados. Pior ainda, para muitos que se viam diante daquelas imagens e personagens, nada soava como uma real identificação para eles enquanto piauienses. Apesar de aparecer nas telas, o Piauí ainda não falava.

Para Albuquerque, essa filmografia só teria suas exceções, ao menos nos formatos mais convencionais do fazer fílmico, na segunda metade da década de 1970:

Contudo existem exceções, são filmes feitos por piauienses. São dois curta-metragens e os dois são documentários.

O primeiro de 1975, dirigido por José Fonseca, versa sobre o problema do nordestino que trabalha em obras de construção no sul do país. Chama-se “Paraíba de Obra”, foi financiado pela fundação cultural. O segundo documentou a vida de um religioso de idade avançada que construiu uma igreja sozinho, é o Tio João, que tem uma inovação, o texto de João José Piriri é narrado pelo contador Manuel Evangelista. Financiado pela FUFPI, dirigido por Antônio Noronha.

Mas paralelo a grande produção e as grandes bitolas, houve o superoito.⁵⁶⁵

Assim como os filmes de Jeób, os filmes citados nesse momento são curtas que buscam documentar vivências e histórias de piauienses, mas com maior refinamento tecnológico e apoio da Fundação Cultural do governo estadual e pela Universidade Federal do Piauí. Sobre *Paraíba de Obra*, de João Fonseca, não dispomos de mais informações. Já *Tio João*⁵⁶⁶, dirigido pelo amigo de Albuquerque, Antônio Noronha, é um dos marcos da produção fílmica piauiense.

Filmado em 16mm no ano de 1978, *Tio João* mistura documentário com cordel. A película conta a história de João Batista, lavrador da cidade de Bom Jesus do Gurguéia, na

⁵⁶³ LONGHI, Carla Reis. Cultura e costumes: um campo em disputa. *Antíteses*, Londrina-PR: v.8, n.15, p.(197-218), jan/jun, 2015. p.199.

⁵⁶⁴ FONTINELES, 2021, p.14.

⁵⁶⁵ ALBUQUERQUE, s.d. p.3-4.

⁵⁶⁶ TIO JOÃO. Direção: Antônio Noronha. Produção: Universidade Federal do Piauí. Teresina, 1978. 16 min, son., color.

época com 98 anos, que construiu sozinho uma igreja para São João na sua localidade. A narração é contada em formato de um cordel, este escrito por João José Piriri e declamado por Vicente Evangelista⁵⁶⁷. Albuquerque foi o responsável por desenhar a apresentação, título e créditos do filme. Como Noronha era professor da UFPI, tinha trânsito para conseguir o investimento necessário para as filmagens. O doutor conta ainda que o filme não tinha roteiro quando começou a ser feito, que este foi surgindo ao longo das entrevistas, da filmagem e da convivência com os moradores⁵⁶⁸. O filme chegou a concorrer no *Festival Jornal do Brasil de Curta-Metragem*, um dos mais conhecidos e visibilizados festivais de cinema da época.

Ao final desse trecho, Albuquerque anuncia um outro modo de fazer cinema no Piauí: o super-8. A partir daqui, dará ênfase nas suas experimentações e nas do seu entorno com a bitola super-8 mm. Se até a alvorada dos anos 1970 poucas eram as iniciativas que registravam o Piauí em vídeo, e mais ainda, mostravam uma visão restrita a um certo discurso vindo das forças dominantes da época, um conjunto de artistas viu no super-8 a oportunidade de evocar outros discursos sobre a cidade, o estado, e suas identidades, “[...] mesmo como maneira de inventar uma realidade que lhes era própria”⁵⁶⁹.

A vontade de filmar não surge do nada, e sim de uma certa cultura de consumo cinematográfico entre uma parcela da sociedade teresinense. Naquela época, Teresina contava com três estabelecimentos de cinema principais, fora outros espaços menores⁵⁷⁰. Cada uma tinha seus aspectos distintivos que determinavam seu uso como espaço de entretenimento e sociabilidade. O Cine Rex era a casa de espetáculos cinematográficos mais antiga. Localizado ao lado do Teatro 4 de Setembro e em frente à praça Pedro II, o Rex foi construído em 1939 em um inconfundível estilo *art déco* que até hoje marca a paisagem urbana da capital. Costumava exibir filmes de grande apelo junto ao público, priorizando gêneros como faroeste, terror, “kung-fu”, comédia e pornochanchada. O Cine São Raimundo localizava-se no bairro Piçarra, era o mais precário, o que comumente chamavam de “cinema poeira”, e seguia mesma linha de exibição do Cine Rex, com filmes mais populares e simples⁵⁷¹. Foi no Cine Rex que Albuquerque começou a conviver de perto com o universo dos cinemas e com os bastidores da

⁵⁶⁷ Há uma pequena confusão, pois, Albuquerque menciona “Manuel Evangelista”, porém os créditos do filme citam “Vicente Evangelista”, não descartamos, porém, se tratar da mesma pessoa com um nome composto.

⁵⁶⁸ NORONHA, Antônio. Entrevista concedida a Jaislan Honório Monteiro. Teresina: 21 de janeiro de 2006.

⁵⁶⁹ SOUSA, 2015, p.98.

⁵⁷⁰ Além do Theatro 4 de Setembro, o primeiro espaço de projeção cinematográfica de Teresina, também o Centro de Convenções possuía seu cinema.

⁵⁷¹ Alvarenga afirma que por ser um cinema mais pobre, o Cine São Raimundo recebia as projeções após já terem sido exibidas e outros espaços, muitas vezes vindo danificadas ou com cortes. In: ALVARENGA, Julio Eduardo S de S. **Histórias que nossos pais não contavam**: lazer teresinense com enfoque no consumo de cinema (1976-1982). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Piauí (UFPI), Teresina, 2020.

projeção filmica. A influência principal veio de Ubaldo, projetista do cinema, que “o presenteava com pedaços de película que sobravam dos filmes que eram exibidos. A brincadeira consistia em unir os pedaços e contar uma história imaginária sem roteiro fixo para depois projetar na parede de casa”⁵⁷².

Já o Cine Royal, inaugurado em 1966 e localizado no cruzamento da rua Coelho Rodrigues com rua Treze de Maio, era considerado de grande qualidade estrutural para os padrões da época, com poltronas mais confortáveis e ar-condicionado nas salas. Com aspecto mais luxuoso que os outros dois cinemas, Brito⁵⁷³ acrescenta que havia uma discrepância entre os públicos das salas, com o Rex e o São Raimundo atendendo a um público maior e mais diverso, e o Royal sendo o mais elitizado, mas também bastante frequentado. Em levantamento feito por Júlio Alvarenga, entre 1976 e 1982, 879 filmes estiveram em cartaz no Cine Royal, enquanto o Cine Rex teve 831, apenas 57 foram exibidos nos dois⁵⁷⁴.

O Royal costumava exhibir filmes considerados “de maior qualidade” ou de conteúdo mais elaborado. Muitos destes fugiam do quadro mais comercial do cinema enquanto indústria⁵⁷⁵. Santos lembra de serem “filmes que a gente não via normalmente no circuito”⁵⁷⁶, e que Oliveira se refere como “cine cultura, um cinema diferenciado”⁵⁷⁷. Era neste espaço que, aos fins de semana, ocorriam as sessões do “Cinema de Arte”, com a curadoria de grandes clássicos do cinema mundial e de diretores de vanguardas cinematográficas, como a *Nouvelle Vague* francesa, o Neorrealismo italiano, a Nova *Hollywood* americana e os Cinema Novo e Cinema Marginal brasileiros. A sessão era organizada pelo Cine-clubes Teresinense (CCT), instituição vinculada ao Colégio Diocesano e de grande importância na divulgação de cinema na capital piauiense.

E assim, entre o cinema mais popular e o cinema mais erudito, muitos dos jovens cineastas aqui trabalhados iam absorvendo linguagens, temáticas e técnicas. Couto Filho lembra que a grande diversão da juventude de seu tempo era o cinema, e que assistiam filmes que iam

⁵⁷² SIQUEIRA, 2017. Com base em uma entrevista concedida por Arnaldo à Revista Pulsar, em 1998.

⁵⁷³ BRITO, 2024.

⁵⁷⁴ ALVARENGA, 2020.

⁵⁷⁵ De acordo com Alvarenga, a partir desse levantamento nos cines Rex e Royal entre 1976 e 1982, não havia uma grande diferença entre os preços dos ingressos, e que, ao contrário do que geralmente comenta-se sobre os dois cinemas, o Royal exibia ainda mais filmes eróticos que o Rex, incluindo pornochanchadas. O pesquisador conclui que “a estigmatização do Cine Rex, comparado ao Cine Royal, não era apenas por conta dos gêneros exibidos nos cinemas, mas também por socializações e regras de cada um dos estabelecimentos”. In: ALVARENGA, 2020, p.55. O Royal, por ser mais luxuoso e por exhibir filmes mais elaborados, tradicionais e premiados, ganhou a fama de ser um cinema voltado para um maior refinamento artístico, mas não se limitava a isto.

⁵⁷⁶ SANTOS, Cineas. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 11 de abril de 2025.

⁵⁷⁷ OLIVEIRA, Edmar. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 08 de julho de 2024.

dos clássicos europeus e norte-americanos aos faroestes, comédias e ao Cinema Novo⁵⁷⁸. A respeito disso, Oliveira enumera uma série de influências sobre si e seus colegas:

Éramos cinéfilos. Não com a facilidade de hoje para ver filmes, mas víamos. Goddard era discutido, o neorealismo italiano nos encantava, Sergio Leone aprendemos cedo, Visconti, Pasolini, Peckinpah, Hitchcock, Kubrick, estávamos antenados. Isso tudo junto nos influenciava.⁵⁷⁹

Alguns de nós frequentavam o cineclube, que era um jeito de ter acesso ao cinema que não passava no circuito normal. Geralmente os padres jesuítas tinham esses filmes, e a gente participou do cineclube. Depois botaram o cine Royal, que marcou muito a nossa geração, ele passava o que se chamava na época de “cine cultura”, um cinema diferenciado. Stanley Kubrick para a gente foi um negócio fantástico. Assistimos 2001 [uma odisseia no espaço], que era um filme que era cinema puro. Sergio Leone, assistimos os filmes dele todos, “O Bom, O Mau e O Feio”, que influenciou toda a obra do Torquato em termos de cinema. E aí, contaminou a gente de ter muito faroeste nos nossos filmes, muita questão de morte, sangue, que era uma forma de chocar. Então toda essa contracultura mundial, ela teve influência em nós. A mim teve esse Cineclube, teve o Cine Royal com os seus filmes, e teve a literatura, que a gente teve acesso pelo Noronha, que tinha livros. [...]

Então, em cinema, todos nós líamos o Eisenstein: a montagem, como montar o filme. Toda essa informação a gente já tinha. E a gente, embora o Eisenstein a gente não conhecesse, porque eu fui conhecer bem depois, sabia que eles eram importantes para o cinema, para a história do cinema, para, vamos dizer, para a teoria cinematográfica. A gente estava estudando aquilo já.⁵⁸⁰

A partir do depoimento, nota-se uma gama eclética de inspirações, reveladoras de um jovem descobrindo diferentes formas de expressar-se pelo cinema e ávido por curtir um pouco de tudo. As referências vão desde diretores hollywoodianos que revolucionaram gêneros consagrados, à movimentos cinematográficos de outros países que apresentaram novas abordagens, como franceses e italianos. São ainda o atestado de que, ao contrário do que afirmara Torquato Neto ao dizer que na capital “nunca passou um filme de Godard”, os filmes de vanguardas estrangeiras não só eram exibidos, como possuíam um público fiel⁵⁸¹. As seções de cinema dos principais jornais da capital mostram que filmes de diferentes países eram exibidos⁵⁸². A coluna de cinema do suplemento *O Estado Interessante* comandada por Jari

⁵⁷⁸ SEM PALAVRAS, 2010.

⁵⁷⁹ OLIVEIRA, Edmar. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 23 de julho de 2021.

⁵⁸⁰ OLIVEIRA, Edmar. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 08 de julho de 2024.

⁵⁸¹ A exemplo dos entrevistados para essa pesquisa, tanto Edmar Oliveira quanto Cineas Santos afirmaram frequentar as sessões do “Cinema de Arte”.

⁵⁸² Para ver uma análise quantitativa e qualitativa das obras divulgadas nos jornais teresinenses, ver: ALVARENGA, 2020.

Mosil, por exemplo, traz ensaios sobre novas linguagens cinematográficas⁵⁸³, sobre o festival de Cannes⁵⁸⁴ e sobre a filmografia de cineastas como Charlie Chaplin⁵⁸⁵, Roman Polanski⁵⁸⁶, Frederico Fellini⁵⁸⁷ e Jean-Luc Godard⁵⁸⁸, demonstrando que havia um interesse dos leitores por esses assuntos.

No relato oral de Oliveira chama atenção ainda a curiosidade não só por assistir os filmes como também a leitura teórica sobre cinema, com destaque para o cineasta russo Serguei Eisenstein, que revolucionou a montagem fílmica. Sabemos que Albuquerque, por exemplo, era um dos mais ávidos estudiosos de imagem entre o grupo, mesmo sem formação nenhuma na área ou aspirações a se tornar um cineasta nos moldes tradicionais. O gosto pelo entretenimento fílmico e a dedicação à técnica e à experimentação foram determinantes para o engajamento na produção de seus próprios vídeos.

4.2. Fazer filme no Piauí é desdobrar fibra por fibra o coração: nasce um cineasta piauiense entre sonhos e realidade

Voltemos ao texto sobre filmografia piauiense, que inicia uma segunda metade dedicada ao super-8:

CINEMA SUPER OITO

O cinema superoito tem sido uma trincheira de resistência para o realizador piauiense. Na falta de produtores e apoio oficial para suas realizações em bitola de 16 ou de 35 mm, o cineasta piauiense voltou-se para o superoito como forma de não ficar parado.

O superoito, por ser mais barato, dá ao realizador, a sensação de ser independente, pois quem realiza o filme é ele mesmo. Mas é justamente se vê que cinema não é uma profissão e que nem em âmbito estadual quanto em nacional existe um sistema distribuidor capaz de fazer retornar a verba aplicada em seus filmes.

A própria Embrafilmes, parece não estar muito interessada em desenvolver a bitola. Nos últimos festivais superoito, tem-se notado uma constante falta de participação e apoio dela. Tanto no que diz respeito a colaboração financeira até o financiamento da técnica e equipamento para realização de custos e projeções.

Apesar dos obstáculos, o S8 vem se desenvolvendo em todo país. Do Paraná onde é realizado anualmente o mais importante festival nacional ao Maranhão

⁵⁸³ MOSIL, Jari. Os difíceis caminhos da “Nova linguagem”. **O Estado Interessante**, s.n., Teresina, 30 de abril de 1972, p. 9.

⁵⁸⁴ MOSIL, Jari. Cannes em dois tempos. **O Estado Interessante**, Teresina, nº 07, 28 de maio de 1972, p. 12.

⁵⁸⁵ MOSIL, Jari. Chaplin: a redescoberta da simplicidade. **O Estado Interessante**, nº 03, Teresina, 16 de abril de 1972, p. 8.

⁵⁸⁶ MOSIL, Jari. Polanski: o mestre do macabro. **O Estado Interessante**, nº 09, Teresina, 11 de junho de 1972, p. 3.

⁵⁸⁷ MOSIL, Jari. Fellini. **O Estado Interessante**, nº 11, Teresina, 25 de junho de 1972, p. 5.

⁵⁸⁸ MOSIL, Jari. Godard – Irreverente e contraditório, romântico e anarquista. **O Estado Interessante**, nº 10, Teresina, 18 de junho de 1972.

que arrebatava a maioria dos prêmios nos festivais onde participa, ao Piauí que só agora com a ajuda do CAC da FUFPI realizou seu primeiro filme sonoro em S8.

É assim que desde 72 vem se testando fazer cinema no Piauí: em nível precário. A tentativa muito positiva do Cine-Clube Teresinense que comprou filmes e deu para seus sócios testarem realizar com equipes ao tino de Hollywood, com fotógrafo, continuísta, diretor, etc. O ótimo “Adão e Eva” de Edmar e Galvão; o filme de Torquato “Reflexões de um Cineasta”; “Praça Saraiva” que documentou a praça antiga; o filme de Durvalino “As Feras”; e os primeiros desenhos animados “Carcará” premiado na Argentina e Maranhão, e o “Vampirizações” em fase de aperfeiçoamento são exemplos que evidenciam a vontade de trabalhar.

Um tópico que deixe ser observado é o do filme do Pirajá, o “Cabeça de Cuia”, que já recebeu incentivos econômicos de tudo que é órgão oficial e nunca é finalizado.⁵⁸⁹

Albuquerque percebe o super-8 como uma saída, ou melhor, um suspiro, diante da falta de oportunidades de se fazer cinema no Piauí, principalmente fora do discurso hegemônico. A indicação dessa tecnologia como “trincheira de resistência” reforça a percepção de que a utilização de tais câmeras se configurava como uma guerrilha semântica⁵⁹⁰ na medida em que estes jovens realizadores, seja por vontade própria, seja empurrados por uma carência de outras opções, burlavam as linguagens estabelecidas na tradição e assim inventavam novas formas de se expressar. No discurso posto acima, o deslocamento em direção ao super-8 é quase que natural: na ausência de incentivos para produções mais complexas, resta aderir à meios alternativos de produção independente. Principalmente para alguém como Albuquerque, cuja imagem era o que mais lhe fascinava, sua apropriação era a oportunidade enfim de fazer cinema: “o filme experimental é aquele que tenta fazer aquilo que é potencialmente possível com o cinema – mas que nenhuma prática está fazendo; aquilo que é potencial do cinema e ultrapassa ou surpreende os parâmetros com que a crítica está trabalhando”⁵⁹¹.

O formato super-8 foi lançado em 1965 pela companhia *Kodak* a partir do aperfeiçoamento da bitola 8mm. Pequenas, fáceis de manejar, baratas e com boa qualidade de imagem, as câmeras de super-8 chegaram ao alcance da classe média para registrar momentos e guardá-los para posteriores recordações. Não foram originalmente pensadas como alternativa ao cinema industrial, ainda assim, foram apropriadas como tal. Como posto acima, Albuquerque

⁵⁸⁹ ALBUQUERQUE, s.d. p.5-7.

⁵⁹⁰ Para Brito, tendo como base um artigo de Ernesto Manuel de Melo Castro, “A expressão guerrilha semântica faz referência às inovações, no campo dos signos, produzidas, em especial, por jovens, e que têm como principal viés a estética destruidora e ressignificadora das linguagens”. In: BRITO, 2024, p.78.

⁵⁹¹ MACHADO JÚNIOR, 2013, p.47-48.

destaca que o super-8 se popularizou entre os artistas piauienses por falta de apoio à formação de cineastas e à aquisição das tecnologias necessárias para filmagens em 16mm e 35mm.

O próprio ato de usar o super-8 para fabricar filmes já era uma subversão de seu objetivo primordial. No testemunho de Couto Filho a seguir, as filmadoras oscilam entre a desvirtuação de sua proposta original familiar, e uma combinação com a mesma proposta no sentido de documentar cenas cotidianas e reais:

Era utilizado para filmar casamento, aniversário, batizado, as bodas de ouro do vovô. Na verdade, foi uma sacação da Kodak para vender mais película, essa coisa fabulosa do capitalismo moderno, então a Kodak difundiu o hábito amador de filmar, registrar e fico imaginando como seria interessante recuperar esse imenso acervo de imagens de nossa modernidade. Então, influenciados por Torquato e pelo que já vinha sendo feito no Rio e em outras capitais pela rapaziada, nós fizemos disso uma proposta de guerrilha artística. [...] Então isso teve uma função muito libertária e, às vezes, para nós, era mais importante o ato de filmar do que o resultado em si.

Torquato Neto, grande influência na forma como estes jovens pensavam o cinema, era um grande entusiasta do super-8 na democratização do fazer fílmico:

Pegue uma câmera e saia por aí como é preciso agora, como está na hora: fotografe, filme, documente tudo o que pintar, invente, mostre, guarde. Mostre. Isso é possível e é fascinante e é preciso. Curta essa de olhar com o dedo no disparo: saia por aí com uma câmera na mão (e, diria Glauber Rocha nos bons tempos, uma idéia na cabeça) [vamos] documentando, inventando, filmando os monstros que pintam, pintando sempre com o olho em punho a câmera pintando na paisagem geral brasileira desse tempo, agora. Depende apenas de transar com a imagem, chega de metáforas, metáforas históricas, filmes imbecis. Precisamos da imagem nua e crua que se vê na rua, dura, sem mais reticências a verdadeira. Toda imagem é uma espécie de painel, planos gerais são apenas uma barra da necessidade. Olhe com olhos livres: quem vai documentar isso? Quem vai guardar as imagens que o cinema dos cinemas não exhibe? [...] Uma câmera na mão e o Brasil no olho têm sua beleza [...] O cinema é novo. E a câmera Superoito é a democratização do cinema (c.f. Orson Wells, na Manchete). Já ouviram falar em supeoito? Filma rápido, prático, barato, colorido. Filma tudo o que você quiser ver e recriar. Vê de perto. [...] No Rio, em São Paulo, Manaus, Brasília, Teresina, essa nova maravilha da tecnologia a superoito está sendo utilizada com eficácia por quem se liga se interessa e se dispõe a mandar a bola pra frente. Inventando, utilizando sempre os novos meios de comunicação e o cinema é novo, repito, e para as massas. Experimente filmar e veja como você vai se ligar, sinta o drama [...] o cinema, como se vê por aqui é apenas um projetor em funcionamento projetando imagens em movimento sobre uma superfície plana qualquer. É muito chato. O quente é filmar.

Em seus escritos, como o destacado aqui, Torquato toma partido nas disputas cinematográficas de sua época, posicionando-se criticamente a respeito dos filmes mais

mercadológicos e contra filmes históricos e seu passado idealizado. Na verdade, se mostra cansado de ver representações criadas por terceiros, e advoga por um cinema subjetivo, no qual as pessoas pudessem pegar sua câmera e registrar suas próprias imagens, e assim, expressar a si mesmos. Não imagens ou mensagens pré-concebidas, feitas para caberem nas grandes telas ou nos bolsos da indústria, mas sim aquilo que está diante da câmera, e por conseguinte, diante do sujeito. Era preciso fazer um outro cinema, com as imagens que os “Cinemas” não exibem. Assim, coaduna com a perspectiva de um *cinema de invenção*, delineada por Jairo Ferreira como uma “retaguarda da vanguarda”: “daí a consistência do experimental como projeto estético avançado onde se elimina o que não é para se vislumbrar o que será. Outro cinema, outra coisa. Independente até dos independentes, marginal entre marginais, rebelde entre rebeldes”⁵⁹². A percepção está em consonância com a de outros cineastas que se aventuravam pelas margens do cinema. Sobre o novo fenômeno, Flávio Moreira da Costa, em 1971, em referência ao que chama de *cinema underground*, considera este um “anticorpo” ao cinema industrial, o único com real capacidade de criação⁵⁹³.

Em Teresina, o mais antigo registro localizado no âmbito desta pesquisa sobre uso de equipamento super-8 diz respeito a materiais trazidos pelo Padre italiano Moisés Fumagalli para o Cine-clubes Teresinense em 1969, entre eles, um editor de super-8 mm⁵⁹⁴. A partir disso, no CCT, foram realizadas filmagens ocasionais de momentos de lazer do grupo, e com o tempo, vídeos mais elaborados e roteirizados⁵⁹⁵. O CCT, além das pequenas experiências de filmagem, também promovia exibição de filmes, além cursos e materiais impressos de capacitação, projeção, teoria e crítica cinematográfica.

A iniciativa cineclubista, considerada “muito positiva” por Albuquerque, aparece como marco na formação fílmica de alguns integrantes da geração estudada. Como visto, estudaram no Colégio Diocesano, Oliveira, Couto Filho, Galvão e Albuquerque. Como o CCT já existia desde 1962, é provável que enquanto estudantes tenham convivido com aquele espaço. Além disso, a instituição preocupava-se em levar suas atividades para além dos muros da escola, como o “Cinema de Arte” no *Cine Royal*. Oliveira diz que frequentavam o Cine-clubes como jeito de ter acesso a filmes que não passavam no circuito normal, filmes estes adquiridos pelos padres jesuítas⁵⁹⁶. Antônio Noronha era o mais conectado aos cineclubistas, tendo participado de

⁵⁹² FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. São Paulo: Max Limonad, 1986. p. 28.

⁵⁹³ COSTA, Flávio Moreira da. Notas para um cinema underground. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 16, p. 28-31, 1970.

⁵⁹⁴ CINE-CLUBE teresinense. Ata de reunião do Cine-Clube Teresinense, 1969. In: Atas do Cine-Clube Teresinense. Teresina, s.d.

⁵⁹⁵ Para ver mais da história do CCT e sua influência na cultura cinematográfica teresinense, ver MELO, 2026.

⁵⁹⁶ OLIVEIRA, Edmar. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 08 de julho de 2024.

algumas produções: “eu cheguei a participar do Cineclube e lembro-me também que havia algumas pessoas com filmadoras e que chegamos a realizar alguns filmes no ‘Balneário Roncador’ no Maranhão”⁵⁹⁷.

A seguir o texto de Albuquerque menciona alguns dos principais marcos em super-8 da capital piauiense, todos eles com sua participação. Enquanto o Cineclube realizava seus primeiros movimentos de filmagem, geralmente filmagens de eventos ou pequenos trabalhos escolares, o inaugurador do momento nomeado como *Espectro Torquato Neto* foi *Adão e Eva do Paraíso ao Consumo*. Com argumento de Edmar Oliveira, direção de Carlos Galvão, operação de câmera por Arnaldo Albuquerque, Antônio Noronha na produção, é uma das críticas mais nítidas do grupo aos valores principais da sociedade capitalista. Segundo Oliveira, essas divisões foram feitas apenas para dar um ar de legitimidade enquanto cinema para essa primeira experiência do grupo: “Isso porque estávamos imitando cinema, tem essa divisão. O trabalho é coletivo total! Todo mundo deu palpite em tudo! Não tem roteiro meu, não tem direção do Galvão, não tem produção só do Noronha, Noronha tinha dinheiro (risos)”⁵⁹⁸.

Gravado num banco de areia nas águas do rio Poty, o filme inicia em um ambiente de natureza fechada e apenas um homem. Sentindo-se sozinho, Adão, em um ato próximo do antropofágico, havia arrancado uma costela de si e arremessado no rio, do qual saiu a Eva tal qual uma vênus ou Iemanjá. Há cenas do casal Adão e Eva, interpretados respectivamente por Torquato Neto e Claudete Dias, se amando e curtindo a natureza ao redor. Com o decorrer da película, a dupla é tentada pelos sinais da civilização. Primeiramente, veem uma ponte – a ponte Juscelino Kubitschek – e dela são transportados para o centro da cidade. De mãos dadas e vestidos em túnicas, são seres estranhos na movimentação citadina. Adão e Eva então entram em uma loja, chamada Serpente, e saem transformados: ele de cabelo curto e terno, ela de minissaia e maquiada. A última parte da película mostra o casal vivendo a vida comum: Adão chega cansado do trabalho, Eva está grávida, cozinhando, também descontente com a vida, por fim os dois começam a discutir e atirar comida um no outro. O que se iniciou como um Adão e

⁵⁹⁷ NORONHA, Antônio. Entrevista concedida a Jaislan Honório Monteiro. Teresina: 21 de janeiro de 2006. O suplemento *O Estado Interessante*, em 1972, cita a gravação de 3 filmes no Balneário do Roncador, em Timon-MA: *Campo é Vida... e amar é piquenique*, *A Fonte* e *Vidas em Lance*. A respeito *Vidas em Lance*, dirigido por integrantes do CCT, o impresso traz um resumo de sua narrativa, sobre um almoço campestre que acaba em uma briga de faca entre dois homens. In: SILVA, Josia Clarence Carneiro da. Cinema-Vidas em Lance-um filme piauiense. *O Estado Interessante*, Teresina, 04 jun. 1972, p. 3. O historiador João Vitor Melo destaca algumas aproximações deste com o enredo de filmes do *Espectro Torquato Neto*: “Se no filme cineclubista, a violência é o clímax da relação entre o protagonista, sua amada e o seu amante, no filme torquateano as agressões são o próprio motor da narrativa, uma alegoria à vitória dos jovens sobre o conservadorismo de sua cidade”. In: MELO, 2026, p.93.

⁵⁹⁸ OLIVEIRA, Edmar. Entrevista concedida a Aristides Oliveira, Bernardo Aurélio e Jaislan Monteiro. Teresina, 02 de novembro de 2017. In: OLIVEIRA, et al., 2019.

Eva alternativos em meio à serenidade da natureza fora transformado num casal de classe média comum cujo caos urbano se reflete na sua própria relação. O sentimento diluiu-se, a lógica se inverteu: ao entrarem na loja, eles foram consumidos.

Cabe ressaltar que a filmagem original não se encontra disponível, a versão mais aceita conta que o material foi extraviado durante uma viagem para realizar uma cópia. Seu conteúdo sobrevive através das memórias, fotografias, *storyboards*⁵⁹⁹ feitos por Carlos Galvão em 1997 para uma possível refilmagem e, mais recentemente, unindo esses meios, uma quadrinização⁶⁰⁰. Somado ao fator do suicídio do *Anjo Torto*, essa aura de "filme perdido" contribui para uma certa mistificação da obra. Entretanto, apesar do mito criado posteriormente, o curta-metragem não foi produzido com a intenção de ser um marco ou meio de projetar os seus participantes na imortalidade. Era antes de tudo, uma forma de diversão, aproveitar a vinda de Torquato Neto, que já havia atuado em filmes super-8 no Rio de Janeiro e comentava sobre cinema. Dias lembra: “havia consciência de que a gente estava ali, vivendo aquele momento, não que aquilo ali iria ter algum significado e que era história”⁶⁰¹, o que corrobora com a tese de Benjamin⁶⁰², segundo a qual os fatos só se tornam históricos postumamente, graças a acontecimentos que lhes são *a posteriori*. Logo, o filme perdido encontra sentidos que lhe são atribuídos com o passar do tempo, seja pelas memórias que restaram, seja pela observação dos contextos que o cercam em um plano mais amplo.

Galvão revela que a câmera que Noronha adquiriu foi emprestada pelo CCT, do qual vimos que Noronha era um dos integrantes⁶⁰³. Da mesma forma, o projetor usado para exibir os filmes também pertencia ao Cine-club⁶⁰⁴. Nota-se assim o intercâmbio entre diferentes coletivos de produtores artísticos em Teresina, além da escassez da tecnologia super-8 na capital piauiense, que circulava entre alguns grupos. Fazer um filme no Piauí era um privilégio para poucos, mesmo em super-8. Galvão relembra as técnicas usavas pelos cineastas de primeira viagem para driblar a falta de recursos:

O Arnaldo Albuquerque, que era fotógrafo, foi quem ficou operando a câmera. A gente distribuiu papéis. O pessoal ficou encarregado de conseguir a "infra":

⁵⁹⁹ Storyboard é uma espécie de esboço do filme. Trata-se de uma série de ilustrações em sequência para traçar uma cena a ser filmada.

⁶⁰⁰ Esse livro foi um rico acervo de fontes para esse trabalho, contendo várias entrevistas, fotografias das gravações e storyboards. OLIVEIRA, et al., 2019.

⁶⁰¹ DIAS, Claudete. Entrevista concedida a Bernardo Aurélio e Jaislan Monteiro. Teresina, 02 de novembro de 2017. In: OLIVEIRA, et al., 2019. p.100.

⁶⁰² BENJAMIN, 1994.

⁶⁰³ GALVÃO, Carlos. Entrevista concedida a Aristides Oliveira e Bernardo Aurélio. Teresina, 02 de novembro de 2017. In: OLIVEIRA, et al., 2019.

⁶⁰⁴ SEM PALAVRAS, 2010.

uma peruca, umas roupas, uma costela. Noronha conseguiu a câmera e dois rolos de filme, o que nos daria um filme de 6 minutos. Então, eu, Arnaldo e Edmar nos juntamos para fazer o que seria o roteiro. Fazer o roteiro era pegar a história, decupar, realizar um storyboard contabilizando os minutos e os segundos. Cada segundo, cada cena e cronometrar aquilo para caber no tempo de filme que tínhamos. Ficar com o relógio ali para fazer os cortes porque se sabia (apesar de existir coladeira) que era muito complicado de editar... ainda hoje é complicado, imagina na época. Cena curta tinha que ser cortada, colada, etc. Então a gente ficou um tempo bolando isso para fazer na sequência. A gente foi simplificando. [...]

Todo mundo achava muito legal. Deu muito certo, coincidiu tudo, os cortes ficaram perfeitos. Uma questão técnica que o Arnaldo resolveu foram os letreiros. Como é que a gente ia fazer? O Arnaldo teve uma ideia de fazer o letreiro com placa de vidro desenhado com tinta guache enfiado na areia. Aí foi feito quase como uma animação.

Para Arnaldo Albuquerque poder manipular a câmera, o vidro era enterrado na areia do rio, na coroa. Ele escrevia as letras da apresentação do filme de guache, filmava ao nível do chão e fazia um corte. Apagava o primeiro letreiro, enxugava o vidro e escrevia o seguinte. Ficou uma animação do letreiro. Ele ", "Direção"...etc. Apesar segurava a câmera, fazia uns "tantos" quadros e aí apagava e escrevia: "Produção", dos cortes, ele deu uma calculada porque o Torquato ficava vindo lá de longe todo desfocado e durante esses cortes a imagem ficou aparecendo. O corte era bem curto e foi contínuo. Então, quando não tinha mais nada, ele ficou em pé, levantou a câmera, correndo de baixo para cima. Como o vidro é transparente mesmo, ficou perfeito. Não fez sombra, não fez nada. Mas era o único jeito. E ele não tinha menor possibilidade de inserir o letreiro no Super-8. Era complicadíssimo. Só se tivesse que ir num laboratório lá. Não sei nem se fazia isso em Fortaleza. A gente queria fazer aquilo correndo. E foi uma solução engenhosa, genial. Ficou perfeito. E aí segue a ação e os cortes eram feitos a partir do roteiro que a gente tinha feito, que na verdade foi a cronometragem da duração das cenas que a gente queria fazer na sequência para evitar qualquer interferência. A gente não queria cortar, colar... aquele processo! A gente planejou simplesmente fazer os dois rolos inteiros e emendar uma ponta na outra. Só teve uma emenda. [...]

Sobre o filme, a câmera não tinha zoom, aí tinha que medir o foco. Como a gente não estava com trena, a gente fazia uns ensaios rapidinho antes da cena. A gente começou a usar uns talos de coco na beira do rio e aí ficava a marcação: "não aproximar além disso". No geral, ficava fora do enquadramento. A gente fazia essa medida, porque a partir de um certo limite desfoca e vira infinito. Isso não aparecia no filme. É como a marcação que se faz em palco de teatro, com fita no chão. [...]

Depois dessa saída na boutique, aparecem eles na cozinha, na casa. Ela sentada, ele como se tivesse saindo para trabalhar, com uma pasta e a mulher jogando uma comida, qualquer coisa no prato. Eles fingem bater uma boca, uma discussão... A ideia era que ela aparecesse grávida, de "bobs". Então a discussão era até acabar o rolo. A gente tinha medido o filme direitinho. Aí o Arnaldo teve outra ideia. Ele ficou girando a câmera. Ela ficou de cabeça pra baixo, até que o filme entra naquela ponta colorida do final.⁶⁰⁵

⁶⁰⁵ GALVÃO, Carlos. Entrevista concedida a Aristides Oliveira e Bernardo Aurélio. Teresina, 02 de novembro de 2017. In: OLIVEIRA, et al., 2019.

Albuquerque era o responsável por manipular a câmera e por boa parte das soluções criativas para manipular a imagem para além de apenas retratar o que está diante da filmadora. Sua marca é tal que ao elogiar o resultado final do filme, é quem Torquato Neto cita no *A Hora Fatal* quando fala do filme: “que maravilha o trabalho de Arnaldo”⁶⁰⁶. Para os créditos do curta, um letreiro feito com uma placa de vidro e com inscrições de tinta guache impressionavam aqueles que assistiram à projeção. Com as palavras à frente, as letras parecem flutuar enquanto ao fundo, o Adão de Torquato Neto vinha desfocado na direção da quarta parede. Nota-se ainda que, na impressão de Galvão, a passagem do letreiro parecia uma animação com palavras, justamente anos depois o mesmo Albuquerque realizaria as primeiras animações piauienses.

Albuquerque dispensava o uso do tripé de câmera, acreditando que o próprio manuseio da filmadora concedia um aspecto mais pessoal. Sob essa ótica, a câmera é uma extensão sensível do corpo capaz de capturar momentos, não mais mecânica, e sim, orgânica. Galvão cita que o filme deveria encerrar com a briga “até acabar o rolo”, mas Albuquerque teve a ideia de girar a câmera, simulando o caos da briga que girava o mundo de ponta cabeça. Na quadrinização do filme feita por Aurélio, o autor levanta a hipótese de que o giro final da câmera faz referência ao giro do casal de namorados ainda no Paraíso, enquanto se amavam. Intencional ou não, trata-se de uma irônica rima visual: o giro dos corpos em paixão e serenidade havia se convertido no giro da câmera diante do estresse e da intolerância. Ao invés de apenas ficar imóvel capturando o instante da briga, a câmera move-se assim como são capazes de se moverem os corpos. A dinâmica traz a moral final da narrativa, da inversão dos valores, apenas através do movimento.

Sem recursos como o *zoom* ou revisão do vídeo, já que os rolos de filme eram limitados, os integrantes do curta tinham que confiar na sua própria visão e tato. Faziam isso instaurando marcações no chão, segurando a câmera com firmeza, cortando o filme o mínimo possível. Falhas técnicas aconteciam, cenas não saiam como planejado, isso, porém, era parte do que caracterizava a arte de realizadores amadores descobrindo ainda no processo como imprimir personalidade aos seus filmes. Como observa Machado Jr, na práxis superoitista fica evidente o interesse de fazer o defeito técnico ser visto como efeito técnico, “sua prazerosa incorporação com o sinal invertido”⁶⁰⁷, dando a ver o que sim, buscava ser uma técnica, mas não deixava de ser uma diversão descompromissada.

⁶⁰⁶ ARAÚJO NETO, Torquato. Do Paraíso ao Consumo. *A Hora Fatal*, nº 03, Teresina, julho de 1972.

⁶⁰⁷ MACHADO JÚNIOR, 2013, p.44.

O maior desafio foi construir o roteiro, trabalho de Galvão, Oliveira e Albuquerque a partir de uma ideia de Oliveira. Tudo foi calculado para caber no limite de dois, ou três, rolos de filme⁶⁰⁸, com a menor quantidade de cortes, pois editar era complicado. Oliveira diz que seu argumento foi escolhido por ser o mais simples e fácil desse encaixar na duração. Assim, as condições de produção, o material, a minutagem, a edição, foram determinantes na construção da narrativa daquele que foi o inaugurador do conjunto de filmes marginais piauienses⁶⁰⁹.

Todo esse cuidado com roteiro, com divisão de tarefas, com linearidade e duração da película, não parece coincidir com nenhum outro curta do *Espectro Torquato Neto*. Pelo contrário, *Adão e Eva do Paraíso ao Consumo* destoa de outros filmes do mesmo grupo por ser ainda muito “organizado” em comparação com outros. A narrativa possui um claro começo, meio e fim, e ainda uma moral que a justifica, e todas as cenas, como dito, foram planejadas com atenção. Mesmo afastando-se das grandes produções e em direção à invenção de linguagens disruptivas do tradicional, seus realizadores, nesse primeiro momento, ainda continuam conectados ao modo tradicional de concepção e produção fílmica, e buscam emular o estilo das produções maiores. Isto fica claro quando Oliveira revela que a divisão de tarefas não existia na realidade, mas foi feita para parecer que estavam “imitando cinema”, como se ainda dependessem dessa validação.

Com o tempo essa aproximação com o cinema “comum” foi sendo abandonada:

Nós fazíamos livres associações, utilizando o real das ruas, o encadeamento das cenas com alguma lógica formal, movimento de câmera, enquadramentos, montagem ideogrâmica, mas num sentido mais poético, entendeu? Eu vejo esse movimento muito mais associado às artes plásticas do que propriamente ao discurso cinematográfico clássico. É uma coisa mais voltada para o poético do que para a narrativa tradicional do cinema. Algo como “a configuração prismática da ideia”, no dizer de Mallarmé. O cinema super-8 está menos para Glauber e mais para Andy Warhol, que inclusive chegou a fazer muitos filmes em super-8. [...]

Eu filmando “Davi Vai Guiar” parecia um pintor maluco jogando tinta na parede.⁶¹⁰

⁶⁰⁸ Galvão fala em dois rolos de filme, já Oliveira fala em Três. A fonte mais próxima da época do filme, o texto de Torquato Neto para o suplemento A Hora Fatal, menciona “a coisa comprimida em 6 minutos ao som do Moody Blues”, indicando que, independentemente da quantidade de rolos, a duração final foi por volta de seis minutos de filme acabado, descontando cenas cortadas. Um rolo de filme super-8 mm filma, em média, três minutos e meio.

⁶⁰⁹ Segundo Benjamin, “o conceito de técnica representa o ponto de partida dialético para uma superação do contraste infecundo entre forma e conteúdo”. In: BENJAMIN, 1944, p.122. Ou seja, além de concordar com a superação da dicotomia entre forma e conteúdo, o ensaísta alemão ressalta que as condições técnicas são determinantes para a escolha e análise dessas categorias, forma e conteúdo, dentro de uma obra artística.

⁶¹⁰ COUTO FILHO, Durvalino concedida a Jaislan Honório Monteiro. **Revista Desenredos**. Ano IV, número 15. Disponível em: <http://desenredos.com.br/?cat=36>. Acessado em: 01/01/2025.

Quando exalta Andy Warhol em detrimento de Glauber Rocha, Couto Filho vê a movimentação da qual participou mais próxima de um dadaísmo cinematográfico, livre de qualquer amarra conteudista ou, como diria Torquato, livre de “metáforas”. A forma basta por si, ela é o conteúdo. Se “a interpretação é a vingança do intelecto sobre a arte”⁶¹¹, os filmes experimentais buscam restituir o sensível, o indecifrável. Mais que remeter a uma narrativa clara, pretendem apresentar o que está diante da câmera: registros daqueles jovens se divertindo, seus códigos, estéticas e percepções do mundo ao seu redor. São imagens que atrás da aparência descompromissada, “funcionavam pelas derivas, apostando na potência do acontecimento”⁶¹². A relação nos mostra que o cinema, qualquer que seja, não é um texto a ser decifrado:

Não existe um dicionário de imagens. Não há nenhuma imagem encaixotada pronta para ser usada. Se por acaso quiséssemos imaginar um dicionário de imagens teríamos que criar um dicionário infinito, como infinito continua a ser o dicionário das palavras possíveis.

O autor de cinema não possui um dicionário, mas uma possibilidade infinita: não vai buscar os seus signos (im-signos) à arca, ao depósito, à bagagem: mas ao caos, onde estas não são mais que meras possibilidades ou sombras de comunicação mecânica e onírica.⁶¹³

A narrativa anti-teleológica vai aparecer no filme dirigido por Torquato Neto, também filmado por Albuquerque, *O Terror da Vermelha*⁶¹⁴. Ilustre divulgador de filmes experimentais em super-8, tendo atuado em produções do tipo no Rio de Janeiro e em Teresina, restava a Torquato ainda levar a estética da invenção ao campo das imagens. Bebendo da fonte do Cinema Marginal, *O Terror da Vermelha* é protagonizado por um anti-herói vil, um *serial killer* impiedoso, a personificação exacerbada da barbárie nas selvas de pedra. Por toda a película, seguimos o rastro de mortes do assassino sem nome enquanto também somos envolvidos por paisagens urbanas, corpos, palavras, tal como se o poeta estivesse escrevendo versos sanguinários em imagens. Nós, os espectadores, também somos perseguidores, pois a câmera manipulada por Albuquerque se coloca como um observador silencioso, à espreita. Os movimentos, principalmente no eixo horizontal, imitam o olhar, como um terceiro ser que ora acompanha a vítima, ora acompanha o assassino, sem jamais interferir.

⁶¹¹ SONTAG, Susan. **Contra a Interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987. p.16.

⁶¹² FAVARETTO, 2017, p.194.

⁶¹³ PASOLINI, 1982, p.139.

⁶¹⁴ O TERROR DA VERMELHA. Direção: Torquato Neto. Teresina, 1972, son., color., 28 min.

Buscando destruir códigos, e com seus estilhaços, construir outras linguagens, Torquato Neto deixou registrado em versos as orientações sobre seu filme, publicados posteriormente na segunda edição do *Gamma*:

a) – um filme é feito de planos:
a b c: um plano depois do outro
depois do outro depois do outro
depois do outro – planos. não é
feito de cenas, rapaziada-cineclube.
1 plano é 1 plano, porquanto
montagem é, ante sempre
montagem é, antesempre, uma análise
de planos. e mais soma/divisão
multiplicação/subtração. certo disso.
dziga vertov, citado por godard em
inglês: ...montar um filme antes
da filmagem, montar um filme durante
a filmagem, montar um filme depois
da filmagem.
fazer um filme
b) – fotografar ontem, guardar
(SOUSÂNDRADE)
fui a teresina pelo início de
junho (sanatório meduna), entrei
em contato com os rapazes que
havia feito o jornal gamma e
partimos para o superoito de
metragem média que resultou neste
O TERROR DA VERMELHA (ou
qual outro nome escolherem). o
material filmado percorria
acidentalmente acidentalmente
um fio de acontecimento, matéria
de memória de uma só pessoa em
equipe percorrendo roteiro de
lugares, quintais, paisagens-
plano geral
paisagens-planos-gerais,
distâncias, a cidade transformada
retornada transformada em
EM TRANSFORMAÇÃO. o jogo
(from navilouca) VIR/VER/OU/VIR
etc (AQUI/ALI). títulos subtítulos
versos pontuação: TEXTO-LEGENDA,
ora ocupando totalmente o
fotograma ora
precisamente ilustrando-o
“sur-place”, como
palavra-cenário (luiz otávio)
também (galvão em OU),
palavracontradestaque, como
destaque (waly) na dança da

herondina. Nove cassetes filmados,
 filme ektachrome kodak.
 c) – em seguida a verificação de
 variadas férteis possibilidades
 de edição (montagem), optou-se por
 stanley donen. não há explicações
 recomendáveis claras para a
 escolha: pareceu-nos simplesmente
 a mais NATURAL, CONCRETA, no
 pensamento de transação com imagem
 (e som): em movimento como forma da
 narração
 concreta precisa necessária
 satisfatória. idade eletrônica. mais
 evidentemente, o
 tempo/contratempo/contracampo,
 produção execução e a guerra,
 (ONE PLUS ONE), godard, o filme das
 famílias, televisão, cinemascope, o
 escambal, o diabo a 4.
 d) – edmar (oliveira) é o superstar
 principal. mais: conceição, herondina
 claudette, juçara, adélia maria,
 dona salomé, livramento, etim,
 paulo josé, durvalino filho, edmilton,
 pereira, geraldo cabeludo, dr. heli,
 galvão, joão clímaco d'almeida e
 transeuntes. além de arnaldo.
 arnaldo fez a maior grande parte da
 câmera.⁶¹⁵

O texto dá o tom errático da estética almejada em o *Terror da Vermelha*. A câmera é um *flâneur* captando uma cidade para além dos cartões postais – como privilegiavam os grandes filmes feitos no Piauí – em nome de “uma variedade de cidades invisíveis, praticadas, subjetivas, resultantes em larga medida da forma como os caminantes, delinquentemente, subvertiam a ordem proposta pelos mapas e pelo discurso utópico urbanista”⁶¹⁶. Ruas, casas, quintais, praças e escombros também se misturam a palavras escritas em cartazes que irrompem a narrativa e amplificam a sensação de estranheza. A espacialidade e o verbo se confundem ao ponto de se tornarem indissociáveis na película.

O filme também é recheado de referências ao cinema consumido por Torquato Neto, Albuquerque, e os outros participantes da obra. Segundo Oliveira, para a cena da morte na estação de trem, Albuquerque se inspirou nos planos de *Matar ou morrer*, filme *western* de

⁶¹⁵ ARAÚJO NETO, Torquato. [Sem título]. In: **Gramma**, n. 2, Teresina, novembro de 1972, p. 08.

⁶¹⁶ CASTELO BRANCO, Edwar. A Teresinália e o espectro de Torquato Neto. **EVHIST: Revista de Estudos Brincantes e Históricos**, Morrinhos-GO, v.14, n.2, p.1-16, jul./dez. 2025. p.9.

1952 do diretor Fred Zinnemann⁶¹⁷. No poema com as orientações do filme, Torquato Neto faz citações a Dziga Vertov, um dos maiores expoentes da montagem soviética⁶¹⁸, e Jean-Luc Godard⁶¹⁹. Cita-os principalmente para destacar a importância da montagem, não aquela naturalista, “um plano após o outro”, da imagem-movimento⁶²⁰, mas aquela que é feita antes do filme, durante o filme, depois do filme, dando valor ao processo, não ao planejamento ou ao resultado. O filme nunca parece acabado, pois nem se pretende a tal. O filme, reflexo do seu autor, deveria ser livre.

É a este filme que Albuquerque se refere no seu texto-guia chamando-o de “Reflexões de um Cineasta”, confundindo o nome que consagrou a obra. Na verdade, *O Terror da Vermelha* é uma das várias possibilidades de título que Torquato Neto deu ao seu filme, no próprio texto do *Gramma* acima ele deixa o título aberto a escolhas, que ainda incluía opções como *O Faroesteiro da Cidade Verde*, *Tristeresina*, *Vi, ver ou vir* e *Boijardim da Noite*. O poeta nunca viu o resultado final de sua obra, pois veio a falecer antes que o filme fosse montado⁶²¹.

Reflexões de um Cineasta é, aliás, um dos experimentos poéticos de Torquato, misturando poesia, fotografia e desenho. O poema-processo foi fotografado por Albuquerque⁶²² e consiste em Torquato interagindo com um painel atrás dele onde lê-se “reflexões de um cineasta” com vários desenhos compondo o quadro, desenhos típicos das ilustrações de Albuquerque. Enquanto na frente Torquato levanta o punho exibindo um relógio, ao fundo vê-se letras, números, garrafas, animais, órgãos sexuais. A confusão visual resultante dessa interação “gera uma gama de significações desarranjadas, caotizadas, que parecem querer expressar um momento em que, para Torquato, a revolução - antes proposta na linguagem - passa a incorporar sua própria vida”⁶²³. Assim como em Deleuze, em Torquato Neto, “a verdade

⁶¹⁷ OLIVEIRA, Edmar. A contracultura ensaiando um movimento no Piauí. In: CAMPELO, Viriato; CUNHA, Paulo José; MENDES, George. **Torquato Neto: Arte Inacabada**. Teresina: EDUFPI, 2022. p.285.

⁶¹⁸ DELEUZE, 1985.

⁶¹⁹ Torquato Neto cita explicitamente o filme *One plus One*, de Godard, lançado em 1968. Este é o primeiro filme em língua inglesa do diretor francês, um filme-ensaio no qual Godard experimenta diversas cenas encadeadas que não se pretendem ser decifradas. O filme registra o ensaio da banda *Rolling Stones*, especificamente a elaboração da música *Sympathy for the Devil*, entrecortado diversas vezes por momentos ficcionais de protestos diversos. A mistura entre reportagem, poesia, protesto e cinema parece ser uma das bases inspiradoras de Torquato no seu filme.

⁶²⁰ DELEUZE, 1985.

⁶²¹ DEMÉTRIO, Silvio Ricardo. *O Terror da Vermelha: estética da agressão e rigor formal de Torquato Neto no cinema*. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; CARDOSO, Vinícius Alves (org.). **Torquato Neto: um poliedro de faces infinitas**. Teresina: EDUFPI, 2016. O autor ainda informa que a primeira montagem do filme foi feita por Carlos Galvão em 1973, com base no poema-roteiro deixado por Torquato Neto. Em 2001 o filme foi exibido ao público pela primeira vez, dessa vez montado por Ana Maria Duarte, sua esposa. Os dois filmes são praticamente iguais, a maior mudança diz respeito à trilha sonora escolhida pelos montadores.

⁶²² NOGUEIRA, 2024.

⁶²³ CASTELO BRANCO, 2024, p.205.

do cinema [...] não está na história de seus filmes, mas na riqueza criativa de seus criadores, inventores de signos e imagens”⁶²⁴.

A estética livre das normas de se fazer cinema continuará com mais força nos filmes seguintes com a participação dos mesmos jovens da *Geração Gramma*. Mais que vestir personagens ou narrativa inventados, os filmes apresentam esses jovens como eram no seu cotidiano, ou como queriam que ficassem registrados. Buscam com isso desbravar os labirintos de cidades visíveis e invisíveis para flagrar um espaço jovem, um mundo novo a emergir no interior da capital, habitado por personagens fictícios que emulam visuais, comportamentos e trejeitos daqueles que os interpretam. “Em primeiro plano a ideia de inteireza da obra como premissa incontornável perde muito do seu sentido, cedendo lugar à ideia de processo”⁶²⁵. Como mostra Lima, ao nos depararmos com esses filmes, ficamos com a impressão de que “não há começo, meio ou fim. São sequências de imagens apenas! [...] Colagens incongruentes de imagens dando a sensação de que se trata de uma contra-narrativa – ou de que é preciso acabar com a própria narrativa!”⁶²⁶. São filmes de diferentes diretores, mas, como ressaltado em depoimentos, contando com a participação de Albuquerque na câmera e às vezes atuando.

Antônio Noronha produz aquele que era uma resposta desbundada ao *Guru das Sete Cidades*, o curta *O Guru da Sexy Cidade*. Ao desfile em motocicletas e automóveis pelos caminhos retilíneos e asfaltados da capital, à profundidade de prédios históricos, torres de igrejas e fontes nas praças que vemos no filme da grande tela, opõem-se as matas da Caatinga e cenas escuras gravadas a noite, por vezes apenas iluminadas por faróis para revelar corpos praticamente desnudos.

David Vai Guiar, filme de Durvalino Couto Filho, o qual Albuquerque chama de “As Feras” em seu texto, é um grande passeio pela contracultura teresinense, seus modos e suas modas. Nesta cidade do prazer jovem, somos recebidos com risos e cabelos longos, roupas curtas e coloridas, cigarros e bebidas, carros e motos.

Já *Miss Dora*, dirigido por Edmar Oliveira, conta a narrativa de Dora, que após receber conselhos e uma arma de um guru que desaparece no ar, parte para viver aventuras e matar seus perseguidores. Entre os causos da garota, Edmar denuncia a condição dos trabalhadores numa sociedade capitalista, que fogem de uma fábrica através de um buraco na parede, além da explícita temática da autonomia do corpo feminino.

⁶²⁴ VASCONCELLOS, 2006, p.49.

⁶²⁵ MONTEIRO, 2015, p.115.

⁶²⁶ LIMA, 2012, p.198-199.

Em *Coração Materno*⁶²⁷, de Haroldo Barradas, temos uma espécie de “filme dentro do filme”, no qual acompanhamos um enredo inspirado pela música de mesmo nome de Vicente Celestino e regrada por Caetano Veloso. Destaco essa obra pelo fator de sua metalinguagem, que potencializa a mensagem de ruptura aos códigos sociais almejada por aquela turma contracultural. O curta começa com um grupo de amigos reunidos na grama em uma conversa acalorada que, momentos depois, decidem montar um filme e assisti-lo. O filme assistido pelos jovens é recheado de cenas bárbaras de horror, onde se distingue um homem matando uma senhora, arrancando seu coração para depois se banquetear com os amigos em alusão explícita à Santa Ceia. Deixando se levar pelo transe do filme, um dos jovens repete a narrativa e cruelmente assassina sua mãe e retira o coração. Couto Filho⁶²⁸ revela que a obra final decorreu de um acidente: após ter sido exibido pela primeira vez, em um momento de distração o cachorro de Durvalino comeu e destruiu boa parte do rolo do filme; após o estresse causado, os rapazes resolveram usar o que sobrou para fazer uma espécie de “filme dentro do filme”. O filme assim renasce como homenagem ao próprio processo de fabricação de si, fechando o ciclo no qual o produto é também produtor de significados para o seu criador.

Ainda há dois filmes realizados no Rio de Janeiro, ambos representam uma diáspora dessa juventude que, mesmo na capital fluminense, ainda enunciam uma gestação de ser teresinense⁶²⁹. Em *Porenquanto*⁶³⁰, de Carlos Galvão, acompanhamos um grupo de jovens cabeludos em aventuras eróticas e violentas. A câmera exala o teor sexual, por exemplo, ao situar um destes jovens entre as pernas da moça que observa, ele diminuto ao fundo, ela com suas pernas em primeiro plano, próxima à câmera. *Tupi Niquim*⁶³¹, de Xico Pereira, é o único filme do Espectro Torquato Neto no qual as fontes analisadas não mencionam a participação de Arnaldo Albuquerque. Trata-se das peripécias de um jovem *hippie* buscando se adaptar ao ambiente de uma grande cidade.

A violência como metáfora da ruptura é um elemento presente em todas essas obras. Os filmes aqui analisados trazem histórias permeadas por brigas, mortes e perseguições. Em comum, eles levam a literalidade do discurso de destruição das limitadas e padronizadas relações humanas, sejam familiares, amorosas, religiosas ou sociais. Essa juventude se vê enclausurada em “um mundo legal, social, institucional no qual as únicas relações possíveis são

⁶²⁷ CORAÇÃO MATERNO. Direção: Haroldo Barradas. Teresina, 1973, son., color., 14 min.

⁶²⁸ COUTO FILHO, Durvalino concedida a Jaislan Honório Monteiro. **Revista Desenredos**. Ano IV, número 15. Disponível em: <http://desenredos.com.br/?cat=36>. Acessado em: 20/07/2023.

⁶²⁹ BRITO, 2024.

⁶³⁰ PORENQUANTO. Direção: Carlos Galvão. Rio de Janeiro, 1973, son., color., 26 min.

⁶³¹ TUPI NIQUIM. Direção: Xico Pereira. Rio de Janeiro, 1974, son., color., 17 min.

muito pouco numerosas, extremamente esquematizadas, extremamente pobre”⁶³² e então passam a lutar contra “esse empobrecimento do tecido relacional”⁶³³. São narrativas também de denúncia de uma coletividade acostumada com a violência em seus diversos âmbitos, da física à simbólica e ressaltada pelo advento da repressão e censura ditatorial. A Teresina pela qual passeiam os filmes é uma cidade dialética: ríspida, provinciana, opressiva, mas igualmente jovem, revolucionária, marginal. A violência advém também do gosto de sujeitos como Albuquerque ou Torquato Neto pelos filmes de faroeste e terror, que costumam se passar em ambientes duros.

As filmadoras em super-8 não registravam som, não há linhas de diálogo, então era preciso que a própria imagem pudesse passar o recado. Era preciso que a própria câmera deixasse de ser apenas meio de comunicação e passasse a ser uma ferramenta para a comunicação⁶³⁴. Em *O Guru da sexy cidade*, a precariedade das condições de filmagem se converte em mistério e sensualidade: um homem dança quase desnudo no escuro da noite na mata, iluminado apenas pelos faróis de carro. Em *David Vai Guiar*, binarismos de gênero são questionados com a imagem. Muitas vezes, ao nos depararmos com as imagens em baixa qualidade das câmeras utilizadas, temos dúvidas se está sendo filmado à distância um corpo do sexo masculino ou feminino. Em outro momento, a técnica do *zoom* preenche o plano com o rosto de uma pessoa jovem, não conseguimos identificar se é um garoto ou garota. Apenas quando a lente afasta, descobrimos que era um homem, e que ele ainda estava andando de sunga pelas margens do rio.

As peripécias do super-8 debocham dos ordenamentos urbanos escritos em placas, muros e monumentos. Repetidas vezes nos filmes, o sentido desenhado em placas de trânsito é desvirtuado para marcar uma nova posição. Em *David vai guiar*, a seta no sinal de trânsito indica a orientação do tráfego pela direita, no entanto, a câmera faz um movimento horizontal no mesmo eixo à esquerda. Já no curta de Edmar Oliveira, de modo semelhante a placa diz explicitamente “direita livre”, mas os pedestres optam por seguir a direção inversa, ademais, em outro momento, um *zoom* dá ênfase na mensagem de outra placa: “mantenha a esquerda”. No mesmo filme, o deboche ganha também conotação política. Uma criança brinca ao lado de uma parede onde se diz “Ordem. Seu lugar. Sem rir. Sem falar” enquanto uma arma desenhada

⁶³² FOUCAULT, 2006. p.120.

⁶³³ FOUCAULT, 2006. p.120.

⁶³⁴ “A transposição sígnica do Super-8 mm de meio de comunicação para ferramenta de comunicação estaria condicionada a mudança súbita de perspectiva. [...] A relação entre a tecnologia e a produção da subjetividade parece situada entre dois extremos: do aspecto alienante e opressor à relação inventiva que se manifesta a partir da reapropriação dos meios de expressão política”. In: MONTEIRO, 2015, p.98.

apontava para criança. A ditadura parecia sufocar aquelas brincadeiras, mas a arte então reage: os dizeres odiosos são cobertos por explosões de tinta vermelha após um corte brusco feito na montagem. Em *Porenquanto*, Oliveira⁶³⁵ destaca seu momento favorito de todos os curtas pela precisão da montagem: filma-se uma estátua feminina nua com *zoom* na parte que representa sua vagina, em um corte imperceptível, vemos um líquido vermelho escorrendo dela, como se naturalmente estivesse começado a sangrar. Cenas que revelam que nas precárias condições das produções superoitista, “o que se podia fazer era criar uma linguagem em que nas fissuras fosse possível encontrar uma mensagem que provocasse desconforto”⁶³⁶.

Muitas cenas inventivas como essas contaram com o manuseio de Albuquerque, que além do gosto por filmes, avançava também nos estudos sobre o assunto. Vimos no capítulo anterior que enquanto morava no Rio de Janeiro, no início da década de 1970, faz um curso de montagem cinematográfica com Eduardo Coutinho no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, assistiu a filmes que não passavam em Teresina e foi frequentador dos cursos e exposições no MAM. Também teve contatos com outros artistas plásticos, cineastas e poetas. Essas informações foram dadas por Albuquerque à revista *Pulsar*⁶³⁷. O artista conclui que as experiências lhe fizeram perceber que o quadrinista é um cineasta, roteirista e diretor, unindo assim duas de suas maiores paixões, o cinema e o quadrinho, que guardam em si a relação com a imagem em movimento.

Albuquerque também dirigiu seus próprios filmes. *Gilete com Banana*, do início da década de 1970, cujo registro foi perdido, foi tratado no capítulo anterior. O outro filme trata-se de *Um Sonho Americano*⁶³⁸, que será melhor debatido depois. Esta película fora preservada pelo Acervo Arnaldo Albuquerque e apenas recentemente foi recuperada e restaurada pela organização *Cinelimite*. Não há indicações precisas do ano de sua realização, porém, é possível depreender que foi feita em algum momento da década de 1970 ou no máximo nos primeiros anos da década de 1980, pelo contexto de produção filmica de Arnaldo Albuquerque e pela presença de rostos conhecidos de outras produções do *Espectro Torquato Neto*, como Nazaré Lages e Naire Vilar no elenco. Estranhamente, mesmo aparentando estar finalizado, o filme passou décadas nas sombras, sem, até o momento dessa pesquisa, constar em nenhuma mostra ou festival, em nenhuma entrevista, nem em outras pesquisas. Oliveira em sua recente entrevista, alega lembrar desse filme apenas quando perguntado diretamente sobre ele, sem dar

⁶³⁵ OLIVEIRA, Edmar. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 08 de julho de 2024.

⁶³⁶ LIMA, 2006, p.45.

⁶³⁷ ARNALDO, 1998.

⁶³⁸ UM SONHO AMERICANO. Direção: Arnaldo Albuquerque. Teresina, s.d., son., color., 3 min.

mais informações. Lembremos, conforme Fernando Catroga, que “ora, seja como recordação ou como esquecimento, nunca é o passado que se impõe ao presente, mas é este, enquanto permanente tensão e protensão, que vai urdindo as tonalidades”⁶³⁹. Diz ainda que Albuquerque fez vários filmes e tinha o costume de esconder o que produzia, além de que “o Arnaldo perdia muita coisa. Ele dava também. Qualquer um que ele simpatizasse, ele pegava e dava”⁶⁴⁰.

Entre os documentos manuscritos de Albuquerque explorados nessa pesquisa, alguns apontam para projetos de filmes que jamais foram realizados ou se perderam. Escolhi dedicar um espaço para falar deles pois nessas ideias, pode-se notar a presença de questões e estilos comuns à obra de Albuquerque, além de perceber como este artista concebia seus próprios filmes. Em uma de suas notas, lê-se:

Gilete corta? Sim mata!

A trama acontece num ambiente escuro até a 2ª parte do filme onde tudo é sobre alegria. Seria bom que a pessoa fosse loira pois ela personifica meu protótipo. Criado inteiramente dentro de um sentido muito chave da vida pequeno-burguesa: o futuro deve ser melhor, portanto vamos destruir o presente.

A preocupação básica do meu personagem é fútil e otária. Uma pessoa que decide se destruir e acaba se destruindo (se suicidando) só que toda arrumada como se fosse questão importante conhecer a morte na roupa de festa.

Roteiro

Uma pessoa está dormindo. A câmera lentamente passa dos pés para o rosto. Olhos que se abrem sem nenhuma expressão especial. Ato: de escovar os dentes (a), tomar café (b), vestir roupa (c), fazer maquiagem (d).

a) A boca só. Movimento. Luz ambiente.

b) Captar ambiente de lar. Luz ambiente

c) Vestir roupa. A luz está lá fora. Contra-plongé. Luz ainda não é importante até a [ilegível]⁶⁴¹ não houve um zoom a câmera pode fazer seus cortes se aproximar mas só isso

d) Maquiagem é beleza começa uma entrada de luz

Gilete pouca luz

Corte já é na piscina

Pingos na piscina

Repórteres com máquinas fotográficas

Sorriso nos lábios

FIM⁶⁴²

Logo pelo título, somos imediatamente remetidos ao filme *Gilete com Banana*, demonstrando uma repetição da alegoria da lâmina de “gilete” com cortes e violência. Alguns

⁶³⁹ CATROGA, Fernando. **Os passos do homem como restolho do tempo**: memória e fim do fim da História. Coimbra: Almedina, 2009. p.19.

⁶⁴⁰ OLIVEIRA, Edmar. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 08 de julho de 2024.

⁶⁴¹ A caligrafia não está clara, mas a próxima palavra aparenta ser “piscina”, até pelo contexto.

⁶⁴² ALBUQUERQUE, Arnaldo. **Gilete Mata? Sim mate**. Teresina, s.d.. Anotação.

temas recorrentes na arte de Albuquerque reaparecem aqui, como o deboche com o sonho de grupos da sociedade mais tradicionais, as referências à “vida pequeno-burguesa” alegre, à visão progressista de “um futuro melhor”, mas construído sobre a destruição do presente; à pessoa que, antes de retirar a vida, arruma-se com roupa de festa e maquiagem. Outra referência está na protagonista loira, que personifica o “protótipo” de Albuquerque, imagem comum no cinema *mainstream* da musa que é desejada por homens em romances, ou garota que é vítima nos filmes de terror. A mesma alegoria aparecerá, por exemplo, em *Um Sonho Americano*. A imprensa sensacionalista, que também está o centro de *Vã-Pirações*, é aqui retratada nos repórteres que fotografam uma trágica cena. Ainda, já vimos que o suicídio aparece com frequência na obra de Albuquerque. A morte aparece como ato final inevitável da falta de sentido da própria vida, “a preocupação básica do meu personagem é fútil e otária”.

Nota-se também o domínio teórico do artista, tanto na organização quanto artifícios estéticos empregados. Se personagens como Noronha e Couto Filho ressaltam que seus filmes, e outros do mesmo espectro, não possuíam roteiros ou planejamento anterior, Albuquerque parece preocupar-se em ter, se não um roteiro e pré-produção, ao menos algumas balizas. O Filme está dividido em dois atos claros, tendo a diferença de iluminação, o contraste de ambientes escuro/claro, como a divisão das partes. A luz dita a ironia: o espaço caseiro, em que a moça se arruma, é sombrio; o espaço exterior, a piscina, onde comete o ato trágico, é iluminado. Há também orientações técnicas para a manipulação da câmera: *contra-plongée*⁶⁴³, *zoom*, foco em determinados elementos, mapeamento dos movimentos da filmadora.

O escrito a seguir está na mesma folha da qual foi retirada as informações sobre *Praça Saraiva*, que veremos no próximo tópico:

A RAINHA ESCARLATE
Zé el vingador – Chico Pereira
Rainha escarlate – Çeição
Dançarina – Ruth
1º percussionista – Zé Alencar
2º percussionista – Juarez
3º percussionista – Franzé
Pedro Linguíça – Geraldo
Bucho de lampreia – Gordo
Garçonete – Lúcia

Algo de terrível existe: você pensar que “sabe”, e ser incrivelmente bombardeado por [ilegível] de assunto que você sabe apenas superficialmente. Exemplo claro e evidente: amar a marginália, sacar os valores do IIIº mundo

⁶⁴³ Em termos técnicos de cinema: enquadramento no qual a câmera filma um objeto de baixo para cima, geralmente para conferir a ideia de poder, força e crescimento ao que é mostrado. Plongée é o contrário: a câmera filma de cima para baixo, fazendo o que é filmado parecer menor, fraco.

etc. E só sua intuição ditar os valores do racional e da lógica – Piauí tem apenas isso. Não poder lhe esclarecer nada. É isso aí! Teresina é uma boa cidade, quase linda, o resto é papo! Poisé aconteceu comigo. Mr, Torquato não lhe entregava o mastro nem nunca pensou em dar bandeiras. O que ele lhe dava era dicas que ele sabia verdadeiras e não acreditava mais. Não vou discutir o mérito da “piração”... acontece!

Tenho visto as teses de Hobsbawn que se ocupam do lupem proletariado, dando a importância deles: revolucionários primitivos.

Em fevereiro estive no Rio de Janeiro. Andei bêbado pelas ruas. “Nota” que meus irmãos me davam. Senti-me solitário pois não podia supor, pelo que já conhecia, o que iria acontecer na próxima esquina. Em Teresina eu sei me situar por antecedência.

O que acontece é que eu me fiz um desafio. Pensei: cara as pessoas que cê conhece aqui não dariam um filme??? Claro! Falei depois pro Pereira isso. Seria um filme onde Ceição reinaria. E pereira com toda sua aversão aos escritos brancos seria o astro-herói-galã. Pintou muita transação. Gastei seis filmes em praça saraiva. Não pra fazer um documentário (continuo a dizer que documentário é coisa de otários) mas pra filmar coisa que mr. Arnaldo curte. O resultado de tudo é algo sobre jogos de bicho. Jogo do bicho é o que é atual não importa a época que for feito. É o quente.

Sei que Pereira e Edmar me chamariam de estruturalista. Pereira eu dou um murro e Edmar eu chamo de visionário. Galvão? Eu ignoro. Cê tá pensando que eu sou lori bicho?⁶⁴⁴

Diferente do anterior, esse texto, que mais se assemelha a uma mensagem cujo destinatário não está especificado, apenas deixa a intenção de quem Albuquerque quer que sejam seus personagens e como concebeu a ideia deste filme. Há algumas dicas temporais da localização do texto: a menção direta ao filme *Praça Saraiva*, de 1975, o elenco composto por nomes envolvidos com os jornais e curtas da *Geração Gramma*, nos permite considerar essa nota como próxima da metade da década de 1970, época em que também se encontravam no Rio de Janeiro os indivíduos mais citados: Albuquerque, Pereira, Oliveira e Galvão.

A carta carrega um teor de revolta espacial e social. O autor descreve uma certa vertigem ao andar bêbado pela metrópole fluminense, cidade tão grande que o faz sentir sozinho, pois não sabe o que há na próxima esquina. Teresina é o contrário, Albuquerque, que era referido por seus amigos como um profundo conhecedor da cidade, sabe de antecedência onde está. Ainda assim, a lembrança de sua terra-natal não é confortável: em Teresina, cidade “quase linda”, e no Piauí, imperam os valores da racionalidade, que representavam prisões para estes jovens inconformados em busca de outras transações, voltadas para o delírio, o excesso, a curtição. Dessa forma, assim como *Porenquanto* e *Tupi Niquim*, a ideia de *A Rainha Escarlata* é insuflada por um sentimento de desterritorialização constante, em Teresina ou no Rio de Janeiro. Se para esses jovens a “cidade maravilhosa” representava a terra das oportunidades que

⁶⁴⁴ ALBUQUERQUE, Arnaldo. *A Rainha Escarlata*. Teresina, s.d.. Anotação.

não teriam na provinciana “cidade verde”, tampouco o “ser teresinense” deixa de existir. Nesse sentido, filmes como estes representariam a transposição da *Tristeresina*⁶⁴⁵ subjetiva, invisível⁶⁴⁶, para um outro espaço. Sendo as imagens fílmicas a exteriorização de sentimentos muitas vezes indefiníveis, “produzir filmes no Rio de Janeiro significava traçar uma cartografia de afetividade com o espaço hostil, tentando aproximá-lo da realidade que eles conheciam em sua terra-natal”⁶⁴⁷.

Ao impor-se contra os valores vigentes na sociedade, Albuquerque quer elevar ao protagonismo de seu filme a marginalidade, não apenas aquela representada pelo estilo contracultural e libertário, mas de todos aqueles postos à margem da “oficialidade”. O artista demonstra estar atendo a teorias sociais, citando nominalmente o historiador marxista inglês Eric Hobsbawn e abordando conceitos como lumpemproletariado⁶⁴⁸. A esse estrato social geralmente pensado como alienado, desprovido de consciência política e social, Albuquerque diz concordar com Hobsbawn e ver neles o espírito de revolta, uma espécie de revolucionário primitivo, tese debatida no livro *Rebeldes Primitivos*⁶⁴⁹.

Logo, Albuquerque deseja retratar uma rebeldia não apenas estética ou artística, mas também social. Daí chegar, ao final, no jogo do bicho, divertimento ilegal, mas comum entre classes sociais hierarquicamente inferiores e parte do imaginário carioca. Ainda sob o aspecto de uma certa militância político-social no seu projeto de filme, o “escarlate” remete ao vermelho dos movimentos de esquerda. Da mesma forma, a escolha do protagonismo ao lado de Conceição, de Chico Pereira, que teria “aversão aos escritos brancos”. Ciente do tom político do esboço fílmico, Albuquerque ainda diz que seria chamado de “estruturalista” por seus amigos, e que responderia à provocação com deboches, assim demonstrando que, mesmo inclinado por estudos de viés de esquerda marxista, continua a rejeitar rótulos do tipo.

Mais que apenas documentar comportamentos, personagens e cenários ao redor destes, o super-8 era também instrumento de escrita imagética de poesias e de narrativas que, se não

⁶⁴⁵ Como Torquato Neto chamava Teresina, sua triste e linda cidade.

⁶⁴⁶ CASTELO BRANCO, 2025.

⁶⁴⁷ BRITO, 2024, p.174.

⁶⁴⁸ O lumpemproletariado na teoria marxista mais ortodoxa designa as classes socialmente abaixo do proletariado, mais miseráveis e geralmente tidas como desorganizadas, sem consciência de classe ou política, e mais suscetíveis à manipulação. Em *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*, Karl Marx cita como parte desse conceito: “*Roués* [rufiões] decadentes com meios de subsistência duvidosos e de origem duvidosa, rebentos arruinados e aventureiros da burguesia eram ladeados por vagabundos, soldados exonerados, ex-presidiários, escravos fugidos das galeras, gatunos, trapaceiros, *lazzaroni* [lazarones], batedores de carteira, prestidigitadores, jogadores, *maquereaux* [cafetões], donos de bordel, carregadores, literatos, tocadores de realejo, trapeiros, amoladores de tesouras, funileiros, mendigos, em suma, toda essa massa indefinida, desestruturada e jogada de um lado para outro, que os franceses denominam *la bohème* [a boemia]”

⁶⁴⁹ HOBBSAWN, Eric. **Rebeldes Primitivos**: Estudo sobre as formas arcaicas de movimentos sociais nos séculos XIX e XX. São Paulo: Companhia das Letras, 2025.

obedecendo lógicas, ainda são enunciadoras de significados. Os filmes superoitistas oportunizavam “que esses indivíduos incorporassem personagens que, na realidade, eram eles mesmos produzindo um outro de si. Arte e existência se atravessam no fazer filmico desses jovens”⁶⁵⁰. Castelo Branco, a partir dos relatos de Dias sobre *Adão e Eva do Paraíso ao Consumo*, sintetiza este filme como “um filme sem palavras sem ser um filme mudo”⁶⁵¹. A descrição pode ser aplicada às demais obras superoitista. Sem escrita ou som, suas palavras são imagens. Nos anos seguintes, o cinema piauiense se fortaleceu mesmo diante dos desafios, e suas imagens desemborcavam em outras técnicas e signos.

4.3. Cinema Piauiense Existe!: das animações e documentários à era dos festivais de cinema

Como pode ser notado, entre as artes marginais no Piauí, a imprensa anda de mãos dadas com a filmografia, geralmente com os mesmos participantes e partilhando de contextos semelhantes. Enquanto a experiência do *Espectro Torquato Neto* esfriava, já que os integrantes do chamado *Grupo Gramma* seguiam caminhos diferentes, a produção super-8 persistia em outras movimentações. Assim como a segunda metade da década de 1970 e 1980 representa o tempo daquilo que chamamos de *Geração Mimeógrafo*, no campo filmico, outros coletivos e ações individuais ganhavam força. O super-8 se tornou mais popular, assim como a produção de curtas-metragens. Sobre isso, observa Lima:

De uma luta fragmentada e micro – da geração Torquato Neto – o combate agora compartilhava de ideias que eram também discutidas em sindicatos de trabalhadores, nas fábricas, em assembleias e associações de bairros, portanto, questões ligadas ao macro. Da mesma forma, o comportamento desbundado, a transgressão de valores e a “total ausência de formalidade” do grupo analisado anteriormente, cedia espaço para jovens bem-vestidos, universitários com futuro promissor, filhos da classe média teresinense que apresentavam em vários filmes os novos e velhos problemas sociais da cidade de Teresina.⁶⁵²

Albuquerque também seguia produzindo, individualmente ou em parceria. Pode-se dizer que o artista entra em outra fase, já mais afastado dos outros componentes do *Espectro Torquato Neto*, e fazendo colaborações pontuais com outros diretores. Quanto ao estilo, se o jeito libertário ainda permanece em alguns filmes, sua produção se desloca para filmes com temáticas

⁶⁵⁰ SOUSA, 2015, p.95.

⁶⁵¹ CASTELO BRANCO, 2024, p.197.

⁶⁵² LIMA, 2006, p.88.

sociológicas e registros de paisagens da capital piauiense. Em seu acervo, Albuquerque guardou uma série de filmagens de locais da cidade, como o cemitério São José, de festividades, como desfiles de carnaval, e até de peças de teatro e fragmentos de filmes sem título, que contribuem para ampliar os retratos de Teresina entre as décadas de 1970 e 1980. Dessa forma, o artista passa a engajar-se mais na documentação de sua cidade natal, adquirindo gosto por esse estilo.

Pode-se dizer que o primeiro filme dessa fase mais documental e social de Albuquerque é *Praça Saraiva*, ou também chamado de *Praça Saraiva pulsando 24 horas por dia*, de 1975⁶⁵³, que, de acordo com o texto-guia, “documentou a antiga praça. Se neste no texto-guia, que possui um teor mais “formal”, “acadêmico”, Albuquerque praticamente o classifica como um documentário, em outra anotação pessoal avulsa, no que parece ser um diário ou uma mensagem para outra pessoa, Albuquerque dá mais detalhes sobre este filme e rejeita o rótulo de “documentário”: “Gastei seis filmes⁶⁵⁴ em praça saraiva. Não pra fazer um documentário (continuo a dizer que documentário é coisa de otários) mas pra filmar coisa que mr. Arnaldo curte”⁶⁵⁵. Assim, nos escritos particulares, Albuquerque mantém o estilo mais rebelde, classificando o tipo de filme “documentário” como “coisa de otários”, justificando seu filme apenas por curtir a Praça Saraiva, espaço marcante durante toda sua vida vivida na região centro-sul da capital.

Albuquerque, no texto-guia deste capítulo, também cita duas de suas animações: *Carcará pega, mata e come*, de 1977, e *Vã-Pirações* – grafada como *Vampirações* em alguns momentos. As animações também serão tratadas com mais profundidade no próximo tópico. Albuquerque cita que *Vã-Pirações* está “em fase de aperfeiçoamento”, o que nos dá uma pista sobre a produção daquele texto, pois a animação foi feita em meados de 1980, permitindo datar o documento por volta do mesmo período. Ainda há *Mergulho*, que também foi feita em época próxima de *Vã-Pirações*, e sua ausência no documento pode ser indicativo que ainda não havia sido feita durante a escrita.

A primeira das animações foi produzida na fase que Albuquerque estava impossibilitado de caminhar por causa do acidente de moto. Ainda com a perna engessada, produzia os próprios desenhos que virariam os fotogramas do filme, e criou a mesa de luz onde as páginas seriam filmadas e ganhariam vida. A mesa fora confeccionada com uma caixa de sapatos com uma abertura para colocar uma lâmpada coberta por um papel fosco⁶⁵⁶. Siqueira, que manuseou e

⁶⁵³ SIQUEIRA, 2015; NOGUEIRA, 2024.

⁶⁵⁴ Isso indica que o filme, em média, poderia ter até 20 minutos.

⁶⁵⁵ ALBUQUERQUE, Arnaldo. **A Rainha Escarlate**. Teresina, s.d.. Anotação.

⁶⁵⁶ Albuquerque explica o processo de confecção em SEM PALAVRAS, 2010.

restaurou o filme, dá detalhes sobre os desenhos: “Cada frame/desenho foi feito em papel manteiga tamanho 15 X 10cm, com dois furos na parte superior do papel para a fixação de uma imagem sobre a outra na hora de desenhar e no processo de filmagem”⁶⁵⁷. O tipo de papel foi escolhido pois “a sobreposição dos desenhos, aliada à transparência gerada pelo papel e pela luz vinda de baixo, permitiam que ele visualizasse várias poses ao mesmo tempo, e fizesse as alterações necessárias para a sequência da animação”⁶⁵⁸. Só para *Carcará*, filme de três minutos, foram necessários cerca de 600 desenhos⁶⁵⁹. Na hora de filmar, a caixa de luz era colocada sob uma base de madeira que prendia os desenhos, e sobre eles, uma placa de vidro para que não se mexessem, iluminados por baixo, eram filmados com a câmera por cima. Tudo feito sozinho por Albuquerque. “Isso mostra o quanto Arnaldo planejou algumas cenas da animação, mesmo não sendo animador, nem sequer ter realizado qualquer teste anteriormente”⁶⁶⁰. A duração curta dos filmes animados é fruto da dificuldade de produzi-los, apesar do esforço, como o artista admite em entrevista:

[...] Nessa época eu quebrei as pernas e “pum”. Foi legal, por outro lado, porque me deu a possibilidade de fazer desenho animado que é uma coisa que demora muito e se não estivesse com as pernas quebradas não conseguiria fazer nunca. Desenho animado exige muita paciência, e só parado, como estava, é que podia trabalhar nele.⁶⁶¹

O período entre o final da década de 1970 e ao longo da década de 1980, aponta também para uma maior qualificação da produção fílmica independente, incluindo a superoitista, advinda principalmente, da maior oferta de tecnologias de filmagem, edição e projeção, e da participação de artistas com maior experiência e estudo em cinema. Não só Albuquerque passa por esse desenvolvimento, grupos como o Cine-clubes Teresinense, *Mel de Abelha*⁶⁶² e coletivos de estudantes da UFPI, passam a produzir mais obras e mais refinadas do ponto de vista estético e técnico.

Órgãos estatais finalmente passam a participar com incentivos financeiros e tecnológicos na profusão superoitista. Entram em cena principalmente Secretaria de Cultura do

⁶⁵⁷ SIQUEIRA, 2017, p.94.

⁶⁵⁸ SIQUEIRA, 2017, p.57.

⁶⁵⁹ SIQUEIRA, 2017.

⁶⁶⁰ SIQUEIRA, 2017, p.95.

⁶⁶¹ ALBUQUERQUE, Arnaldo. Entrevista concedida à Paulo Moura. In: **Jornal da Manhã**, Teresina, 19 de agosto de 1986. Caderno de Cultura. Pag. 08.

⁶⁶² Para conhecer mais sobre outros produtores de filmes no Piauí durante as décadas de 1970 e 1980, ver: LIMA, 2006 e MELO, 2026.

Estado do Piauí⁶⁶³ e a Coordenação de Assuntos Culturais (CAC) da UFPI. A CAC foi criada em 1976, e mantinha um setor específico para o cinema:

O Setor de Cinema e Fotografia procurou despertar o interesse e o conhecimento das técnicas cinematográficas através de cursos especializados, de filmagens em Super-8 e de documentários fotográficos. Merecem destaque a realização da Memória Fotográfica de Teresina e os documentários das Festas Religiosas Populares de Teresina. A Coordenação de Assuntos Culturais montou o seu próprio Laboratório fotográfico para serviços de revelação de filmes.⁶⁶⁴

Albuquerque, que chegou a iniciar alguns cursos na UFPI, aparece várias vezes em colaboração com projetos apoiados pela CAC. Se ao falar de *Praça Saraiva* há um certo desprezo por documentários, é justamente a esse tipo de filme que estará envolvido. Já foi citada a participação em *Tio João*, de 1978. Em 1979, filma o documentário *Procissão de São Pedro*⁶⁶⁵, provavelmente parte dos registros de festas religiosas mencionados acima. Nesses tempos, foi o responsável pela fotografia do filme *A ponte que caiu – um estudo da ponte sobre o Rio Poty*⁶⁶⁶, de José Medeiros Pessoa, irmão de Antônio Noronha, em parceria com o Centro de Tecnologia da UFPI⁶⁶⁷. Este último filme oferecia uma análise das causas de um desmoronamento das obras da ponte sobre o Rio Poty no bairro Itararé, obra do Departamento Nacional de Estradas de Rodagem (DNER) que ligaria as rodovias BR-316 e BR-343. Há, portanto, documentários tanto de viés didático, informativo, mais objetivo, como *A ponte que caiu*, quanto documentários mais experimentais, sensíveis, como o caso de *Tio João*.

Além disso, Albuquerque também ofereceu seu trabalho para filmes fantasiosos. Foi o responsável pela fotografia de *Cabeça de Cuia*, de Lindemberg Pirajá, baseado na famosa lenda urbana teresinense. Iniciado em 1979, o filme contou com uma grande mobilização em torno

⁶⁶³ A década de 1970 assistiu a um grande investimento no setor cultural do Piauí. É a década de criação da Secretaria de Cultural, em 1973, e da Fundação Cultural do Piauí, em 1975, ambos no governo Alberto Silva. De acordo com Gislane Torres: “além de propiciar a legitimação do grupo político estabelecido, o investimento em literatura, cinema, teatro e artes plásticas, fomentavam e incentivavam a produção destas, sobretudo daquelas relacionadas a temáticas e aspectos que estavam em consonância com as práticas e ideias de valorização do homem e da identidade nacional e regional”. In: TÔRRES, 2010, p.59. Para Bernar do Aurélio, essa situação durou até 1983, quando a Secretaria de Cultura é extinta, restando apenas a FUNDAC, transformada em Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo. Com o acúmulo de pastas, o planejamento e financiamento da cultura é prejudicado. In: AURÉLIO, Bernardo. **Políticas Públicas culturais e Salão de Humor no Piauí**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Piauí (UFPI), Teresina, 2015.

⁶⁶⁴ EXTENSÃO. In: **Revista da Universidade Federal do Piauí** (edição comemorativa do 10º aniversário da FUFPI), Teresina, vol.01, n.03 (especial), fev. 1982. p.92.

⁶⁶⁵ NOGUEIRA, 2024.

⁶⁶⁶ Segundo NOGUEIRA, 2024; o filme é de 1979, mas na divulgação da Mostra de Cinema Piauiense, o filme aparece datado de 1981.

⁶⁶⁷ EXTENSÃO, 1982.

de si, com uma extensa equipe envolvida, várias locações e investimentos, uma raridade para o super-8, mas sofreu com longos atrasos. Nosso texto-guia se refere a este filme como aquele que “já recebeu incentivos econômicos de tudo que é órgão oficial e nunca é finalizado”, e ainda estava inacabado ao final de 1984⁶⁶⁸, segundo consta na *Revista de Cinema*⁶⁶⁹.

Apesar do incremento, a situação não era confortável para os produtores superoitistas do Piauí. O apoio financeiro, logístico e propagandístico não era suficiente, de modo que as reclamações continuam. O texto-guia de Albuquerque enfim termina com uma conclamação aos cineastas para que se unam e continuem a produzir, apesar da negligência das instituições:

O momento é de transformar os cineclubistas de simples admiradores de filmes, a realizadores de fato. (É possível, e deve ser nossa meta, se não quisermos ver o Piauí, a respeito de outras atividades artísticas, relegado a um mero imitador).

Uma solução, talvez, capaz de aumentar o número de produções seria a criação da Associação dos Realizadores do Piauí, mesmo com um número reduzido de associados. Para tirar da área oficial todas as decisões e pareceres sobre o cinema. Um exemplo claro do desinteresse de órgãos que não são específicos de cinema, foi a oferta de uma central de super 8, com projetores, moviola elétrica, coladeiras, telas etc. Oferecida a Universidade, que só falta de um ofício que confirmasse o desejo de possuí-la.

Encerrando pediríamos aos interessados que se preocupassem com a criação de uma Associação tendo como finalidade a projeção do cinema piauiense a uma posição de destaque. Valores não faltam.⁶⁷⁰

O sonho de criação da Associação dos Realizadores do Piauí não se concretizou⁶⁷¹, porém, isso não significa que os grupos superoitistas do Piauí não elaborassem estratégias para se integrarem e divulgarem suas artes. Inspirados pelo fenômeno de festivais de cinema super-8 em outras partes do Brasil, cineastas piauienses buscariam suas próprias maneiras de enfim consolidar um circuito local, primeiramente participando de festivais em outros estados e

⁶⁶⁸ O curta ficou por décadas desaparecido do público, e só restaram fragmentos há poucos meses restaurados pela Cinelimites, ainda durante o processo descrito desta dissertação, de modo que não tivemos acesso em tempo suficiente para podermos analisa-lo.

⁶⁶⁹ DUARTE, Valteri. O Cinema Piauiense Existe?. In: **Revista de Cinema** (informativo da mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro), Teresina, n.0, p.17, dez. 1984.

⁶⁷⁰ ALBUQUERQUE, s.d. p.7-8.

⁶⁷¹ As atas de reunião do CCT citam a fundação de uma ABD-PI em 1988, com o objetivo de “avaliar o cinema piauiense e produzir filmes em vídeo de curta, média e longa metragem de caráter cultural, técnico-científicos ou informativo”. In: MELO, 2026. Existe até hoje uma filial piauiense da Associação Brasileira de Documentaristas, que usa a sigla ABD-PI, mas esta foi criada em 2002. Não encontramos conexão dessa com a de 1988, nem outras menções a essa ABD anterior, já a ABD nacional foi fundada em 1973. De qualquer forma, a organização de produtores de curta-metragem no Piauí só viria muitos anos depois do texto de Albuquerque e de sua produção fílmica.

depois, criando os próprios eventos de exibição em terras piauienses. Os esforços, de filmagem e divulgação, denotam a veia *bricoleur*⁶⁷² dos cineastas piauienses.

Ao longo da década de 1970, alastram-se, junto aos filmes super-8, eventos que pudessem divulgar esse formato alternativo. Em diversos estados, os festivais de super-8 eram a oportunidade para pequenos cineastas exibirem seus filmes para um outro público e trocar ideias com outros realizadores, já que muitas vezes esses festivais eram abertos para ingressantes de todo o país. Além disso, muitos eventos promoviam palestras, cursos e mesas de discussão sobre cinema e super-8, aprofundando o desenvolvimento de uma técnica e objetivos próprios deste tipo de filmagem. Para Machado Jr, a proliferação dos festivais está também ligada à politização dos filmes: “a segunda metade da década, com a abertura e a proliferação dos festivais, nota-se o crescimento de uma franca politização dos realizadores, sensíveis às mudanças no âmbito do circuito possível e já existente, ainda que precário”⁶⁷³. No caso de Teresina, filmes como *Tio João* e os do *Mel de Abelha*, até mesmo a acidez dos filmes de Albuquerque, mostram essa politização, a vontade de que o filme também carregue uma mensagem que possa ser lida e compreendida.

Albuquerque demonstrava interesse nesses festivais e em poder divulgar seus próprios trabalhos. Entre seus documentos, encontra-se uma ficha de inscrição e o regulamento do IV Super Festival Nacional do Filme Super-8mm, a quarta edição do primeiro grande festival de super-8 brasileiro, promovido pelo GRIFE⁶⁷⁴ e pela empresa *Fotoptica*, de Thomas Farkas, um dos principais documentaristas do país, e ocorrido em São Paulo no ano de 1976⁶⁷⁵. A ficha estava em branco, não sabemos se Albuquerque chegou a tentar se inscrever, mas seu nome não estava na seleção final de inscritos. Além desse, Albuquerque também possuía o regulamento do III Festival de cinema Super 8 e 16mm do Recife, de 1979, promovido pelo Instituto Joaquim Nabuco e pelo Grupo de Cinema Super 8 de Pernambuco, mas não inscreveu um filme para o evento.

Consta ainda o documento com as resoluções do I Congresso Nacional de Cinema Super Oito (CONSISO), realizado em Salvador, em setembro de 1979. No *Diário de Pernambuco*, citando apuração do *Correio da Bahia*, é dito que entre as razões que suscitaram a organização

⁶⁷² “[...] Uma espécie de faz-tudo que realiza o melhor que pode com o material que tem à mão. O cineasta usa os repertórios e convenções representacionais dispo- níveis na cultura a fim de fazer algo diferente mas familiar, novo mas genérico, individual mas representativo.”. IN: TURNER, 1997, p.129.

⁶⁷³ MACHADO JUNIOR, 2010, p.6.

⁶⁷⁴ Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais.

⁶⁷⁵ Sobre esse festival, ver ROCHA, Flavio Rogerio. **Super festivais GRIFE**: produção, circulação e formação de cineastas no super8 brasileiro (1973-1983). Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Carlos-SP, 2015.

do CONSIISO foi a exclusão do super-8 da Jornada Nacional de Curta Metragem e a necessidade de reunir cineastas nordestinos para discutir orientações sobre esse formato, já que na época, a maioria dos filmes nordestinos eram em Super-8⁶⁷⁶. O evento promoveu encontro de produtores, concurso de filmes e um documento com medidas para uma efetiva política de profissionalização de realizadores e execução de mostras e festivais pelo país. As resoluções também destacam a necessidade de apresentar as obras ao grande público:

I. QUANTO AO PAPEL ESTÉTICO E IDEOLÓGICO DOS FESTIVAIS

Considerando que:

- Hoje, a produção do filme super 8 se encontra sem canais de veiculação ficando a bitola sem possibilidade de formar um público;
- A produção é, ainda, exibida única e exclusivamente nos festivais, tornando-se necessário reformular a organização dessas promoções que estão se constituindo num fim e não num meio de expressão do cinema;
- O número crescente de participantes vem definindo critérios de seleção os mais variados, chegando ao impasse contraditório de o festival estimular uma produção que ele próprio acaba rejeitando por falta de espaço físico;
- Os festivais não vêm criando canais que atendam ao aumento desta produção estimada;
- Os estímulos iniciais foram concentrados nos prêmios cuja finalidade se encontra vencida pelo já obtido aumento da produção do filme super oito;
- A premiação tem critérios inevitavelmente subjetivos e opera selecionando irrisório número de beneficiados com prêmios, ignorando a grande maioria dos realizadores cujos trabalhos são o sustentáculo dos festivais;
- Os festivais são regulados por normas que restringem o poder do autor e amplia o próprio, como o de reter filmes por espaços consideráveis de tempo, o de realizar cópias de obras dos participantes e outros;
- E, que, a produção de filmes super 8 necessita de ter escoamento organizado a nível menos ocasional,;

RESOLVEM:

1. Que os festivais sejam transformados em mostras abertas, com a participação decisória das associações de realizadores de filme super 8, de modo que os festivais, mostras ou outras promoções congêneres sejam mantidos por entidades, realizados em caráter não-competitivo, sem pré-seleção, sem retenção dos filmes e que as verbas destinadas a premiação sejam distribuídas equitativamente entre os participantes na forma de incentivo e os filmes sejam, paralelamente, distribuídos em lotes pelas associações estaduais de cineastas da bitola.
2. Que as associações de realizadores de super 8, em cada Estado, organizem MOSTRAS ABERTAS, em caráter local e nacional, com a participação dos cineastas e público.
3. Que, nos Estados onde ainda não tenham associações de cineastas de super 8, os realizadores desenvolvam ações concretas no sentido organizatório e de

⁶⁷⁶ CINEASTAS vão discutir em Salvador o Super 8. **Diário de Pernambuco**, Recife, 13 de julho de 1979, p.34. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&pesq=%22I%20Congresso%20Nacional%20de%20Cinema%20Super%22&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=138666. Acesso em 21 de janeiro de 2026. O fato de que a maioria das produções filmicas nordestinas eram feitas em super-8 reforçam o caráter periférico desse conjunto e a concentração da indústria cinematográfica no eixo São Paulo-Rio de Janeiro.

encaminhamento de suas lutas, e, particularmente, organizem, juntamente, com o CONCISO a mostra local e nacional.

4. Que o CONCISO, nas suas realizações subseqüentes, constituído da reunião nacional dos cineastas da bitola e da mostra nacional volante significativa / da produção de super 8, sem premiação, seja organizado por uma comissão permanente diretiva das associações de realizadores de super 8 no Brasil.

5. Que as MOSTRAS ABERTAS, de caráter local, reúnam os realizadores e público na exibição e debate da produção regional do filme super 8, e, com o voto do público, destaque um número proporcional de filmes a ser viabilizado na mostra nacional do CONCISO.

6. Que as associações de realizadores de super 8 definam o calendário da realização das mostras locais e Nacional (volante), ficando a data do II CONCISO para setembro do próximo ano (1980).

7. Que as associações elaborem um cadastro das produções regionais, com sinopse dos filmes e endereço dos realizadores.

8. Que o CONCISO mantenha uma secretaria permanente no Clube de Engenharia da Bahia, rua Carlos Gomes, 31, Centro, Salvador, Bahia, circulando as informações do movimento de super 8 no Brasil.

II - QUANTO A PROFISSIONALIZAÇÃO DOS CINEASTAS DE SUPER 8

- Que as associações de realizadores, em cada Estado, encaminhem a luta pela profissionalização dos cineastas da bitola, pondo em prática o documento de agosto último em São Paulo, reivindique a ocupação do espaço da TV, crie salas permanentes, distribua filmes para os cineclubes, escolas, associações entre si, entidades interessadas. (documento de SP: distribuidora de super 8 na Embrafilme, registro de salas permanentes e de categoria profissional no Ministério do Trabalho (SATED)).

- Que as associações de realizadores circulem entre si, nacionalmente, lotes de filmes das produções regionais com retorno do dinheiro empregado pelo cineasta.

III - QUANTO AS POLÍTICAS ESTATAIS DE CULTURA E O INCENTIVO AO SUPER 8

- Que as políticas estatais de cultura (EMBRAFILME, FUNARTE, FUNDAÇÕES, SECs, etc) subvençionem, sem interferência no processo decisório dos cineastas:

1. projetos de cursos de formação e atualização profissional dos realizadores de super 8

2. Realizações de filmes em super 8

3. formação de oficinas de criação cinematográfica mantidas pelas associações de realizadores de super 8

4. Além da cópiagem dos filmes destacados em cada mostra local e verba de incentivo à produção de novos filmes (prêmio de destaque em cada Estado).

IV - ARTICULAÇÃO COM OUTRAS ENTIDADES:

- Que as associações de realizadores de filme super 8 no desenvolvimento de suas lutas articulem com as associações profissionais da categoria de artistas e técnicos, sindicatos de trabalhadores de outras categorias e associações de setores dominados na sociedade.

Salvador, 30 de setembro de 1979⁶⁷⁷

Ao colocarmos em paralelo as anotações de Albuquerque e as deliberações do CONSISO, parece-nos que há uma influência direta do segundo nos apelos feitos pelo primeiro.

⁶⁷⁷ RESOLUÇÕES. I CONCISO – Congresso Nacional de Cinema Super Oito, 1979, Salvador-BA.

No texto do piauiense, um meio de garantir o desenvolvimento e a independência das produções superoitista é a criação de uma associação de realizadores, algo explícito no documento do CONSISO, ao reivindicar que, nos estados onde ainda não há associações, que os produtores busquem se organizar entre si. A associação também deveria pressionar pelas pautas dos produtores junto aos órgãos oficiais, garantindo o diálogo necessário para incentivos, mas sem a submissão dos cineastas independentes. Ademais, o CONSISO ressalta a importância de ocupação de espaços para a guarda e circulação dos filmes, garantindo o escoamento da produção e a integração dos cineastas pelo país, uma proposta também defendida por Albuquerque ao falar da criação de uma cinemateca piauiense.

Com a profusão de festivais e mostras de cinema super-8 pelo país, os produtores passam também a exibirem seus filmes fora dos circuitos comerciais, até mesmo como forma de consolidar uma certa carreira no ramo. Albuquerque, que já procurava mostrar seus desenhos e pinturas em festivais, salões e revistas em outras partes do país, e até mesmo além, continuará a fazer o mesmo com seus filmes.

Sua primeira animação também será a sua porta de entrada no mundo dos festivais superoitistas. *Carcará, Pega, Mata e Come* termina o ano de 1977 apresentado no exterior, tendo sido inscrito no I Festival Argentino-Brasileiro do filme Super-8mm, promovido pela embaixada brasileira em *Buenos Aires*⁶⁷⁸. Também recebeu o prêmio de Filme de Comunicação no VI Festival Nacional de Cinemas⁶⁷⁹, participou do I festival Acreano do Filme Super-8, de 1979, e foi ainda exibido em mostras em Sergipe e Espírito Santo. Em outubro 1979, durante a III Jornada Maranhense de Super-8, promovido pela Universidade Federal do Maranhão, Albuquerque aparece concorrendo com os filmes *Gilete com banana* e *Carcará, pega, mata e come*. O artista voltou a participar da V edição da mesma Jornada em 1981, dessa vez com as animações *Vã-Pirações* e *Mergulho*, tendo recebido pela primeira o prêmio do júri oficial. Neste festival, concorreram ainda os filmes piauienses *Pau Torto*, de José Wilson Alves de Oliveira, e *Pai Herói*, do grupo *Mel de Abelha*, além do documentário paulista *Sete Cidades do*

⁶⁷⁸ Em suas anotações (como no texto sobre filmografia piauiense) e em entrevistas (ALBUQUERQUE, Arnaldo. Entrevista concedida à Paulo Moura. **Jornal da Manhã**, Teresina, 19 de agosto de 1986. Caderno de Cultura. p. 08) Albuquerque afirma ter sido premiado neste festival, afirmação repetida na tese de Nogueira e no documentário *Sem Palavras*, além de outras fontes. Contudo, não encontramos documentações que apresentem este prêmio. O jornal *Diário do Paraná* enumera os premiados no festival e não cita o filme de Albuquerque, diz que quem venceu em melhor animação foi “O Parque”, de João Azevedo. Essas informações podem ser conferidas em: PREMIADOS argentinos em Curitiba. **Diário do Paraná**, Curitiba, 1 de dezembro de 1977, p.10. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=761672&pesq=%22I%20Festival%20Argentino%20Brasileiro%22&pasta=ano%201977&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=125970>; acesso em 21/01/2026. Na entrevista para o *Jornal da Manhã*, Albuquerque também menciona ter sido premiado no Canadá pela mesma animação, mas não afirma em qual ocasião e nem conseguimos localizar mais informações sobre isso.

⁶⁷⁹ **ARTES Plásticas em Teresina**. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2002.

Piauí, de Gilberti Vanzelli, sobre o Parque Nacional de Sete Cidades. Ainda em 1981, é premiado no Japão pela animação *Mergulho*⁶⁸⁰.

Nessa conjuntura, não demoraria para que Teresina também entrasse na rota dos festivais de cinema. Ao participarem de eventos similares em outros estados, produtores passam a amadurecer a ideia de também promover uma celebração local do super-8. A iniciativa era encabeçada sobretudo por estudantes da UFPI e pelo CCT, com apoio da Secretaria de Cultura, através do Departamento de Assuntos Culturais (DAC)⁶⁸¹ da Fundação Cultural do Piauí. As atas de reunião do CCT contam que em abril de 1980, no auditório Herbert Parentes Fortes, ocorreu o lançamento oficial para o I Festival de Cinema Super-8 de Teresina, que seria realizado em julho do mesmo ano, posteriormente alterado para agosto uma promoção da Secretaria de Cultura do Governo do Piauí⁶⁸². O evento contou com discursos do vice-presidente do CCT e de Antônio Noronha. Nos arquivos de Albuquerque, encontramos um documento manuscrito, sem autoria ou data, com as orientações para o festival, no que parece ser um esboço com regras bem definidas:

I FESTIVAL DE CINEMA SUPER 8 DE TERESINA

Realização: período de ____ a ____ de 1980, obedecendo ao seguinte regulamento:

I – OBJETIVOS

Possibilitar aos realizadores de cinema super-8 a mostragem de suas criações. Prover o intercâmbio dos super-oitistas do Maranhão, Ceará e Piauí, visando melhor aprimoramento dos seus trabalhos. Evidenciar à comunidade que a bitola super-8 é de fácil execução, baixo custo, com aplicação em campos diversos (didático, recreacionais, etc.).

II – PROGRAMAÇÃO

O programa do Festival compreende:

- 1 – Apresentação dos filmes concorrentes.
- 2 – Curso intensivo de cinema super-8.
- 3 – Palestra a cargo de personalidade e crítico no cinema nacional.
- 4 – Exibição de filmes premiados em outros festivais.
- 5 – Debates entre os participantes.

III – ORGANIZAÇÃO

- 1 – Todas as atividades concernentes ao planejamento e realização do I FESTIVAL DE CINEMA SUPER-8 serão supervisionadas pelo DAC.
- 2 – A Organização do Festival não será responsável pelo desgaste normal decorrente do uso do filme.
- 3 – A Organização se compromete a avisar o recebimento dos filmes e posterior retorno dos mesmos.

⁶⁸⁰ GALLAS, Anna Kelma. Um traço com personalidade. **O Dia** – Torquato!, Teresina, 29 de julho de 1996, p. 09.

⁶⁸¹ Não confundir com o CAC. Apesar dos nomes parecidos, o CAC pertencia à UFPI, enquanto o DAC, à Secretaria de Cultura do governo estadual.

⁶⁸² CINE-CLUBE teresinense. Ata de reunião do Cine-Clube Teresinense, 26/04/1980. In: Atas do Cine-Clube Teresinense. Teresina, s.d.

IV – INSCRIÇÃO

1 – O I Festival de Cinema super-8 de Teresina terá a montagem competitiva entre os realizadores do Piauí, Ceará e Maranhão.

2 – Os realizadores de outros estados poderão participar gozando as mesmas condições dos participantes do Ceará, Piauí e Maranhão, mediante o pagamento da quantia de Cr\$ 150,00 em cheque visado ou vale postal que deverá ser recebido junto à inscrição.

3 – As inscrições serão feitas mediante o envio ou entrega do filme e da ficha respectiva, bem como do material informativo e fotográfico para divulgação.

4 – Os filmes participantes serão devolvidos ao endereço após 10 dias o encerramento do certame.

5 – Não serão aceitas inscrições de filmes de caráter publicitário ou de propaganda institucional, direta ou indiretamente.

6 – Cada candidato poderá inscrever até 3 filmes.

7 – Cada filme inscrito não poderá exceder a projeção de 20 minutos. [este item está cortado]

8 – Após inscritos, os filmes não poderão ser retirados ou substituídos. 9 – Os filmes inscritos deverão ter a duração máxima de 20 minutos, sonoros ou mudos. Se sonoros deverão ter sonorização em pista magnética na própria película.

- A inscrição do filme não implica a aceitação do mesmo. Caso não venha ser aceito será devolvido ao interessado antes do início da jornada.

- As despesas de remessa dos filmes correrão por conta dos concorrentes.

- As inscrições estarão abertas a partir de ____ a ____.

V – PREMIAÇÃO

1 – Além dos premiados, todos os filmes inscritos no I Festival de Super-8 de Teresina receberão certificado de participação.

2 – A comissão julgadora ficará a cargo de 1 júri composto de ____.

3 – A comissão atribuirá os seguintes prêmios:

- a – melhor filme da mostra.

- b – " filme de ficção.

- c – " " documentário.

- d – " " animação.

- e – " " didático.

4 – Além dos prêmios acima citados, o júri outorgará menções honrosas:

- a) melhor Diretor.

- b) " Fotografia.

- c) " trilha sonora.

- d) " apresentação de letreiros.

- e) " Roteiro.

- f) " montagem.

- g) " participação de atores.

VI – DISPOSIÇÕES GERAIS

1 – Os casos omissos ou imprevistos serão decididos pela coordenação do FESTIVAL.

2 – As decisões do júri são irrevogáveis.

3 – A inscrição do filme importa na aceitação do presente regulamento.

4 – Melhores informações: Departamento de Assuntos Culturais, av. Miguel Rosa nº 3.306.⁶⁸³

⁶⁸³ ALBUQUERQUE, Arnaldo. **I Festival De Cinema Super 8 De Teresina**. Teresina, s.d.. Anotação/Esboço.

Mais uma vez, as decisões do I CONSISO se fazem presentes no regulamento do festival teresinense. Sabemos que Albuquerque teve acesso às resoluções do congresso, assim como provavelmente o setor de cinema do CAC, e soma-se a isso o intercâmbio do CCT com outros cineclubes pelo Brasil, participando com frequência de encontros nacionais de cineclubistas, o que colabora na importação da lógica dos festivais de outros territórios para o Piauí. Além de seu estado natal, o evento preza pela aproximação com os vizinhos Ceará e Maranhão. Associada à cobrança para inscrição de produtores de outros estados, o privilégio dado ao Piauí, Ceará e Maranhão tinha como objetivo incrementar o desenvolvimento do cinema super-8 nessa região periférica em relação aos centros mais consolidados dessa produção, como São Paulo, Pernambuco ou Bahia. Além da mostra e competição de filmes, o festival também se preocupa em fomentar a formação e disseminação dessa forma de arte, com a promoção de cursos e palestras e exibição de filmes premiados em outros eventos semelhantes.

A divisão das categorias de gêneros filmicos aptos à premiação está em consonância com outros festivais da época, conforme Machado Jr:

O experimentalismo não era decerto exclusivo do gênero Experimental que se encontrava como classificação nos festivais, lado a lado com Ficção, Documentário e Animação. Entre os documentaristas porém, dominava uma postura comparável aos folcloristas do 16 mm que, num prolongamento das questões pré-tropicalistas, estavam interessados em temas da cultura popular [...].⁶⁸⁴

Infelizmente, não encontramos mais informações sobre o andamento do evento ou quais filmes concorreram, apenas que o CCT preparava filmes para serem apresentados especificamente durante o festival. Sabemos, no entanto, que aconteceu, pois no ano seguinte, tem-se a segunda edição do mesmo festival.

Celebrado entre os dias 13 e 16 de agosto no auditório Herbert Parentes Fortes, o evento contou com boa participação do público, segundo o *Jornal da Manhã*⁶⁸⁵. Albuquerque foi consagrado por *Carcará pega, mata e come*, que levou os prêmios de melhor animação, pelo qual ganhou trinta mil cruzeiros, e melhor trilha sonora. Além desse, o filme sobre a ponte do Rio Poty, do qual foi o fotógrafo, recebeu prêmio de melhor filme didático. Foram premiados ainda os filmes: *Alegre Amargor*, dos maranhenses Euclides e Luiz Carlos Cintra, em melhor filme e melhor documentário; *José de tal, ex-futuro cidadão*, de José Alberto Moura, melhor ficção e melhor participação de atores; *Coco Amargo*, melhor direção e fotografia;

⁶⁸⁴ MACHADO JUNIOR, 2010, p.7.

⁶⁸⁵ FESTIVAL de Cinema Super-8 teve êxito. *Jornal da Manhã*, Teresina, 1981.

Toxicomania, melhor letreiro; *Pau Torto*, melhor roteiro; *Feições*, melhor montagem. Ao encerrar o evento, o secretário de Cultura, Wilson de Andrade Brandão, destacou a importância do acontecimento e o desejo de mantê-lo como uma tradição do calendário cultural do estado⁶⁸⁶.

O III Festival de Cinema Super-8 de Teresina veio a ocorrer entre 12 e 15 de agosto de 1982. Dessa vez, além da Secretaria de Cultura, conta também com o oferecimento do Cine-clube Teresinense e patrocínio da Embrafilme. O festival foi tratado como parte das celebrações do vigésimo aniversário do CCT⁶⁸⁷, e apenas filmes piauienses puderam concorrer⁶⁸⁸, mantendo ainda o esquema de exibição e premiação de filmes, promoção de palestras e apresentação de filmes premiados fora do Piauí. Albuquerque não participou deste evento, e a maioria dos curtas-metragens eram do CCT ou de grupos herdeiros deste, como o *Mel de Abelha*.

Apesar do entusiasmo do secretário Wilson Brandão após sua segunda edição, o Festival de Cinema Super-8 de Teresina perde força depois da terceira. Mesmo participando, o governo parece perder o interesse, enquanto que o CCT assume as rédeas do planejamento. A situação é perceptível no terceiro ano, com uma lista de filmes limitados ao Piauí e voltado às comemorações do aniversário do CCT. Em 1983, já não há mais menção ao evento, apenas festivais menores, como o do próprio Cineclube. Valteri Duarte, em 1984, afirma que após deliberação dos organizadores, decidiu-se suspender o festival indefinidamente, pois a produção cinematográfica piauiense em 1983 foi “insignificante”⁶⁸⁹.

Em 1986 realiza-se novamente um grande evento voltado à filmografia local. A Mostra de Cinema Piauiense, realizada no Palácio da Cultura entre os dias 20 e 22 de março, foi uma promoção da Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo e do Centro Acadêmico de Comunicação Social da UFPI, com apoio do Cine-clube Teresinense e da Embrafilme. A mostra contou com palestras e exibição de filmes. As três animações de Albuquerque são apresentadas, assim como o estudo sobre a ponte do Rio Poty. Noronha traz *O Guru da Sexy Cidade*. São exibidos ainda filmes do Cineclube Teresinense, do grupo *Mel de Abelha* e da *JW produções*, além de outras mais independentes. Além dos filmes em super-8, a maioria, aparecem alguns filmes em 16mm. A mostra é assim o sinal de uma transição: o super-8 como único instrumento de produção de cinema alternativo e independente, está perdendo força. O modo de guerrilha estética que ascendeu ao longo dos anos 1960 a 1980 dá lugar a outros modos de filmar, e torna-se um marco passado, daqueles que povoam as memórias quando falamos dessas décadas.

⁶⁸⁶ FESTIVAL, 1981.

⁶⁸⁷ CINE-CLUBE teresinense. Ata de reunião do Cine-Clube Teresinense, 19/06/1982. In: Atas do Cine-Clube Teresinense. Teresina, s.d..

⁶⁸⁸ Na programação, consta um filme de fora, *Aterro*, de Dogno Içaiano, de Fortaleza.

⁶⁸⁹ DUARTE, 1984.

Em sua única edição, a *Revisa de Cinema*, organizada por ocasião da Retrospectiva do Cinema Brasileiro em 1983 e 1984, promovida pelo CAC da UFPI, carrega em seus fins um artigo de Valteri Duarte denominado *O Cinema Piauiense existe?*. A resposta do autor é categórica: “existe. Ou pelo menos tentou, aos trancos e barrancos, existir ao longo dos últimos treze anos”⁶⁹⁰. O redator faz uma retrospectiva, que começa em *Adão e Eva do Paraíso ao Consumo* e termina nos filmes mais recentes, como *Um estranho jeito de amar*, e nos festivais de cinema locais. O mesmo texto ainda enfatiza: “nossos cineastas enfrentaram todo tipo de dificuldades na hora de realizarem seus filmes. Além da eterna falta de recursos para a produção, padecemos ainda de falta de equipamentos e pessoal especializado. Tudo foi feito na base do heroísmo”⁶⁹¹. O artigo repete o pensamento comum dos realizadores de cinema no Piauí: fazer filme nessa terra é enfrentar o desafio da falta de oportunidades, investimento e reconhecimento, mas ainda assim, é uma atividade gratificante, quase que uma missão para estes sujeitos. Essa produção só foi possível graças ao super-8.

Encaminhando para os momentos finais dessa pequena cartografia historiográfica do cinema piauiense que dominou os três tópicos acima, cabe ainda um último arremate do papel do super-8 nesse processo. Das precárias condições de produção do *Espectro Torquato Neto*, aos filmes mais bem acabados feitos para serem exibidos em festivais de cinema, o super-8 abriu vários caminhos para manifestações em Teresina. Ferramenta de contestação política e moral, de educação, de denúncia, de entretenimento, ou apenas um modo de contar histórias, foi a saída encontrada por aqueles que ousaram fazer cinema no Piauí. Em todos esses casos, ficção ou não, “[...] as cenas gravadas por esses jovens oferecem além de uma sequência de imagens, também uma construção particular e subjetiva da realidade”⁶⁹².

Albuquerque experimentou com todos esses lados do super-8, e mesmo quando a euforia passou, não deixou de se imaginar fazendo mais filmes. Em 1996, ao jornal *Meio Norte*, revela já ter pronto o roteiro de um filme chamado “Ronda”, que se passaria entre a Rua Paissandu e a Praça da Bandeira, para ele, locais que em parte estavam destruídos⁶⁹³. Assim como muitos de seus projetos em uma fase mais madura, e como visto, mais melancólica, este também não se concretizou. Para o artista, já conhecido pelo talento e pioneirismo no desenho, o filme era uma outra forma de se expressar através da imagem, dessa vez ainda mais complexa. Não à toa resolveu insuflar em seus desenhos o movimento ao fazer os primeiros filmes animados do

⁶⁹⁰ DUARTE, 1984.

⁶⁹¹ DUARTE, 1984.

⁶⁹² BRANDÃO, 2015, p.77.

⁶⁹³ UM OLHAR inconformado. *Jornal Meio Norte*, Teresina, 3 de março de 1996, p.4.

Piauí. Diante da falta de patrocínio privado ou estatal, era preciso inventar truques para fazer essas imagens acontecerem. Com uma placa de vidro, palavras flutuavam; com um corte preciso, uma estátua podia sangrar; com uma caixa de papelão, era possível fazer uma pintura de um carcará voar. Se o cinema é uma ilusão⁶⁹⁴, Arnaldo Albuquerque era um mágico.

4.4. O Davi nordestino contra o Golias americano: imagens da piauiensidade de Arnaldo Albuquerque, contracultural e intervalar

É em um espaço intersticial que localizo a obra de Albuquerque e seu entorno neste momento. Ideias como interstício ou entre-lugar aparecem na obra teórico indiano Homi Bhabha para falar sobretudo de grupos minoritários diante das hierarquias entre nações e entre estratos sociais procurando uma autoafirmação. Aqui, ao tratar dos jovens artistas piauienses, os conceitos se justificam pois estes procuram se colocar no espaço de uma marginalidade comportamental e estética. Para além da recusa do que viam como uma cultura tradicional e fechada, simultaneamente também há a recusa da imposição de fórmulas estrangeiras, em defesa do que imaginavam ser uma cultura local, parte de sua própria identidade. Nesse sentido, vemos em Albuquerque a percepção de que o artista piauiense é periférico e precisa constantemente se afirmar para ser reconhecido. Pior ainda, o piauiense não é só periférico enquanto habitante do “terceiro mundo”, mas também é periférico dentro do próprio país. As contestações, portanto, empurram estes sujeitos para novas proposições, nem dentro de uma certa visão de cultura, nem em outra, mas em um espaço além:

A atividade negadora é, de fato, a intervenção do "além" que estabelece uma fronteira: uma ponte onde o "fazer-se presente" começa porque capta algo do espírito de distanciamento que acompanha a re-locação do lar e do mundo - o estranhamento [unhomeliness] que é a condição das iniciações

⁶⁹⁴ Aqui faz-se uma metáfora com a chamada “ilusão cinematográfica”, fartamente debatida por teóricos do cinema na contemporaneidade. O filósofo Henry Bergson, ainda em 1907, é o primeiro a abordá-la, segundo Deleuze. A primeira das ilusões do cinema, diz respeito a própria fabricação das imagens em movimento: “Suponhamos que se queira reproduzir sobre uma tela uma cena animada, o desfile de um regimento, por exemplo. [...] Agora, há uma segunda maneira de proceder, bem mais tranquila ao mesmo tempo em que mais eficaz. Esta consiste em tomar uma série de instantâneos do regimento que passa e projetar esses instantâneos na tela, de modo que se substituam muito rapidamente uns aos outros. Assim faz o cinematógrafo. Com fotografias, cada uma das quais representa o regimento em uma atitude imóvel, reconstitui a mobilidade do regimento que passa. [...] Para que as imagens ganhem animação, é preciso que haja movimento em algum lugar. O movimento realmente existe aqui, com efeito, está no aparelho”. In: BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.329-330. Em termos técnicos mais atuais, a câmera captura, geralmente, 24 fotogramas ou *frames* (como se fossem fotografias) por segundo, e a passagem rápida de cada fotograma é, aos olhos e cérebro humanos, imperceptível, dando a ilusão de um movimento inerente e contínuo às imagens. Aprofundando mais ainda o conceito de “ilusão cinematográfica”, pode-se falar ainda da sensação de profundidade das imagens projetadas de maneira bidimensional numa tela. Ou ainda, a ideia de que a câmera capta aquilo que está em movimento diante dela tal como é, dando a mais próxima sensação de imersão e de verossimilhança com a realidade “extracampo” entre as artes.

extraterritoriais e interculturais. Estar estranho ao lar [unbomed] não é estar sem-casa [homeless]; de modo análogo, não se pode classificar o "estranho" [unhomely] de forma simplista dentro da divisão familiar da vida social em esferas privada e pública. [...] Nesse deslocamento, as fronteiras entre casa e mundo se confundem e, estranhamente, o privado e o público tornam-se parte um do outro, forçando sobre nós uma visão que é tão dividida quanto desnorteadora.⁶⁹⁵

Estranhos em sua própria terra, esse “moedor de talentos” na expressão de Oliveira⁶⁹⁶, também eram estranhos diante da rede de tendências externas à sua localidade das quais também não se sentiam plenamente pertencentes. Cultura marginal, cultura local, cultura estrangeira, tradição, modernidade, são termos que povoam o imaginário dos artistas daqueles tempos. As vezes vistos enquanto conceitos delimitados e inconciliáveis, apareciam em confronto nas obras, enquanto em outros momentos, eram misturados. Não objetivo repetir o pensamento que fecham esses conceitos, tampouco encontrar um imaginário primordial comum a todos esses jovens, em especial Albuquerque, mas sim buscar alguns rastros de como esses personagens se projetam perante esses termos. No cruzamento dessas perspectivas busco compreender aspectos de sua identificação cultural.

Os capítulos anteriores delinearam a emergência de uma pós-modernidade piauiense, vista materialmente na disseminação de novas tecnologias, tendências e valores. Nos relatos apresentados, há uma constante vinculação daqueles que integraram a autodenominada Curtinália com os movimentos de rebeldia jovem e transgressão artística. Oliveira chega até a falar que tinham uma “filiação com a contracultura mundial”, dando a entender que ele e seus parceiros eram um braço local da revolução cultural juvenil que tanto é evocada no imaginário comum sobre os anos 1960 e 1970.

No entanto, entre os textos da juventude contestadora da época, apesar da divulgação e apreço por aspectos culturais e artistas de outras regiões, há negativas em admitir a ligação com um movimento maior, muito por reconhecerem a condição provinciana e distante das terras piauienses. Na segunda edição do *Gramma*, a apresentação, que não está assinada, diz:

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 muito custo o cartaz da cena toda – e agora eis que enfrentamos os mesmos proGRAMMAS. Estão

⁶⁹⁵ BHABHA, 1998, p.29.

⁶⁹⁶ OLIVEIRA, Edmar. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina: 23 de julho de 2021.

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 do uma manifestação? Poisé, é mesmo.⁶⁹⁷

No excerto acima, ao passo que mostram estarem antenados com outras publicações alternativas, como o jornal *Verbo Encantado*, da Bahia, rejeitam o rótulo de *underground* dado pela publicação, colocando-os em sintonia com o fenômeno visto e consumido em outros lugares. Alegam que o fato de estarem no Piauí os coloca em outra paisagem, longe dos processos que afetam o resto do país, ainda que estejam admitindo o conhecimento e o influxo desses processos na sua cidade. Aproveitam também para cutucar a intelectualidade local, debochando do uso de palavras difíceis e pompa, como se esta precisasse disso para se legitimar perante elites afora. Ao dizer “nossos cabelos custaram muito a perder a inibição presa à nuca” anunciam que é só o começo da insurgência de uma nova forma de viver.

Assim, mesmo diante do isolamento, segundo esta percepção, não deixavam de serem afetados por movimentos que advinham de fora do seu estado. Anteriormente, foram ressaltadas nas fontes referências originárias de outros países, geralmente restritos aos Estados Unidos ou às nações europeias. É o caso de menções a diretores e filmes, a maioria americanos, ingleses, franceses ou italianos; a estilos musicais dessas regiões, como o *Rock*, movimentos de contestação, como o *hippie*, e até mesmo literatura teórica, como Marcuse, Marx, Hobsbawn e Eisenstein. Fora do eixo do norte global, há citações à Gabriel García Márquez e ao Livro Vermelho de Mao Tsé-Tung, além, é claro, dos referenciais brasileiros. Contudo, no que consideramos como estrangeiro, ou seja, de fora do Brasil, a presença das potências do Norte é regra, e do Sul, a exceção.

Esse caldeirão de influências nos dá a noção do hibridismo cultural que envolvia esta juventude. A este hibridismo, está intrinsecamente associado um processo de tradução cultural⁶⁹⁸, ou seja, reapropriar-se desses signos construindo outros significados neles a partir da própria vivência. Esse transcurso não se trata de assimilação, ao contrário, é carregado de ambivalência e antagonismo⁶⁹⁹. Nas sociedades contemporâneas, sob a égide da globalização, assiste a um fenômeno de “con-formação da diferença”⁷⁰⁰. Uma dialética que ao passo que

⁶⁹⁷ Apresentação. **Gramma**. Teresina, n. 2, novembro de 1972.

⁶⁹⁸ O hibridismo não se refere a indivíduos híbridos, que podem ser contrastados com os "tradicionais" e "modernos" como sujeitos plenamente formados. Trata-se de um processo de tradução cultural, agonístico uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecidibilidade. In: HALL, 2003, p.74.

⁶⁹⁹ BHABHA, 1997 *apud* HALL, 2003, p.75.

⁷⁰⁰ HALL, 2003, p.59.

marca uma certa semelhança cultural a nível macro, a nível micro, marca a “proliferação de diferenças”⁷⁰¹, estratégias de desvio à homogeneização e de afirmação da singularidade subjetiva, ou de um grupo social.

À globalização cada vez mais acentuada, associa-se também uma expansão das formas de consumo, e com ele, estratégias para uma cultura de massa que extrapola fronteiras físicas e simbólicas. Para Guattari, é uma cultura-mercadoria, cujo objetivo é produzir e difundir mercadorias culturais, estas englobando desde equipamentos e pessoas a ideologias e objetos semióticos – livros, filmes e outros⁷⁰². No sistema do capital e de poderes acentrados, essa cultura tem por princípio o controle dos desejos e dos modos de produção de subjetividade.

Sob esse prisma, têm-se a figura de Albuquerque afetada por esses processos. Seu principal impulso na arte provém de personagens de quadrinhos e filmes sobretudo estadunidenses, igualmente a inclinação ao desenho violento, sarcástico e psicodélico provém da contracultura e do *underground*. O gosto é incorporado no corpo e no comportamento, a exemplo do visual descrito por seus colegas como “americanizado”, “motoqueiro”, cabelos longos e desgrenhados, que remetem aos personagens da literatura e cinema *beat*.

Mas Albuquerque também projeta o que Guattari chama de *processo de singularização*⁷⁰³, algo que “capte os elementos da situação, que construa seus próprios tipos de referências práticas e teóricas [...]. Essa capacidade é que vai lhes dar um mínimo de possibilidade de criação”⁷⁰⁴. Assim, ele e seus contemporâneos recusam a assimilação e vão em busca de autonomia em relação não só aos padrões da sociedade que habitam, mas também a imposição de outras formas culturais, demarcando o que chamo de contracultura piauiense. Em suas obras, Albuquerque é crítico constante da sociedade de consumo e da cultura “americanizada”.

O primeiro filme do Grupo *Gramma* é a crítica mais explícita à visão consumista e ao almejado padrão de vida social. Em primeiro lugar apropria-se da narrativa cristã da criação para transformar Adão e Eva em figuras *hippies*. Depois, esses personagens só perderão seu caráter original ao entrar em contato com o alicerce mercadológico dessa capital em pleno progresso. Essa mesma sociedade cristã, consumista, conservadora, esvazia-os até torná-los apenas mais um padrão, indivíduos normatizados, que perderam qualquer traço de singularidade ou sentimento. O contraste entre o ambiente da mata e das ruas é gritante: a

⁷⁰¹ HALL, 2003, p.60.

⁷⁰² GUATTARI, ROLNIK; 1996.

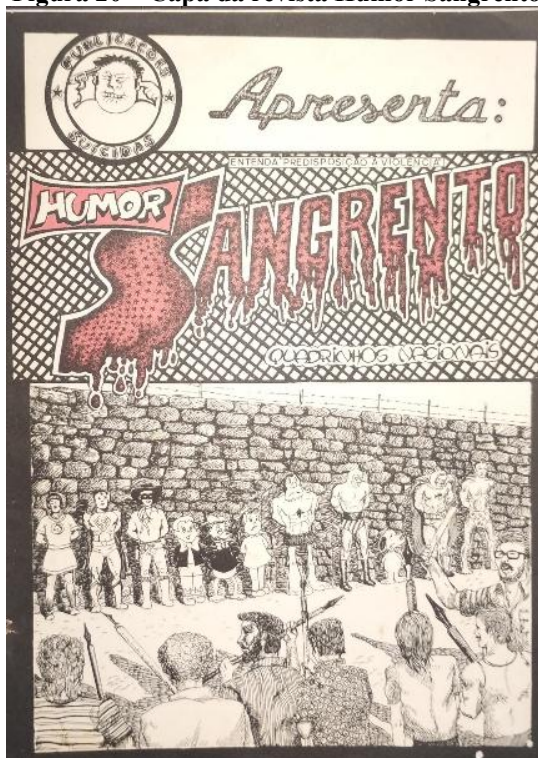
⁷⁰³ O conceito é semelhante aquilo que Foucault chamou de *práticas de libertação*, explicado no capítulo anterior.

⁷⁰⁴ GUATTARI, ROLNIK; 1996; p.46.

idealização de um paraíso intocado pela civilização, e por isso mesmo, o oásis da liberdade sem restrições, da paz e do amor – para usar o lema *hippie*; quando adentramos no centro da cidade, temos a impressão de estar em outro filme: carros, lojas, multidão, caos e tumulto. A cidade do consumo em contraste com a cidade do paraíso, ambas habitando o mesmo limite municipal.

A HQ *Humor Sangrento* dedica boa parte de suas ácidas historietas a zombar da sociedade moderna e do *mainstream* cultural. Logo na capa, um conjunto de personagens dos desenhos e das revistas em quadrinhos norte-americanas estão acuados em frente a um muro, como se estivessem prestes a serem fuzilados. É possível identificar: Príncipe Valente, Superman, Cavaleiro Solitário, Riquinho, Pato Donald, Luluzinha, Brucutu, Fantasma, Snoopy, Batman e Tarzan. Todos ícones da infância do voraz consumidor de quadrinhos. Mas dessa vez, não estão em posições dignas.

Figura 20 – Capa da revista Humor Sangrento



Fonte: ALBUQUERQUE, 1977.

Na outra linha, um conjunto de artistas empunham suas canetas como se segurassem lanças ou fuzis, liderados por um autorretrato de Albuquerque, pronto para dar o comando final, “FOGO!”, ele diria. Os artistas locais contra a arte da indústria cultural. Aquele Arnaldo Albuquerque criança que consumia aqueles personagens, agora, como adulto, está prestes a fuzilá-los. Era preciso libertar-se dos heróis do passado, para enfim inventar o novo ou, como diria Silviano Santiago, “é preciso que aprenda primeiro a falar a língua da metrópole para

melhor combatê-la em seguida”⁷⁰⁵. A contracultura em Albuquerque provinha em partes da incorporação dos signos da mídia e da juventude norte-americanas, mas era também contra eles que se posicionava na dimensão discursiva, pois era uma estratégia para comunicar a autonomia e a originalidade da experiência do artista piauiense.

Na imagem estática ou na imagem-movimento, Albuquerque costuma transitar entre vários gêneros, geralmente aqueles não tão bem-quistos para os padrões de uma arte mais requintada, como o *trash*, o erótico, a comédia, o terror e o faroeste. Esses não aparecem em Albuquerque em sua plenitude, como um cinema de gênero, mas alguns de seus elementos são vinculados à uma maneira particular. O artista também os reproduz de maneira a subvertê-los. Clichês que consolidaram a forma do cinema como habituou-se a consumir, principalmente o americano, são alvos para serem reconhecidos e depois, debochados. Através das câmeras, “posições potencialmente críticas podem ser articuladas dentro dos limites da ideologia, mas que finalmente “revertem” aos sistemas dominantes para gerar seus significados”⁷⁰⁶.

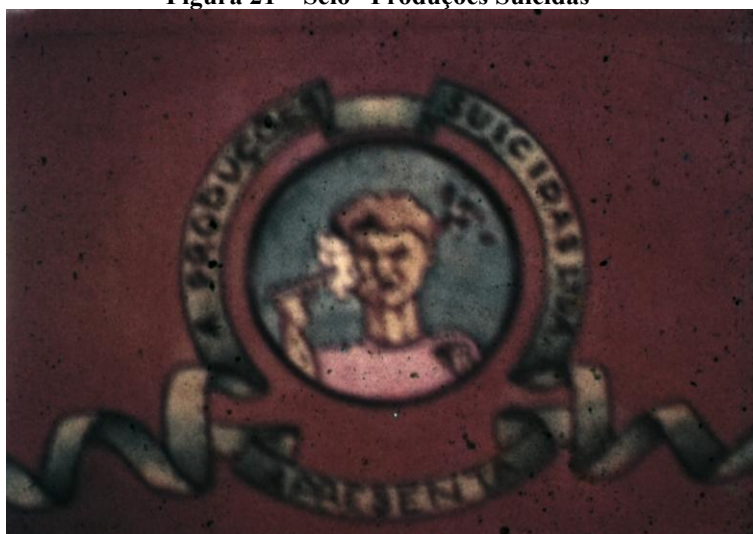
Quatro são os filmes ficcionais criados por Albuquerque que sobreviveram até a atualidade: as três animações *Carcará pega, mata e come*, *Vã-Pirações* e *Mergulho*, e o live-action *Um Sonho Americano*, todos em bitolas super-8mm. Todos foram produzidos ao final dos anos 1970 ou primeiros anos do decênio seguinte. Os desenhos animados carregam o selo de *Produções Suicidas*, emblema que aqui lembra o famoso logotipo do “leão da MGM”⁷⁰⁷, com a presença de um círculo semelhante de fitas, e no lugar do leão, um garoto que atira na própria cabeça. Uma heráldica insana para um artista que gostava de “causar”.

⁷⁰⁵ SANTIAGO, Silvano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre a dependência cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p.20.

⁷⁰⁶ TURNER, 1997, p. 150.

⁷⁰⁷ Sigla para *Metro Goldwyn Mayer*, conglomerado de mídia.

Figura 21 – Selo “Produções Suicidas”



Fonte: CARCARÁ, PEGA, MATA E COME. Direção: Arnaldo Albuquerque.

No tópico anterior, ressaltamos que são tempos de uma certa profissionalização do super-8 e de popularização de seu uso como método de ascensão de cineastas amadores, além do desenvolvimento de um circuito próprio para esse tipo de película. Isso desloca uma parte da produção de curtas nesse formato menos experimentais, mais próximos da linguagem habitual do cinema, com histórias e mensagens mais explícitas e politizadas. O mesmo pode ser visto com Arnaldo Albuquerque. Ao contrário do que geralmente se observa no *Espectro Torquato Neto*, nessa fase, Albuquerque produz filmes de narrativas mais lineares, mais explicitamente comunicativos no que buscam apresentar, além de mais capacitados na estética e na técnica empregada.

O que mais foge dessa constatação é *Mergulho*. Esta é a única animação creditada por mais de uma pessoa: a direção é de Arnaldo Albuquerque e Lídia Noronha e é baseada em um argumento de Milton Faria. No filme de um minuto, um homem caminha carregando uma chave e uma rocha amarrada ao pescoço. Com a chave, abre uma porta que dá direto em uma falésia. O mar está revoltoso, e suas ondas formam uma mão, como se o estivesse chamando. Ele atende o pedido. Acompanhamos sua queda sem rumo, a chave é apanhada por uma mulher, nua, cuja vulva tem um formato de fechadura. A câmera aproxima-se e é engolida pelo órgão genital, e assim se encerra. Nos festivais, o filme carrega a curta sinopse de: “pequena alegoria sobre o amor (Eros) e a morte (Thanatos)”.

Figuras 22 e 23 – Cenas do filme Mergulho



Fonte: Mergulho. Direção: Arnaldo Albuquerque.

Este é o mais experimental entre a filmografia de Arnaldo Albuquerque. Nem a sinopse, nem as imagens, dão explicações fáceis para o que acabamos de ver. A experiência sensorial e a superfície estética do desenho dão o tom a ser apresentado⁷⁰⁸. A forma comunica algumas provocações. A tragédia é anunciada do homem pelo homem que lentamente caminha com a pedra amarrada ao pescoço, a queda sem fim, que culmina em um erotismo igualmente estranho, um vazio escuro ao aproximar-se daquela fechadura genital. É uma amostra da “qualidade onírica profunda do cinema”⁷⁰⁹.

Somado à sinopse, nos faz perceber uma aproximação com a teoria freudiana. Em Sigmund Freud, o ser pendula entre a pulsão da vida (Eros) e a pulsão da morte (Thanatos)⁷¹⁰, a primeira representando o desejo de viver, ligado ao prazer, à libido e a sobrevivência, e a segunda, ao desejo de se livrar da vida, representado pela morte, pela agressividade, pela fuga dos problemas, e assim esses dois aspectos são balanceados em nossa vontade. Na pequena animação, Eros e Thanatos estão intimamente ligados, quase indiscerníveis. Há uma propulsão à fuga (a autodestruição), mas não está claro, e nem pretendo esgotar a discussão, se a fuga vai em direção ao amor/prazer ou se ela é causada por isso. Mais uma vez, a morte em vida, o suicídio como fuga, é tematizado por Albuquerque. O artista apropria-se dos elementos gregos e freudianos em uma caricatura de dois aspectos caros à sua própria produção, que costumavam ser silenciados nos círculos mais padronizados da sociedade: o suicídio e o corpo erotizado.

⁷⁰⁸ Trago essa afirmação em consonância com Sontag: “É necessária, antes de mais nada, uma maior atenção à forma da arte. [...] O que é necessário é um vocabulário – descritivo e não prescritivo – para as formas. [...] Agora, a interpretação pressupõe a experiência sensorial da obra de arte, e avança a partir daí. Agora isso não pode mais ser considerado um pressuposto”. In: SONTAG, 1987.

⁷⁰⁹ PASOLINI, 1982, p.139.

⁷¹⁰ Na mitologia grega, partindo da Teogonia de Hesíodo, Eros era a personificação do amor e, em consequência disso, uma força unificadora do caos, também representando a ordem universal; enquanto que Thanatos era a personificação da morte não-violenta, a morte natural. Bem verdade, Freud nunca usou esses deuses para descrever suas pulsões, as analogias a Eros e Thanatos foram dadas por psicanalistas herdeiros de sua corrente.

Feito quase que concomitante a esse, *Vã-Pirações* segue uma estética do deboche⁷¹¹ com toques políticos e sociais. Nele, um vampiro sai para caçar a meia noite. Suas feições lembram o *Nosferatu* de Murnau, mas com aparência mais cômica. Ele fuma um baseado de maconha. Em busca de satisfazer sua sede, ou seja, sangue, ele é atraído para uma prostituta, que o agride com sua bolsa. Sem tê-la capturado, ele encontra um homem, mas assim quer se aproxima, é assaltado por ele. Sem conseguir capturar uma vítima, caminha decepcionado, até parar diante de uma banca de revistas. Lá, observa as manchetes: mortes, brigas, assassinatos. Os jornais transbordam sangue. Na próxima cena, ele está triturando os impressos em um liquidificador, e bebe o líquido vermelho que eles exalam. A violência alimenta a imprensa, a imprensa alimenta o vampiro.

Figuras 24 e 25 – Cenas do filme *Vã-pirações*



Fonte: VÃ-PIRAÇÕES. Direção: Arnaldo Albuquerque.

O *Nosferatu* de Albuquerque é destituído de qualquer aura que tenham seus homólogos vampíricos: não transmite terror, nem sensualidade, nem mesmo consegue capturar seu alimento. Como no filme não realizado *Gilete corta? Só mata*, a imprensa sensacionalista aparece como amplificadora da violência que percorre as ruas das cidades, o vampiro não precisa mais ir atrás das vítimas vivas. A sociedade do espetáculo, este “movimento autônomo do não-vivo”⁷¹², faz da morte um palco. Aqui a técnica também se destaca: Albuquerque mostra fotogramas de manchetes reais, até mesmo fotos explícitas de corpos das vítimas que foram publicadas. Vimos que ele já brincava com colagens, misturando desenho e fotografia, e agora, aplica isto ao seu cinema, demonstrando também uma evolução no uso desse efeito.

A sua animação mais conhecida é *Carcará pega, mata e come*, que também foi adaptada para quadrinhos em *Humor Sangrento*. Para Siqueira, o quadrinho funciona como *storyboard* para o filme, mostrando que antes de ser um animador, Albuquerque “era um ilustrador que se

⁷¹¹ BRITO, 2024.

⁷¹² DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p.13.

aventurou nesse tipo de produção pelo conhecimento que possuía, pela vontade de fazer algo novo, mas que talvez não conhecesse ou não quisesse seguir todas as etapas e regras que uma animação tradicional possui”⁷¹³. Este é o único dos filmes analisados a possuir som, pois uma trilha sonora foi incluída na sua gravação em fita. Por isso, além da animação em si, também será intercalada a análise do quadrinho e da trilha sonora.

A película começa com planos abertos que destacam uma paisagem típica do interior nordestino e o calor forte do sol, atravessados por uma cegonha carregando um bebê. A música que toca é o instrumental de *O Ovo*, do grupo *Quarteto Novo*⁷¹⁴, uma melodia de flauta que dá o tom pitoresco e sertanejo do início. No quadrinho, há uma legenda para essa introdução que diz: “no Nordeste nasce mais um que não terá muitas possibilidades de sobrevivência”. De repente, a cegonha é avistada por uma ave, o carcará do título, que mais se parece uma águia-careca⁷¹⁵. Agora, a trilha vai aos poucos sendo alterada para o trecho final da abertura da ópera *William Tell*, conhecido como *March of the Swiss Soldiers*, composto por Gioachino Rossini em 1829, mas que ficou mundialmente famosa em filmes como *The Lone Ranger*⁷¹⁶ e *Laranja Mecânica*⁷¹⁷ e em várias outras cenas de perseguição. A ave tem trejeitos ardilosos, faz gestos de cunho desdenhoso e parte para o ataque. Ela agarra a cegonha, que solta sua carga. O bebê em queda livre é capturado pelo predador. No chão, o Carcará alimenta-se das vísceras da criança direto de seu ventre. A balada de ópera acompanha toda a ação do Carcará-águia, promovendo uma sensação de urgência e certa ironia entre a violência brutal e o tom épico e heroico da melodia⁷¹⁸. No quadrinho, a ave ainda debocha de seu ato cruel: “salvei mais um da xistose, verminose, tuberculose, retardamento mental, fome, etc., etc.”, esse pensamento não existe na animação. “De repente, uma transformação”, diz o quadrinho: o carcará, após devorar a criança, transmuta-se no Capitão América. Na animação, seu peito se abre durante a transformação, a pose lembra o brasão de armas dos EUA. O capitão américa tem sangue escorrendo pela boca. A música da transformação é *Star-Spangled Banner*, o hino dos EUA, mas na versão da guitarra de Jimmy Hendrix⁷¹⁹. Tem início então o segundo ato da obra. Uma

⁷¹³ SIQUEIRA, 2017, p.68.

⁷¹⁴ Grupo musical composto por Theo de Barros, Heraldo do Monte, Aírto Moreira e Hermeto Pascoal. Inicialmente, o grupo acompanhava o cantor Geraldo Vandré. A música *O Ovo* foi composta por Vandré e instrumentalizada por Pascoal. O grupo só possui um disco, com o mesmo nome do grupo.

⁷¹⁵ Ave símbolo dos EUA, presente no brasão do país e em inúmeras propagandas e filmes.

⁷¹⁶ No Brasil, também conhecido por *Zorro, o Cavaleiro Solitário*. Filme de 1956.

⁷¹⁷ Filme de 1971, do diretor Stanley Kubrick.

⁷¹⁸ Assim como em seu uso em *Laranja Mecânica*, famoso por suas cenas de violência explícita e cínica, tendo sido censurado em vários países.

⁷¹⁹ Essa é a icônica versão tocada pelo artista no encerramento do festival de Woodstock, em 1969. Em tempos de Guerra do Vietnã, Hendrix transformou o hino patriótico em um hino psicodélico e da contracultura.

família, composta por pai, mãe e filho, caminha pelo sertão. Suas figuras são magras, maltrapilhas, lembram *Os Retirantes* de Cândido Portinari. Daqui até o final, retorna a melodia de *O Ovo*. O grupo então se depara com o herói americano, que parece aterrorizar aquela região. No quadrinho, o pai pergunta “oxente, que bicho é esse?”. Na cena seguinte, o menino, munido apenas de seu estilingue, acerta uma pedra no meio da testa do Capitão América. Ocorre uma inversão: o Capitão América morto volta a ser um carcará-águia. No último corte, a família está assando a ave. No quadrinho, o menino comemora: “Ôba! Hoje nós vamos comer!”.

Figuras 26 e 27 – Cenas do filme Carcará pega, mata e come



Fonte: CARCARÁ PEGA, MATA E COME. Direção: Arnaldo Albuquerque.

Albuquerque faz da sua primeira animação um confronto do Davi nordestino contra o Golias americano. Não à toa, a cena que o menino derrota o super-herói é adaptada diretamente da narrativa bíblica. Para isso, os traços do desenho remetem à várias alegorias. As imagens se valem de estereótipos: o sol, o solo rachado, os cactos, as árvores secas, logo nos ambientam no sertão nordestino. Os retirantes, com “a composição dos rostos triangulares e angustiados e os corpos esqueléticos simbolizam a luta contra a fome e a pobreza”⁷²⁰, e lembram diretamente os traços de Portinari. No quadrinho, o linguajar apresenta gírias interioranas e o desconhecimento daqueles sujeitos da referência ao famoso super-herói, como se fossem isolados do mundo externo. O super-herói é musculoso, e sua atitude não tem nada de bondosa. Sua face evoca insanidade, inconsequência. Ainda, o carcará que ao mesmo tempo é águia, e depois herói americano, simboliza uma certa antropofagia, na qual o nordestino é o indefeso, representado pelo bebê, e o americano é o gigante que intimida. No quadrinho, a ave ainda debocha: diz ter salvo a criança das doenças e da fome, como se a morte em tenra idade fosse um alívio diante da vida sofrida no sertão. O final, contudo, contrasta: o nordestino, mesmo fraco, consegue vencer e devorá-lo.

⁷²⁰ NOGUEIRA, 2024, p.144.

A trilha sonora corrobora e acentua essa narrativa. O título é retirado de um verso da famosa canção de João do Vale, músico maranhense conhecido como “poeta do povo” e que entoou o estilo musical tradicional nordestino. A música *Carcará* fala de “um pássaro malvado” que luta para sobreviver diante das adversidades do sertão. O filme de Albuquerque não tem muitas semelhanças com a música para além do título, da ave, e da tematização da fome e da violência. Na animação, a substituição de uma melodia simples de um compositor nordestino pela ópera de filmes e pelo rock psicodélico que emula o hino americano remete à ocupação de espaço por uma cultura imperialista, o retorno final à música sertaneja é o resgate da tradição e da cultura local, que vence o estrangeiro.

Vale lembrar que na época de produção de *carcará*, Albuquerque morava no Rio de Janeiro. Nesse sentido, assim como *Porenquanto*, *Tupi Niquim* - ou ainda a *Rainha Escarlata*, que só ficou no papel - é possível pensar neste filme como reflexo da saudade de um sujeito piauiense longe de sua terra, envolto no cosmopolitismo de uma das maiores metrópoles do Brasil. Ao narrar um nordeste que é violentado, resiste e vence a ameaça estranha, Albuquerque está também falando de si mesmo: o artista que saiu de uma periferia regional, buscando reconhecimento fora dela, evitando perder a regionalidade que também considera parte de sua originalidade como produtor.

Antes dessa animação, Albuquerque já costumava usar super-heróis famosos para questionar a sociedade ocidental, principalmente aqueles propagados pelos EUA. No jornal *Gramma*, um texto de Paulo José Cunha é atravessado por três quadros do mesmo Capitão América refletindo sobre sua própria condição⁷²¹. O herói pondera se em um mundo cheio de injustiças, os rebeldes não estariam certos, e se, ao invés de lutar pela lei, não deveria ter perguntado mais. Por meio daquele que é a personificação da campanha e dos valores norte-americanos, Albuquerque contesta os preceitos estabelecidos na tradição, a lei, e coloca na razão o lado daqueles que são rebeldes, que se insurgem contra o padrão. Em *Humor Sangrento*, após um linchamento realizado pela *Ku Klux Klan*, um de seus integrantes tira sua túnica, revelando ser o *Superman*, o “paladino da ordem e da justiça”⁷²². O autor, em mais um uso da ironia ácida, denuncia a hipocrisia da sociedade através de um símbolo de esperança: aquele que perpetra a repressão e o preconceito, é o mesmo que depois, no público, se apresenta como o bom sujeito.

⁷²¹ CUNHA, Paulo José; ALBUQUERQUE, Arnaldo. Ricochetes de alucinação. In: **Gramma**, n. 1, Teresina, fevereiro de 1972, p. 03.

⁷²² ALBUQUERQUE, 1977.

Já o conflito entre o local e o estrangeiro também fora contado em outra história por Albuquerque. A HQ *De como meu herói matou o bandido* foi publicada primeiramente no jornal *Chapada do Corisco*⁷²³ e depois entrou para a seleção da revista *Humor Sangrento*, com a mesma narrativa, mas com a arte refeita. Em uma página, acompanhamos duas histórias paralelas sem ligação. No lado esquerdo, em estilo de xilogravura, acompanhamos um cangaceiro que leva o ouro de um fazendeiro rico, doa a uma senhora pobre, e depois convida uma moça para passear com ele, terminando com os dois cavalgando sob a luz do luar do sertão. No lado direito, desenhado em um estilo mais parecido com os quadrinhos americanos, no cenário do Velho Oeste, um *cowboy* rouba um banco, bebe em um bar com um colega – Albuquerque indica aqui a paródia de “Zorro X Tonto e Wyatt Earp X Doc Holliday, duplas famosas do gênero *western* –, e canta “oh Suzana não chores por mim”. Na segunda página, as duas histórias se encontram e passam a dividir os mesmos quadros. O cangaceiro diz: “Seu estrangeiro, essa historinha é muito pequena prá nós dois”, e atira contra o cowboy. A moça comemora a morte do “bandido estrangeiro”, mas o cangaceiro alerta: “sim, mas ainda tem muitos ocupando o lugar que por direito é nosso”⁷²⁴.

Figura 28 e 29 – Quadrinho “De Como Meu Herói Matou o Bandido”



Fonte: ALBUQUERQUE, Arnaldo. *Humor Sangrento*. Teresina: Editora Nossa, 1977.

⁷²³ ARNALDO. *Chapada do Corisco*, nº0, Teresina, setembro de 1976.

⁷²⁴ ALBUQUERQUE, 1977.

Assim, Albuquerque brinca com estereótipos ligados tanto à sua terra, quanto à cultura que considera “estrangeira”. A começar pelo próprio estilo: a xilogravura e a literatura de cordel de um lado, o quadrinho americano, o *western*, o *country*, do outro. Mas só um pode vencer. O cangaceiro é retratado como o bom, defensor dos oprimidos, o “herói” com direito a mocinha, já o *cowboy* é o “bandido”, o vilão a ser derrotado. Apesar da vitória momentânea, a guerra pelo território, sobretudo simbólico, não acabou: é preciso brigar para ocupar o espaço, que Albuquerque ainda frisa: é “por direito” do nordestino, ou ainda, do piauiense. Não há, nesse caso, espaço para conciliação, tampouco assimilação. Albuquerque faz uma distinção radical: há o que é de um lado e de outro da fronteira, e o artista sai em defesa da sua identidade como pertencente ao que considera como território e cultura de origem.

Na entrevista para o jornal *Meio Norte*, Albuquerque comenta os temas que mais gosta de trabalhar, colocando-os como parte de um contexto maior que pairava sobre os artistas dos anos 1970: “Eu falava de exploração sexual, de poluição e fazia brincadeiras com a classe média. E como todo artista da época que se prezava, eu falava do imperialismo americano”⁷²⁵. Na mesma matéria, diz que nunca criou um super-herói próprio pois isso ia contra sua própria rebeldia: “Acho que o artista tem que protestar. Com super herói não dá para fazer isso porque ele gasta tempo salvando uma pessoa, duas e não muda as estruturas, por isso super herói não bate comigo”. Esta última fala, nos remete ao Capitão América do *Gramma*, que estava em conflito entre o dever do herói e atender às leis e regras, enquanto que a mudança de fato não viria dos pequenos atos de heroísmo, mas sim da rebeldia. Daí, é comum na sua obra, Albuquerque contrapor os gêneros que irradiam a cultura dominante norte-americana: o *western*⁷²⁶ e o super-herói, ao que de fato considera como o inovador, o singular, mesmo que isto parta da tradição: a cultura popular e local que, para ele, perde o espaço diante da massificação provocada pelo consumo.

Isso nos leva a nosso último filme, o único feito com pessoas, cenários e objetos “reais”: *Um Sonho Americano*, cuja sinopse pode ser encontrada na introdução dessa dissertação. Mais uma vez, o vampirismo é evocado, dessa vez como crítica à cultura de massa. Os cortes bruscos, súbitos, surpreendem o público e dão adrenalina na produção. Ao fazer da garota que bebe *Coca-Cola* uma vampira, que mata e transforma outros em vampiros, Albuquerque escancara pelo exagero a alienação e a homogeneização provocada pela absorção constante dos produtos de mercado. Para isso, faz uso de uma montagem caótica, própria dos filmes experimentais, que

⁷²⁵ UM OLHAR inconformado. **Jornal Meio Norte**, Teresina, 3 de março de 1996, p.4.

⁷²⁶ André Bazin refere-se ao western como “o cinema americano por excelência”. In: BAZIN, André. **O Cinema: ensaios**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

de vez em quando, num susto, exhibe propagandas aleatórias, placas, grafites, que induzem a mais e mais consumo.

Figuras 32 e 33 – Cenas do filme *Um sonho americano*



Fonte: UM SONHO AMERICANO. Direção: Arnaldo Albuquerque.

Há, portanto, nas artes aqui analisadas, um choque claro: o estrangeiro e o local. Essa percepção, que contrapõe ontologicamente o nacional ao que vem de fora, é resumida por Ortiz: “os países centrais são vistos como núcleos difusores de uma determinada formação cultural, chocando-se em princípio com a veracidade dos costumes locais”⁷²⁷. No caso estudado, a questão não é nem tanto sobre o “nacional”, apesar de desemborcar nisso, mas numa dimensão ainda mais restrita: o “regional”, representado pelo Nordeste e pelo Piauí. Sendo assim, um conflito entre a Coca-Cola e a cajuína⁷²⁸.

Como seu cangaceiro, Albuquerque se coloca como bastião contra a cultura de exportação norte-americana, pois vê esta como uma ameaça ao artista local, tanto em termos de criatividade quanto em divulgação e consolidação de trabalho. Trata-se, portanto, de uma militância quase pessoal, que parte da sua própria carreira e da sua própria vivência. O artista admite: contos como *De como meu Herói matou o bandido* são “uma maneira de demonstrar o respeito que tenho pelo nordestino”⁷²⁹.

Há uma crítica de um *pop* que não é, na sua visão, popular. O *pop* é o americanizado, absorvido por um imperialismo insistente e poderoso, o popular é a resistência, é a tradição que define a especificidade que não se deixa dominar pelo que é hegemônico. Sabemos, contudo, que “não existe uma ‘cultura popular’ íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo de

⁷²⁷ ORTIZ, 2007, p.93-94.

⁷²⁸ SILVA, Paulo Ricardo Muniz. **Cajuína e Coca-Cola**: identidades e estéticas juvenis em Teresina nas décadas de 1970 e 1980. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí, 2013.

⁷²⁹ ALBUQUERQUE, Arnaldo. Entrevista concedida ao jornal O Estado. In: História em Quadrinho: depoimento de um artista. **O ESTADO**, Teresina, 11/12 de agosto de 1991.

força das relações de poder e de dominação culturais”⁷³⁰, e que o que absorvemos pelos equipamentos que nos rodeiam, seja a mídia, a família ou outro, “não são apenas ideias; [...] são, mais essencialmente, sistemas de conexão direta, entre, de um lado, as grandes máquinas produtoras e de controle social e, de outro, as instâncias psíquicas, a maneira de perceber o mundo...”⁷³¹. Logo, ao projetar uma cultura da qual se coloca como paladino, Albuquerque também está a reproduzir imagens e convenções calcadas na tradição. Assim, se insere dentro do mesmo sistema de valores que também se coloca como seu contestador.

Ao confrontar a cultura estrangeira ou alguns de seus ícones – o vampiro, o *cowboy*, o super-herói, a mídia – o ídolo de Albuquerque não é o jovem rebelde cabeludo dos anos 1970, é o cangaceiro, o carcará, o sertão, a tradição. Até porque o jovem é em parte formado por esses mesmos sistemas de significação e massificação criticados. Logo, não é a ele que Albuquerque recorre, preferindo reinventar a tradição, o passado, a partir dos seus próprios significados contemporâneos. Geraldo Borges, lembra que ele, Albuquerque e Oliveira tinham um projeto não realizado de publicar um livro de crônicas sobre Teresina, que teria a missão de “resgatar o quanto possível a memória dos tipos populares e dos velhos costumes antes da televisão”⁷³², colocando, portanto, a valorização da cultura local como um resgate do pretérito idílico.

Assim, vai-se produzindo maneiras outras de relacionar-se com as novidades produzidas pela globalização, sem que seja deixada de lado a gerência que a identidade cultural local tem sobre o sujeito. O conceito de *modernidades vernáculas* nos ajuda a entender essa relação:

Nesses interstícios, existe a possibilidade de um conjunto disseminado de modernidades vernáculas. Culturalmente, elas não podem conter a maré da techno-modernidade ocidentalizante. Entretanto, continuam a modular, desviar e “traduzir” seus imperativos a partir da base. Elas constituem o fundamento para um novo tipo de “localismo” que não é auto-suficientemente particular, mas que surge de dentro do global, sem ser simplesmente um simulacro deste (Hall, 1997). Esse “localismo” não é um mero resíduo do passado. É algo novo – a sombra que acompanha a globalização: o que é deixado de lado pelo fluxo panorâmico da globalização, mas retorna para perturbar e transtornar seus estabelecimentos culturais. [...] Encontra-se aqui o “retorno” do particular e do específico – do especificamente diferente – no centro da aspiração universalista panóptica da globalização ao fechamento.⁷³³

⁷³⁰ HALL, 2003, p.254.

⁷³¹ GUATTARI, ROLNIK; 1996; p.67.

⁷³² BORGES, Geraldo. Entrevista concedida a Gezenilde Francisco dos Santos. Teresina, 03 de maio de 2003. In: SANTOS, 2003.

⁷³³ HALL, 2003, p.61.

Dessa forma, a contenda entre *global X local* na superfície se mostra como uma oposição *modernidade X tradição*, mas no fundo é mais uma intersecção entre modernidade e tradição. Por meio da arte, esse fenômeno “não apenas retoma passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um ‘entre-lugar’ contingente, que inova e interrompe a atuação do presente”⁷³⁴.

É nos anos 1960 e 1970 que uma série de artistas e intelectuais se esforçaram para cada um a sua maneira, nomear o Brasil⁷³⁵. Influenciado por essas forças, e tendo convivido com algum desses personagens e teorias, Albuquerque também faz movimentações nesse sentido, não tanto para definir a nação, e sim a sua região, mais especificamente, o ser piauiense. Sabendo que a tradição constitui um repertório de significados⁷³⁶ e que a identidade cultural é frequentemente definida por contrastes⁷³⁷, cabe pensar como Albuquerque e seus contemporâneos, constroem sua própria noção de *piauiensidade* a partir desse espaço intersticial.

Ao falar de uma piauiensidade, quero dizer os marcos identitários que dão voz a um sentimento de pertencimento a uma comunidade, nesse caso piauiense. O historiador Valério Negreiros, por exemplo, teoriza as atividades do folclorista Noé Mendes como configuração de sua piauiensidade: “um conjunto de ações. Festas, artes, manifestações, o folclore e o patrimônio cultural do Piauí, proposto pelo intelectual como marcas da identidade que caracteriza o homem piauiense desse período”⁷³⁸. Outros trabalhos acadêmicos também destacam a construção de uma piauiensidade entre outros intelectuais e instituições⁷³⁹. Fora dos círculos intelectuais e administrativos, cabe pensar as maneiras de constituição de tal identidade. Nesse sentido, a produção alternativa dos jovens artistas teresinenses da década de 1970 são também enunciações de uma piauiensidade a seu modo. Não somente como produzem ela, mas também como já são afetados pelas ideias existentes, afinal, “a afecção gera uma

⁷³⁴ BHABHA, 1998, p.27.

⁷³⁵ BRITO, 2018.

⁷³⁶ HALL, 2003, p.74.

⁷³⁷ BURKE, 2019, p.81.

⁷³⁸ NEGREIROS, Valério Rosa de. **Por uma cultura integrada**: Noé Mendes de Oliveira e a piauiensidade nas décadas de 1970 e 1980. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói (RJ), 2016. p.15.

⁷³⁹ GUTEMBERG, Paulo. **História E Identidade**: as narrativas da piauiensidade. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí (UFPI), Teresina, 2008. COSTA FILHO, Alcebiades. **A gestação de Crispim**: um estudo sobre a constituição histórica da piauiensidade. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010. MOURA, Iara. **Historiografia Piauiense**: relações entre escrita histórica e instituições político-culturais. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2015.

coincidência entre o sujeito e o objeto, isto é, a maneira pela qual o sujeito se percebe a si próprio, como se ele experimentasse a si e se sentisse por ‘dentro’”⁷⁴⁰.

Que piauiensidade é essa? Para Paulo Gutemberg, desde meados do século XIX ela vem sendo cristalizada, entre outras características, por uma retórica vitimológica, baseada no discurso do “abandono e do isolamento geográfico e seus conseqüentes conceitos de atraso e inferioridade, elaborados pela historiografia republicana local dos intelectuais-historiadores”⁷⁴¹. Ao mesmo tempo, partindo disso, é também marcada pelo ideal de resistência e força do local frente à tantas adversidades, cujo maior símbolo é a Batalha do Jenipapo. A ideia de superação está até mesma inscrita no brasão estadual⁷⁴². Vimos que investimentos, como o longa-metragem *O Guru das Sete Cidades*, fazem parte da tentativa das administrações estaduais de mudar o retrato que geralmente se tem do Piauí fora dele. Dirigida pelo governo local, em sintonia com o projeto desenvolvimentista da ditadura militar, essa identidade servia a usos políticos de moldagem de uma autoestima piauiense⁷⁴³. Portanto, mesmo na era contemporânea, permanece uma piauiensidade fundada no ideal de superação das adversidades.

Nos jornais, filmes, livros e eventos promovidos pelas gerações aqui estudadas, são perceptíveis formas outras de se relacionar com o espaço e a cultura ao redor, dando a ver outras leituras dessa tal *piuiensidade*. Nota-se nesses empreendimentos, os resquícios do que seria a identidade piauiense propagada pelas instituições e pelas e por aqueles considerados autoridades na definição da cultura, como as ideias de uma localidade desfavorecida, esquecida, atrasada, e que seus habitantes constantemente precisavam superar essa sina. A exemplo disso, o texto de Cineas Santos que serve de prefácio à revista *Humor Sangrento*:

POR QUE NÃO?

É certo que fazer humor não é das atividades mais gratificantes, pelo menos no Brasil, onde o humorista tem bastante importância para ser preso e nenhuma para ser solto, segundo Millôr Fernandes. A despeito disso, a família teima em crescer, ramificar-se por todos os recantos imagináveis. Para o pessoal do sul maravilha, pode parecer estranho o fato de alguém nascer e se criar no Piauí o que não é pouco e ainda encontrar algum alento pra fazer

⁷⁴⁰ VASCONCELLOS, 2006. p.88.

⁷⁴¹ GUTEMBERG, 2008, p.9.

⁷⁴² O lema escrito no brasão é a expressão em latim *Impavidum ferient ruinae*, retirada do verso do poeta romano Horácio em Ode III, 3, 7-8: *Si fractus illabatur orbis, / impavidum ferient ruinae*, que pode ser traduzida como “se, alquebrado, o mundo desabar, / suas ruínas o atingirão impávido”. Disponível em: <https://labed-letras-ufmg.com.br/publicacoes/viva-voz/odes-romanas/>. Acesso em 08/02/2026. O trecho selecionado para a heráldica piauiense significa então que mesmo diante do desafio, do mundo desmoronando, o piauiense não se deixa abalar.

⁷⁴³ FONTINELES, 2021. É significativo o relato do governador Alberto Tavares Silva, que administrou o estado durante boa parte dos anos 1970, dado à professora Fontineles: “Então eu cheguei aqui, encontrei um povo deprimido, sem nenhuma autoestima. [...] enfim, é, eu tomei a iniciativa de criar autoestima em primeiro lugar”. In: SILVA, 2006 apud FONTINELES, 2021.

humor, não? Pensar assim é desconhecer essa joia do humor negro: "O sertanejo é, antes de tudo, um forte." No caso específico do piauiense, bota fortaleza nisso, sô! Basta dizer que, em menos de cinco anos, sofremos dois terríveis ataques de Amaral Neto e aqui estamos, (al) quebrados, mas vivos e sempre prontos a exportar "líderes" para que se mantenha aceso o "diálogo" indiscutivelmente, uma piada nacional. Mas antes que eu me esqueça, o Arnaldo é piauiense, 24 anos e, a exemplo dos cactos que infestam as caatingas de cá, não precisou de muita chuva para crescer e florescer. HUMOR SANGRENTO é a melhor prova disso.⁷⁴⁴

O editor da revista cita Euclides da Cunha para ressaltar a criatividade de Albuquerque: "o sertanejo é, antes de tudo, um forte". Nessa acepção, o humor produzido na revista é resistência: mesmo diante das condições desfavoráveis, é possível fazer rir no Piauí, algo que pode chocar os sulistas dos grandes centros. Até o título do prefácio se relaciona, afinal "por que não fazer humor no Piauí?". A referência aos cactos e à Caatinga retorna mais uma vez ao estereótipo do piauiense. Mesmo Albuquerque e Santos trabalhando no espaço urbano – Albuquerque no Rio de Janeiro na época – são às mesmas imagens do sertão desolado que buscam remeter.

Além disso, quando fora do Piauí, era justamente o rótulo piauiense, e/ou nordestino, que era colado para identificar esses artistas em outras localidades. Lembremos, por exemplo, da crítica feita a Albuquerque no *Tribuna da Imprensa*, mostrada no capítulo anterior, que não vê nada extraordinário na arte, porém destaca honestidade de um artista que foge do eixo tradicional Rio-São Paulo. Não só isso, mas outras referências a produções dessa juventude, como o jornal *Gramma* ou *Chapada do Corisco*, costumam ressaltar fator diferencial a origem periférica da publicação. Os próprios artistas acabam por absorver, usar como destaque e fazer muitas referências à sua filiação territorial e cultural, como se isso lhes fosse um qualificador natural da obra, e assim, estas são constantemente reinventadas.

Através das atitudes e das artes produzidas nota-se que, assim como boa parte dos jovens marginais de seu tempo, Albuquerque era um romântico. Idealizava a luta contra o conservadorismo, a ordem dominante e a cultura estrangeira, se colocando como o farol de uma subjetividade livre e da valorização do seria uma verdadeira tradição piauiense. A contestação, portanto, existe simultaneamente à defesa da tradição e da essência cultural. O que parece ser um paradoxo, é na verdade uma amostra de que certos processos subjetivos escapam às determinações de identidade⁷⁴⁵. Para estes sujeitos, a marginalidade almejada não se descolava do "ser piauiense", apesar das críticas às condições de vivência na terra.

⁷⁴⁴ ALBUQUERQUE, 1977, p.2.

⁷⁴⁵ GUATTARI, ROLNIK; 1996; p.68.

Vários foram os casos de elementos de uma cultura alternativa, parte dela uma contracultura, trabalhados nesse estudo que também demonstram uma identificação com o que seria uma cultura local. Os festivais de música tinham como objetivo revelar e divulgar artistas locais, dando ênfase a uma espécie de “música popular piauiense”. Os festivais de cinema, eram a oportunidade de apresentar imagens de um Piauí que não apareciam nos filmes industriais: dos quilombos de Amarante aos pequenos povoados de Bom Jesus, passando pelo lazer e pelos problemas urbanos da capital. Vimos que muitos textos escritos pelas gerações estudadas, divulgados em seus jornais e livros, ao passo em que louvam a terra-natal destas, também carregam ressentimentos e críticas. Às vezes assumem uma veia mais militante, criticando o andamento da economia, da política, da infraestrutura e da sociedade local, às vezes apresentam um caráter mais libertário, buscando apenas fugir das engrenagens que movem o espaço e seus habitantes e curtir o que resta. Muitos desses escritos remetem a uma espécie de salvação da terra, sem que ela perca aquilo que lhe define.

Filmes-documentários como *Tio João*, apresentavam o Piauí interiorano, sertanejo, que reme aos espaços da saudade⁷⁴⁶ e da tradição religiosa – Albuquerque ao elaborar os créditos de abertura, usa novamente o estilo de xilogravura, homenageando a arte de cordel. Já os filmes feitos em Teresina no âmbito do *Espectro Torquato Neto* guardam uma relação ambígua com a cidade. Simultaneamente, este lugar praticado⁷⁴⁷ é “um cenário bucólico que revela pacatos bate-papos de final de tarde nas calçadas” e “é repentinamente submetida a uma vertigem expressa por motocicletas e automóveis que deslizam por suas ruas em alta velocidade”⁷⁴⁸. Teresina é espaço de repressão, com perseguidores espreitando atrás das esquinas, de consumo, aquele que disciplina e desumaniza, e até pacato, com suas casinhas simples e natureza dominando grandes áreas. Mas também é espaço de lazer, com seus bares e praças, e de emergência de novas modas juvenis, os cabelos longos, as roupas coloridas e as estéticas alternativas.

⁷⁴⁶ ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011.

⁷⁴⁷ CERTEAU, 1998.

⁷⁴⁸ CASTELO BRANCO, 2007, p.182.

Figuras 34 e 35 – Xilogravuras feitas por Arnaldo Albuquerque para o filme Tio João



Fonte: TIO JOÃO. Direção: Antônio Noronha.

Em *Humor Sangrento*, por exemplo, Albuquerque adaptada duas lendas urbanas de Teresina para comentar assuntos em voga na sua contemporaneidade. Em *Cabeça de Cuia*⁷⁴⁹, a urbanidade crescera de tal maneira que avançara para as margens dos rios, destruindo as matas nativas e poluindo o curso das águas, e por consequência, afetando o sustento dos pescadores – peixe agora só tem no mercado, zomba um personagem – motivando a revolta e da violência do personagem-título. Já em *Num Se Pode*⁷⁵⁰, o termo do título, vira alegoria da condição feminina na sociedade, já que “não se pode fazer nada sendo mulher”. Graciete, a protagonista dessas páginas, é uma bela jovem de origem humilde, cuja mãe é criticada pela quantidade de filhos que tem e o pai é um homem muito severo. A moça não liga para os comentários maldosos que fazem sobre ela e deseja aproveitar a vida: exhibe seu corpo em concurso de miss e sai sozinha em busca de lazer. Mas também é cercada por olhares e reações masculinas sobre seu corpo: seja o assédio de homens ou o castigo de seu pai por ficar saindo de casa. A paródia feita por Albuquerque tanto resgata o tradicional folclore da capital quanto atualiza sua moral, mantendo-o vivo imaginário local.

Assim, a identidade cultural corresponde a um nível de territorialização subjetiva⁷⁵¹. Para Guattari e Rolnik:

O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente "em casa". O território é

⁷⁴⁹ ALBUQUERQUE, 1977. A lenda do Cabeça de Cuia fala de um jovem pescador, Crispim, que já não consegue pescar mais nada. Ao chegar faminto e aborrecido em casa, sua mãe fez uma sopa rala, com a única proteína sendo um osso de boi. Revoltado, ataca a mãe com o osso, e esta, antes de morrer, o amaldiçoa: ele é condenado a viver nas águas dos rios Poty e Parnaíba, sua cabeça cresce e ganha um aspecto monstruoso, semelhante a uma cuia. A maldição só poderá ser desfeita se o Cabeça de Cuia devorar sete maris virgens.

⁷⁵⁰ ALBUQUERQUE, 1977. A lenda da Não-se-pode remete aos tempos em que a cidade era iluminada por lampiões em postes. Relata uma mulher misteriosa, bonita e bem vestida, que circula pelas praças da capital a noite. Ela atrai homens e pede a eles um cigarro. Quando seu pedido é atendido, ela cresce até o topo do poste e acende o cigarro no fogo do lampião. Caso perguntem seu nome, ela responde: “não se pode... não se pode...”.

⁷⁵¹ GUATTARI, ROLNIK; 1996; p.73.

sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos.

O território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em linhas de fuga e até sair de seu curso e se destruir. A espécie humana está mergulhada num imenso movimento de desterritorialização, no sentido de que seus territórios "originais" se desfazem ininterruptamente com a divisão social do trabalho, com a ação dos deuses universais que ultrapassam os quadros da tribo e da etnia, com os sistemas maquínicos que a levam a atravessar, cada vez mais rapidamente, as estratificações materiais e mentais.

A reterritorialização consistirá numa tentativa de recomposição de um território engajado num processo desterritorializante.⁷⁵²

Entre desterritorializações e reterritorializações, sujeitos como Albuquerque criam vínculos de ressentimento e afeto com o território ao seu redor. Com o tempo, o espírito romântico da contracultura foi perdendo força, tornando-se mais uma moda, absorvido pelas estratégias do capital, até perder ainda mais fôlego, virando memória, ou mais ainda, ícone de uma temporalidade fantástica, mas passada. Nos anos seguintes àqueles da década de 1970, os jovens envolvidos com as artes marginais em Teresina deixaram marcas no circuito cultural local, agora reconhecidos, foram tornando-se os adultos absorvidos pelas instituições, um processo nada imediato, mas sim gradativo, dos quais os festivais de arte, música, literatura e cinema foram contribuintes. Apesar de não serem mais os rebeldes de antigamente, a originalidade e a criatividade alternativa viraram suas assinaturas:

Tal qual nos anos 1960 e 1970, onde o engajamento político do corpo-militante partidário ora tensionava, ora misturava-se com as fragmentações e subjetividades do corpo transbunde-libertário, nas décadas que se seguiriam, produções artísticas de cunho político partidário permaneciam, degladiando-se ou convivendo com as táticas desbundantes daqueles que, apesar do passar dos anos, permaneciam jovens. Se a faixa etária de muitos dos componentes da então “Geração Torquato Neto” variava entre os 16 e os 20 anos no início da década de 1970, as artes de fazer que mantiveram nas duas décadas seguintes apontariam para um amadurecimento etário, que, não necessariamente, os afastaria daquilo que produziam na “juventude”. Assim, uma vez que se mantém a existência de um conjunto de peripécias que demarcam os “agoras” constituintes de uma determinada época, é possível colocar que a geração continua a existir, a produzir e a reproduzir-se.⁷⁵³

Ao longo das décadas de 1980 e 1990, Albuquerque envolve-se diretamente com instituições para fomentar as artes e cultura locais. Foi o idealizador da feirinha da Praça

⁷⁵² GUATTARI, ROLNIK; 1996; p.323.

⁷⁵³ BRITO, 2024, p.182.

Saraiva⁷⁵⁴ ainda nos anos 1980. Nesta mesma década, virou professor de quadrinhos da Fundação de Cultura do governo estadual, cargo que ocupou por mais de 10 anos⁷⁵⁵. Dentro da fundação e da secretaria de Cultura, fez artes e pôsteres para diversos eventos. Foi um dos organizadores, jurados e participante em diversas edições do Salão de Humor do Piauí. Além de que, como visto, participou também da construção de diversos festivais de arte, seja cinema literatura ou música. As fontes indicam que o auge dessas homenagens e carreira ligada a uma política cultural se deu na década de 1990 e começo dos anos 2000. Podemos ver que, por exemplo, boa parte das entrevistas feitas por Albuquerque para jornais datam desta época, assim como republicações de seus desenhos.

Nos anos seguintes a esse recorte, o artista foi mais esquecido e afastando-se desses meios, até sua morte em 2015. Outros personagens, como Cineas Santos ou Antonio Noronha, tiveram mais sorte e reconhecimento mais constante. Outros, como Edmar Oliveira, fizeram carreiras em outras áreas, como a medicina, mas sem nunca abandonar uma certa veia artística. Em comum, os integrantes dessas gerações, incluindo Albuquerque, de diferentes maneiras e em diferentes tempos, continuaram a serem enunciadores de uma piauiensidade manifestada em palavras, imagens, acordes e atitudes. Contudo, não mais da forma amadora, despreziosa e subversiva de outrora. Antes marginais, passam a se aliar, ou adentrar completamente, os espaços institucionais com mais presença: a imprensa de grande circulação, a universidade, o governo. Tornam-se intelectuais das artes, autoridades culturais. Os artistas dos anos 1970 tornaram-se eles mesmos, cânone entre as artes piauienses.

⁷⁵⁴ GALLAS, Anna Kelma. Um traço com personalidade. **O Dia** – Torquato!, Teresina, 29 de julho de 1996, p. 09.

⁷⁵⁵ GALLAS, Anna Kelma. Um traço com personalidade. **O Dia** – Torquato!, Teresina, 29 de julho de 1996, p. 09.

5. Considerações finais: as pedras que sustentam a ponte

*“Marco Polo descreve uma ponte, pedra por pedra.
– Mas qual é a pedra que sustenta a ponte? Pergunta Kublai Khan
– A ponte não é sustentada por essa ou aquela pedra – responde Marco –,
mas pela curva do arco que estas formam.
Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo, depois acrescenta:
– Por que falar das pedras? Só o arco me interessa.
Polo responde:
– Sem pedras o arco não existe.”*

Ítalo Calvino, 1972 ⁷⁵⁶

Era fim do ano 1970, John Lennon, em entrevista, quando perguntado sobre a dissolução da banda *The Beatles* declara a frase que também significou para muitos o fim de toda uma geração planetária: “o sonho acabou”, agora era hora de “encarar a realidade”. Pereira bem descreve a sensação que a bombástica fala causou entre as juventudes e as artes: “É possível afirmar que toda aquela energia, toda aquela ânsia de transformação revolucionária, que tanto marcou o Ocidente nos anos 60 e parte dos 70, simplesmente se esgotou ou não deu em nada? [...] Não seriam as coisas mais complicadas e a História menos cruel?”⁷⁵⁷. Se a história é mais ou menos cruel não dá para ser respondida aqui, mas certamente ela é mais complicada do que uma simples sentença pode arrematar. Afinal, se para o integrante da banda mais famosa do mundo, e para aqueles que seguiram na sua esteira, o sonho estava findando, no Piauí estava apenas começando.

E quando acabou? Ora, pelos relatos aqui coletados, esse sonho não acabou. Na concepção de Claudete Dias, “os anos 60 e 70 nunca saíram de moda. É onde está o gene revolucionário da cultura”⁷⁵⁸. Para a historiadora que participou dos movimentos daquelas décadas, elas ainda influenciam a moda, o cinema, a literatura, a música e os comportamentos, por isso o “gene revolucionário” do organismo contemporâneo. Como comprovação das mudanças profundas geradas por esses anos, cita o salto tecnológico de uma garota que foi criada no fogão a lenha, lampiões e ruas de areia para a mulher da era da informática. Para Paulo Machado, quando discorre sobre a *Geração Mimeógrafo*, a geração “não se extinguiu ainda”⁷⁵⁹. Daí uma das razões para denomina-la de *pós-69*, pois remete a uma trajetória cujo

⁷⁵⁶ CALVINO, p.102.

⁷⁵⁷ PEREIRA, 1992, p.32.

⁷⁵⁸ DIAS, Claudete. Do consumo ao Paraíso. Entrevista concedida para a revista Revestrés. Teresina, n.14, mai./jun. de 2014. Disponível em: <https://revistarevestres.com.br/entrevista/do-consumo-ao-paraíso/>. Acessado em 15/02/2026.

⁷⁵⁹ MACHADO, Paulo. Entrevista concedida à Aristides Oliveira, Demétrios Galvão, Thiago E e Adriano Aragão. Disponível em: <https://revistaacrobata.com.br/acrobata/entrevista/entrevista-com-paulo-machado/>. Acesso em 17/02/2026.

fim não pode ser nomeado. Esses personagens chegaram a ser o que são por consequência daqueles tempos. Ela continua a existir e se definir. Já o psiquiatra Edmar Oliveira destaca a responsabilidade de nomeação pelos terceiros que, décadas depois, ajustam sua luneta para ela:

Eu sou mais um que ele está estudando, e talvez o que eu tenha feito tenha sido muito maior para ele do que para mim próprio. Eu acho que o historiador é o cara que bota na história, como ela foi, é uma versão que a história vai ser conhecida. Pode não ser até a real, até porque todas elas são versões. Eu como psiquiatra posso dizer que a memória da gente é afetiva. A gente corta algumas coisas que a gente tem vergonha, que não gosta e outras coisas exalta porque ela é uma versão fantasiosa do fato. Nenhuma delas é o fato, são versões. [...] Então, isso, para mim, é a projeção que eu queria naquele tempo, era fazer isso. Só que naquela época não se conseguiu. Então a gente tentava, tentava e morria, tentava e morria na praia a gente nunca conseguia. Hoje nós conseguimos. Por quê? Por conta de vocês, por conta da história que estão levantando. Queira ou não queira a gente chega aqui e eu dou entrevista. Eu não sou um “zé ninguém” como se pensava que eu fosse, que as ideias que eu ia apresentar não eram nada, não tinha importância para a história.⁷⁶⁰

Em sua entrevista, Edmar Oliveira demonstrou ter uma certa consciência histórica de si, auxiliada pelos seus conhecimentos de psiquiatria, sobre as operações conscientes e subconscientes da memória e das emoções. E mais uma vez compreende-se porque essas gerações, e esses jovens, não se encerraram no passado. A tal projeção almejada por Oliveira, Albuquerque e outros contemporâneos, para o primeiro, foi enfim alcançada nos dias de hoje, quando recontamos e atribuímos sentidos àquelas experiências. As artes “menores” criadas por essa juventude alcançaram maior repercussão depois dos acontecimentos, e por isso, o psiquiatra considera que enfim conseguiram ocupar o espaço que buscaram. Tais falas demonstram que “toda identidade está localizada em um espaço e tempo simbólicos”⁷⁶¹.

Se considerarmos que “o sentido nunca se recupera, o sentido se libera, se produz, se constrói, se atribui”⁷⁶², e se considerarmos que “um estrato demográfico só se torna uma geração quando adquire uma existência autônoma e uma identidade”⁷⁶³, podemos dizer que as gerações se formam na conjuntura daquela juventude, a Teresina envolta pelas efervescências culturais e tecnológicas, pelo autoritarismo da ditadura militar, pelo atraso de sua condição periférica e pelas transformações agitadas dos anos 1970. Se formam pelas manifestações que criaram: seus jornais, seus textos, seus poemas, desenhos e filmes. E também, se formam nos tempos posteriores àquela década, pois é moldada cada vez que seu ideal é acionado pela

⁷⁶⁰ OLIVEIRA, Edmar. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 08 de julho de 2024.

⁷⁶¹ HALL, 2006, p.71.

⁷⁶² Albuquerque Júnior, 2013, p.20.

⁷⁶³ Sirinelli, 2006, p.133.

memória, pela recepção de suas obras, e pelas perguntas que são dirigidas ao passado na busca pela compreensão do nosso presente.

Ao compilar as entrevistas de Albuquerque, é notável como suas falas buscam construir a noção de si como um sujeito rebelde. Mais ainda: as perguntas que o interpelam são direcionadas também a essas abordagens: contracultura, resistência, transgressão. O artista rebelde é uma invenção de si e do que é dito sobre ele. De forma alguma isso quer dizer que a resistência e a transgressão não ocorreram, ou que são falseadas, mas que seus significados continuam a ser delineados muito tempo depois.

Também ao longo da pesquisa, notei que muitas pessoas que já tinham ao menos ouvido falar de Albuquerque achavam que ele tinha cometido suicídio. Entretanto, ele morreu em decorrência de problemas de saúde acumulados e complicações de uma cirurgia na perna, após sofrer mais uma fratura. O suicídio de Albuquerque é uma lenda com um fundo de verdade. A impressão de uma “morte em vida”, para Oliveira, causada pelos vícios em álcool e drogas e por problemas psicológicos, advindos da falta de reconhecimento, retorno financeiro e outras razões. É também a imagem trágica do artista revolucionário dos anos 1970, encarnada, por exemplo, em Torquato Neto e tantos outros. A narrativa de um sujeito e uma obra que não cabe na vida, que extrapola os limites impostos pela sociedade, e por isso mesmo, é escanteada por ela até não ser mais suportável.

O artista emerge nos relatos, nas imagens e nos textos como alguém que gostava de provocar, seja pelo estilo e pelos comportamentos, seja pelo que produziu. Integrou os principais jornais alternativos da capital piauiense, como o *Gramma* e o *Chapada do Corisco*, além dos encartes feitos sob o guarda-chuva de jornais empresariais como *O Estado Interessante*, *A Hora Fatal* e *Boquitas Rouge*. Com seu conhecimento de imagem e técnica cinematográfica, colaborou em muitos filmes superoitista do Piauí, como ator, operador de câmera, fotógrafo ou editor. Esteve entre os filmes mais experimentais, como os do *Espectro Torquato Neto*, e filmes mais padronizados documentários e adaptações narrativas feitas por artistas no âmbito da UFPI. Apesar de não ser conhecido como um homem das letras, escreveu alguns contos e crônicas. Sua obra mais lembrada é reconhecida pelo pioneirismo e pelo afronte: a HQ *Humor Sangrento*, um conjunto de pequenas histórias que misturam cotidiano, mitos, denúncia, folclore e violência, muita violência. Se os quadrinhos buscam emular a cinesia em papel, Albuquerque vai procurar criar a imagem em movimento pleno nas animações. Além dessas, há outros filmes que recentemente começaram a ser redescobertos, como *Um Sonho Americano*. Os filmes trazem narrativas curtas que mais interessam

experimentar com a imagem, e trazem elementos clássicos da obra de Albuquerque: o erotismo, a morte, o vampirismo, o humor, a crítica ao imperialismo americano e a valorização da identidade local.

Albuquerque certamente foi subversivo em muitos aspectos, e construiu uma obra diferenciada dos padrões de sua conjuntura. Mas não pode ser resumido a isso. O artista se consolidou dentro da grande imprensa, estimado como iniciador de uma tradição de chargistas piauienses. Ainda, foi o idealizador e colaborador em eventos, como shows musicais e festivais de cinema, que celebravam as artes piauienses, a cultura popular, ao mesmo tempo que revelavam novos produtores que atualizam elementos tradicionais. Suas histórias em quadrinhos, em movimento, tratam dos problemas e das lutas da sua sociedade, muitas vezes tendo o *mainstream* cultural e o imperialismo estadunidense como vilões. Já com seus 30 anos, Albuquerque passou a trabalhar na secretaria de cultura, e participar como organizador, professor ou jurado em salões de arte, cursos e eventos culturais. Ele mesmo não negava: onde houvesse um espaço para publicar, ele estava lá. Vibrante e trágica, inovadora e continuadora, moderna e tradicional, esta é a trajetória de Albuquerque.

Ele não é um vampiro, esse ser estranho, violento, marginal e sedutor. Ele não é um carcará, essa ave que sobrevoa o sertão em busca da sua caça, o símbolo da resistência em meio às adversidades, de um Nordeste popular, autêntico e forte. Tampouco é um super-herói, poderoso, defensor dos fracos, a luz na escuridão, o ícone imaculado, o exemplo e o guia daqueles que nele se inspiram. Mas às vezes, ele também é um vampiro, um carcará, um super-herói, e muito mais. Muitos Arnaldos Albuquerques em um só, todos inalcançáveis, todos ainda sendo definidos. Tradição. Ruptura. No fim, essas ideias não são completamente inconciliáveis. São invenções humanas, e como tal, navegam no leito e nas margens desse rio invisível.

6. Referências

6.1. Fontes

6.1.1. Jornais

6.1.1.1. A Hora

6.1.1.1.1. A Hora Fatal

ALBUQUERQUE, Arnaldo. A dupla japonesa contra o investigador. **A Hora Fatal**. Teresina, jun. 1972.

ARAÚJO NETO, Torquato. Pezinho Pra Dentro Pezinho Pra Fora. **A Hora Fatal**, nº 01, Teresina, junho de 1972, p.01.

ARAÚJO NETO, Torquato. Do Paraíso ao Consumo. **A Hora Fatal**, nº 03, Teresina, julho de 1972.

GALVÃO, Carlos. Cada Macaco No Seu Galho. **A Hora Fatal**. Teresina, junho de 1972.

GALVÃO, Carlos. Lamento. **A Hora Fatal**. Teresina, junho de 1972.

OLIVEIRA, Edmar. **A Hora Fatal**. Teresina, nº 01, junho de 1972.

OLIVEIRA, Edmar. Assim não. **A Hora Fatal**. Teresina, junho de 1972.

OLIVEIRA, Edmar. Vinho do meu sangue (ou, o Drácula tinha razão). **A Hora Fatal**. Teresina, junho de 1972.

OLIVEIRA, Edmar. **A Hora Fatal**, nº 03, Teresina, julho de 1972.

6.1.1.2. Chapada do Corisco

ARNALDO. **Chapada do Corisco**, nº0, Teresina, setembro de 1976.

BARROS, Celso. Entrevista concedida a Paulo José Cunha. **Chapada do Corisco**. Teresina, ano 1, n.8, 1977.

GIL, Gilberto. Entrevista concedida ao jornal Chapada do Corisco. **Chapada do Corisco**. Teresina, ano 1, n.4, 1977.

6.1.1.3. Correio Braziliense

ARTISTAS invadem Palácio Karnak. **Correio Braziliense**. Brasília, 29 de maio de 1973

6.1.1.4. Correio Corisco

ARNALDO: paixão pela imagem. **Jornal Correio Corisco**, ano II, n 11, Teresina, julho de 2000.

6.1.1.5. Gramma

Apresentação. **Gramma**. Teresina, n. 2, novembro de 1972.

ARAÚJO NETO, Torquato. [Sem título]. In: **Gramma**, n. 2, Teresina, novembro de 1972, p. 08.

CUNHA, Paulo José; ALBUQUERQUE, Arnaldo. Ricochetes de alucinação. In: **Gramma**, n. 1, Teresina, fevereiro de 1972, p. 03.

EXPEDIENTE. **Gramma**. Teresina, n. 1, 1972.

Gramma, n. 1, Teresina, fevereiro de 1972, p. 03.

NUNES, Deusdeth. **Gramma**. Teresina, n. 1, fevereiro de 1972.

6.1.1.6. Diário do Paraná

PREMIADOS argentinos em Curitiba. **Diário do Paraná**, Curitiba, 1 de dezembro de 1977, p.10.

6.1.1.7. Diário de Pernambuco

CINEASTAS vão discutir em Salvador o Super 8. **Diário de Pernambuco**, Recife, 13 de julho de 1979.

6.1.1.8. Jornal do commercio

Jornal Do Commercio. Rio de Janeiro, 1 de fevereiro de 1973.

6.1.1.9. Jornal do Piauí

A TERESINA de ontem cresce com a administração de hoje. **Jornal do Piauí**. Teresina, p.8, 16 de agosto de 1972.

OS IDEAIS DA JUVENTUDE. **Jornal do Piauí**, Teresina, 10 de outubro de 1970.

6.1.1.10. Jornal da Manhã

ALBUQUERQUE, Arnaldo. Entrevista concedida à Paulo Moura. In: **Jornal da Manhã**, Teresina, 19 de agosto de 1986. Caderno de Cultura.

6.1.1.11. Jornal do Piauí

A TERESINA de ontem cresce com a administração de hoje. **Jornal do Piauí**. Teresina, p.8, 16 de agosto de 1972.

OS IDEAIS DA JUVENTUDE. **Jornal do Piauí**, Teresina, 10 de outubro de 1970.

6.1.1.12. Meio Norte

UM OLHAR inconformado. **Jornal Meio Norte**, Teresina, 3 de março de 1996, p.4.

6.1.1.13. O Dia

ELÍSTIA, Djalyna. A moda e a evolução unisexe. **O Dia**. Teresina, 23 de agosto de 1972.

GALLAS, Anna Kelma. Um traço com personalidade. **O Dia** – Torquato!, Teresina, 29 de julho de 1996, p. 09.

TERESINA aos 120 anos. **O Dia**. Teresina, p.1, 15 de agosto de 1972.

O Dia. Teresina, 25 de agosto de 1972.

MORADORES fundam nova associação. **O Dia**, Teresina, abril de 1983.

MORAIS, Menezes de. Uma estranha Realidade. **Jornal O Dia**, ano XXIII, n.4049, Teresina, 6 de novembro de 1974.

TUDO é melhor que nada é uma apostila: sai dia 23. **Jornal O Dia - Caderno 2**, Teresina, 30 de dezembro de 1974.

6.1.1.14. O Estado

ALBERTO Chega; deixou no exterior imagem do Piauí e trouxe ajuda para o Estado. In: **O ESTADO**, Teresina, 13 de junho de 1972.

ALBUQUERQUE, Arnaldo. Entrevista concedida ao jornal O Estado. In: História em Quadrinho: depoimento de um artista. **O ESTADO**, Teresina, 11/12 de agosto de 1991.

BRADT, Armando. Mérito ao Arnaldo Albuquerque. **O Estado**, Teresina, 8 de outubro de 1984, p. 15.

ROBERTO Carlos é contra a proibição dos cabelos longos. **O Estado**. Teresina, 7 de dezembro de 1972.

TERESINA, antes e agora. **O Estado**. Teresina, 29 de junho de 1972.

6.1.1.14.1. O Estado Interessante

ARAÚJO NETO, Torquato. Prefiro dez filmes de Zé do Caixão a um de Glauber Rocha. **O Estado Interessante**, nº 10, Teresina, 18 de junho de 1972.

CALDAS, Rose. “O jornal da outra rua”. **O Estado Interessante**, n.11, Teresina, 25 de junho de 1972.

CALDAS, Rose. Comentação. **O Estado Interessante**, n.13, Teresina, 9 de julho de 1972.

CAMPOS, Moaci Madeira. Cabelos longos desmasculiniza o homem. **O Estado Interessante**. Teresina, 4 de junho de 1972.

COUTO FILHO, Durvalino. Durvalino Filho, de Brasília, põe as cartas na mesa e acaba com a briguinha. **O Estado Interessante**, n.14, Teresina, 16 de julho de 1972.

FIGUEIREDO, Francisco Marques. Se não fosse careca seria cabeludo. **O Estado Interessante**. Teresina, 4 de junho de 1972.

FICHA. **O Estado Interessante**, n.2, Teresina, 09 de abril de 1972.

FICHA. **O Estado Interessante**, n.5, Teresina, 14 de maio de 1972.

GALVÃO, Carlos. Pop. **O Estado Interessante**, n.7, Teresina, 28 de maio de 1972.

GENTE E ARTE. **O Estado Interessante**, n.9, Teresina, 11 de junho de 1972.

MOSIL, Jari. Os difíceis caminhos da “Nova linguagem”. **O Estado Interessante**, s.n., Teresina, 30 de abril de 1972, p. 9.

MOSIL, Jari. Cannes em dois tempos. **O Estado Interessante**, Teresina, nº 07, 28 de maio de 1972, p. 12.

MOSIL, Jari. Chaplin: a redescoberta da simplicidade. **O Estado Interessante**, nº 03, Teresina, 16 de abril de 1972, p. 8.

MOSIL, Jari. Polanski: o mestre do macabro. **O Estado Interessante**, nº 09, Teresina, 11 de junho de 1972, p. 3.

MOSIL, Jari. Fellini. **O Estado Interessante**, nº 11, Teresina, 25 de junho de 1972, p. 5.

MOSIL, Jari. Godard – Irreverente e contraditório, romântico e anarquista. **O Estado Interessante**, nº 10, Teresina, 18 de junho de 1972.

NORONHA FILHO, Antônio. Da necessidade de estar por dentro. **O Estado Interessante**, Teresina, n.3, 16 de abril de 1972.

O Estado Interessante, n.4, Teresina, 23 de abril de 1972.

O Estado Interessante, n.11, Teresina, 25 de junho de 1972.

OLIVEIRA, Edmar. **O Estado Interessante**, n.2, Teresina, 09 de abril de 1972.

OLIVEIRA, Edmar. **O Estado Interessante**. Teresina, 16 de abril de 1972.

OLIVEIRA, Edmar. Verbo Engravatado. **O Estado Interessante**. Teresina, 16 de abril de 1972.

OLIVEIRA, Edmar. Meu amigo paulo. **O Estado Interessante**. Teresina, 26 de março de 1972.

SILVA, Josia Clarence Carneiro da. Cinema-Vidas em Lance-um filme piauiense. **O Estado Interessante**, Teresina, 04 jun. 1972, p. 3.

Zum Zum no pé do ouvido. **O Estado Interessante**, n.3, Teresina, 16 de abril de 1972.

Zum Zum no pé do ouvido. **O Estado Interessante**, n.11, Teresina, 25 de junho de 1972.

6.1.1.14.2. Boquitas Rouge

BARRADAS, Haroldo. Poleiros para todos. **Boquitas Rouge**. n.1. Teresina, 11 de fevereiro de 1973.

Boquitas Rouge, n.2, Teresina, 18 de fevereiro de 1973.

GALVÃO, Carlos. **Boquitas Rouge**, n.2, Teresina, 18 de fevereiro de 1973.

PEREIRA, Chico. Vir ver terror. **Boquitas Rouge**. n.1. Teresina, 11 de fevereiro de 1973.

6.1.1.15. Pasquim

MACIEL, Luiz Carlos. Você está na sua?: um manifesto hippie. **O Pasquim**, n.29, Rio de Janeiro, 08 a 14 de janeiro de 1970. p.12.

O Pasquim, n.103, Rio de Janeiro, 24 a 30 de junho de 1971.

Pasquim Tilê. **O Pasquim**, ano VIII, n.416, Rio de Janeiro, 17 a 23 de junho de 1977.

Pasquim Tilê. **O Pasquim**, ano IX, n.453, Rio de Janeiro, 3 A 9 de março de 1978.

6.1.1.16. Sol

Jornal SOL, Teresina, n.1, 09 de novembro de 1979.

BRITO, Geraldo. Artedaços. **SOL**, n.1, Teresina, 09 de novembro de 1979.

SANTOS, Cineas. De Olho na Imortalidade. **Jornal SOL**, Teresina, n.1, 09 de novembro de 1979.

6.1.1.17. Tribuna da Imprensa

Novidades de Verão. **Tribuna da Imprensa**, n.8676, 10 de fevereiro de 1978.

6.1.2. Revistas

ALBUQUERQUE, Arnaldo. **Humor Sangrento**. Publicações suicidas. Teresina: Corisco: 1977.

ARNALDO ALBUQUERQUE: Tradição e Ruptura. **Revista Pulsar**, ano I, n.2, jul./dez. de 1998.

Floretim: poesia sobre poesia, Teresina, s.d.

Mandacaru: revista bimestral de literatura, Teresina, n.1, Dez1978-Jan/1979.

Mandacaru: revista bimestral de literatura, Teresina, n.2, mar-abr/1979.

Revista da Universidade Federal do Piauí (edição comemorativa do 10º aniversário da FUFPI), Teresina, vol.01, n.03 (especial), fev. 1982.

Revista de Cinema (informativo da mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro), Teresina, n.0, p.17, dez. 1984.

Rolling Stone, n.25, 17 de outubro de 1972, p.06.

6.1.3. Livros

BEZERRA, José Pereira. **Anos 70**: Por que Essa Lâmina nas Palavras? (Antiestética marginal & geração mimeógrafo no Piauí). Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1993.

OLIVEIRA, Bernardo A. A.; OLIVEIRA, Francisco A. de; MONTEIRO, Jaislan H. (Org.). **Adão e Eva do Paraíso ao Consumo**. Teresina: Quinta Capa, 2019.

OLIVEIRA, Edmar. A contracultura ensaiando um movimento no Piauí. In: CAMPELO, Viriato; CUNHA, Paulo José; MENDES, George. **Torquato Neto**: Arte Inacabada. Teresina: EDUFPI, 2022.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SANTOS, Cineas; MACHADO, Paulo (org.). **Aviso Prévio**. Teresina: Editora Corisco, 1978.

6.1.4. Documentos civis, militares e governamentais

BRASIL. Assessoria de Segurança e Informações da Fundação Universidade de Brasília (ASI/UNB). Pedido de busca e informação - atividade acadêmica. Brasília, DF, p.3, 17 de novembro de 1976. Disponível em: https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=1185944&v_aba=1. Acesso em 09 de julho de 2025.

BRASIL. Serviço Nacional de Informações (SNI). ANALISE INQUERITO UNB. Brasília, DF, p.19, 18 de Julho de 1977. Disponível em: https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=1185944&v_aba=1. Acesso em 09 de julho de 2025.

BRASIL. Serviço Nacional de Informações (SNI). Infome nº001/116/AFZ/81. A respeito de livrarias especializadas em literatura esquerdista. Fortaleza, CE, p.1, 06 de janeiro de 1981. Disponível em: https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=1980445&v_aba=1. Acesso em 09 de julho de 2025

FIRMA Antônio Lopes Tipografia Popular. **Livro de Registro de Empregados**. Teresina, 1930.

FIRMA Venâncio Albuquerque & Cia. **Livro de Registro de Empregados**. Teresina, 1951.

FIRMA Albuquerque & Cia. **Livro de Registro de Empregados**. Teresina, 1967.

6.1.5. Anotações manuscritas

ALBUQUERQUE, Arnaldo. **A Filmografia Piauiense**. Teresina, s.d. p.1-3. Anotação.

ALBUQUERQUE, Arnaldo. **A Rainha Escarlata**. Teresina, s.d.. Anotação.

ALBUQUERQUE, Arnaldo. **Gillete Mata? Sim mate**. Teresina, s.d.. Anotação.

ALBUQUERQUE, Arnaldo. **I Festival De Cinema Super 8 De Teresina**. Teresina, s.d.. Anotação/Esboço.

6.1.6. Audiovisual

CARCARÁ, PEGA, MATA E COME. Direção: Arnaldo Albuquerque. Teresina, s.d., son., color., 3 min.

CIDADÃO KANE. Direção: Orson Welles. Produção: RKO Radio Pictures; Mercury Productions. Estados Unidos, 1941. 119 min, son., p&b.

COMO NOS LIVRAR DO SACO. Direção: Cesar Ladeira. Produção: Guru Produções Cinematográficas. Rio de Janeiro, 1974. 87 min, son., color.

CORAÇÃO MATERNO. Direção: Haroldo Barradas. Teresina, 1973, son., color., 14 min.

DAVID VAI GUIAR. Direção: Durvalino Couto Filho. Teresina, 1972, son., color., 18,5 min.

MERGULHO. Direção: Arnaldo Albuquerque. Teresina, 1980, son., color., 2 min.

MISS DORA. Direção: Edmar Oliveira. Teresina, 1974, son., color., 13 min.

O GURU DA SEXY CIDADE. Direção: Antônio Noronha Filho. Teresina, 1972, son., color., 28 min.

O GURU DAS SETE CIDADES. Direção: Carlos Bini. Produção: Guru Produções Cinematográficas. Rio de Janeiro, 1972. 85 min, son., color.

O TERROR DA VERMELHA. Direção: Torquato Neto. Teresina, 1972, son., color., 28 min.

PORENQUANTO. Direção: Carlos Galvão. Rio de Janeiro, 1973, son., color., 26 min.

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

TIO JOÃO. Direção: Antônio Noronha. Produção: Universidade Federal do Piauí. Teresina, 1978. 16 min, son., color.

TUPI NIQUIM. Direção: Xico Pereira. Rio de Janeiro, 1974, son., color., 17 min.

VÃ-PIRAÇÕES. Direção: Arnaldo Albuquerque. Teresina, 1980, son., color., 2 min.

UM SONHO AMERICANO. Direção: Arnaldo Albuquerque. Teresina, s.d., son., color., 3 min.

6.1.7. Álbum de música

GIL, Gilberto; NETO, Torquato. Geléia Geral. In: VÁRIOS ARTISTAS. **Tropicália ou Panis et Circensis**. Barueri: Philips, 1968. 1 disco sonoro.

6.1.8. Entrevistas e depoimentos em sites

COUTO FILHO, Durvalino concedida a Jaislan Honório Monteiro. **Revista Desenredos**, Teresina, ano IV, n.15, out./dez. 2012. Disponível em: <http://desenredos.com.br/?cat=36>. Acesso em: 16/12/2024.

DIAS, Claudete. Do consumo ao Paraíso. Entrevista concedida para a revista Revestrés. Teresina, n.14, mai./jun. de 2014. Disponível em: <https://revistarevestres.com.br/entrevista/do-consumo-ao-paraiso/>. Acessado em 15/02/2026.

IGREJA, Marcos. Entrevista concedida a Gezenilde Francisco dos Santos. Teresina, 06 de fevereiro de 2003.

MACHADO, Paulo. Entrevista concedida a Aristides Oliveira, Demétrios Galvão, Thiago E e Adriano Aragão. Disponível em: <https://revistaacrobata.com.br/acrobata/entrevista/entrevista-com-paulo-machado/>. Acesso em 17/02/2026.

Noronha, Antônio. Entrevista concedida a Jaislan Honório Monteiro. Teresina: 21 de janeiro de 2006.

NORONHA, ANTÔNIO. Doutor Coragem. Entrevista concedida a revista Revestrés. Teresina, 2016, n. 23. Disponível em: <https://revistarevestres.com.br/entrevista/doutor-coragem-2/>. Acessado em 15/02/2026.

OLIVEIRA, Edmar. **De médico e louco**. Disponível em: <https://revistarevestres.com.br/entrevista/de-medico-e-louco/>. Acesso em 05. out. 2023.

OLIVEIRA, Edmar. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina: 23 de julho de 2021.

OLIVEIRA, Edmar. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 08 de julho de 2024.

PIUHY, Albert. Entrevista concedida a Bernardo Aurélio. 2008. Disponível em: <https://bernardohq.blogspot.com/2014/11/entrevista-com-albert-piauhy-parte-1.html>. Acessado em 26/05/2025.

PIAUHY, Albert. Entrevista concedida a Bernardo Aurélio. Teresina, 14 de outubro de 2008. Disponível em: <https://bernardohq.blogspot.com/2014/11/entrevista-com-albert-piauhy-parte-2.html>. Acesso em 28/06/2025.

SANTOS, Cineas. Entrevista concedida a Jardiane Lucena Nascimento. Teresina, 21 de novembro de 2018.

SANTOS, Cineas. Minha pátria é minha língua. Entrevista concedida a Revista Revestrés. **Revista Revestrés**, n.27 out./nov. de 2016. Disponível em: <https://revistarevestres.com.br/entrevista/minha-patria-e-minha-lingua/>. Acesso em: 30/12/2024.

SANTOS, Cineas. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 11 de abril de 2025.

6.1.9. Textos retirados de sites da internet

Acervo Isaac Rozemberg: <https://www.youtube.com/watch?v=YjaeYwLBIn4>. Acesso em: 27/12/2025.

Cinelimite e Iniciativa de Digitalização de Filmes Brasileiros: <https://www.cinelimite.com/cultural-preservation>. Acesso em: 03/01/2026.

GT História, Cultura e Subjetividade: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/18191>. Acesso em: 15/12/2024.

Sobre Deusdeth Nunes: <https://beta.portalodia.com/noticias/piaui/deusdeth-nunes-o-garrincha-as-memorias-de-um-homem-que-dedicou-sua-vida-ao-esporte-406656.html>. Acessado em: 20/05/2025.

OLIVEIRA, Edmar. **Sem o Noronha não éramos nós.** Disponível em: <https://piauinauta.blogspot.com/2016/07/sem-o-noronha-nao-eramos-nos.html>. Acesso em 18/12/2024.

OLIVEIRA, Edmar. De poeta e louco.... **Revista Revestrés**, Teresina, n. 33., out./nov.2017. Disponível em: <https://revistarevestres.com.br/artigos/de-poeta-e-louco/>. Acesso em: 16/12/2024.

Origem do lema do brasão do Piauí: <https://labeled-letras-ufmg.com.br/publicacoes/viva-voz/odes-romanas/>. Acesso em 08/02/2026.

6.2. Bibliografia

6.2.1. Artigos

ABRAMO, Perseu. Imprensa Alternativa: alcances e limites. **Revista Tempo e Presença**, nº 233, ago., 1988. Disponível em: <https://fpabramo.org.br/csbn/imprensa-alternativa-alcances-e-limites/>. Acesso em 14/02/2026.

ALBUQUERQUE Júnior, Durval Muniz de. Raros e rotos, restos, rastros e rostos: os arquivos e documentos como condição de possibilidade do discurso historiográfico. **ArtCultura**, Uberlândia (MG), v. 15, n. 26, p. 7-28, jan.-jun. 2013.

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

CASTELO BRANCO, Edwar. A Teresinália e o espectro de Torquato Neto. **EVHIST: Revista de Estudos Brincantes e Históricos**, Morrinhos-GO, v.14, n.2, p.1-16, jul./dez. 2025.

CAVEIRO, Pedro. Vivendo de hora em hora: sobre a geração mimeógrafo brasileira & a nuvem cigana. **Revista eLyra**, [S. L.], n.11, 2018, p.129-144. Disponível em: <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/236>. Acesso em: 28/12/2024.

COSTA, Flávio Moreira da. Notas para um cinema underground. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 16, p. 28-31, 1970.

FAVARETTO, Celso. A contracultura, entre a curtição e o experimental. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas-SP, v.1, n.3, p.181-203, set./dez. 2017.

FEIXA, Carles; LECCARDI, Carmem. O conceito de geração nas teorias sobre juventude. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 25, n. 2, p. 185–204, 2011.

FONTINELES, Cláudia Cristina da Silva. A autoestima piauiense, os usos políticos e as repercussões na memória. **Tempo e argumento**, Florianópolis: v.13,n.33,p.1-29,mai/ago, 2021.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 24, p. 68-75, 1996.

KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v.5, n.10, p.237-250, 1992.

LONGHI, Carla Reis. Cultura e costumes: um campo em disputa. **Antíteses**, Londrina-PR: v.8, n.15, p.(197-218), jan/jun, 2015.

MACHADO JUNIOR, Rubens. **Cidade & Cinema**: duas histórias a contrapelo nos anos 1970. In: III Seminario internacional políticas de la memoria - Recordando a Walter Benjamin: justicia, historia y verdad. Escrituras de la memoria. Buenos Aires: Centro Cultural de La Memoria Haroldo Conti, Universidad de Buenos Aires, Paris 8, DAAD., 2010. v. 1. p.8.

MOTTA, Rodrigo Patto de Sá. Cultura política e ditadura: um debate teórico e historiográfico. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v.10, n.23, jan./mar., 2018.

PELBART, Peter Pál. Biopolítica. **Sala Preta**, São Paulo, v. 7, p. 57–66, 2007.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 27, n. 53, jan./jun., 2007.

PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. **Revista Projeto História**, São Paulo, n.14, fev., 1997.

SANTOS, Roberto Elísio dos; PADOVANI, Flavio. Os quadrinhos brasileiros de humor autorais no século XXI. **9ª Arte**, São Paulo, v. 6, n. 1-2, p. 61–68, 2018.

STUDART, Júlia Vasconcelos. Pasolini e a imaginação crítica: nem cinema de prosa, nem de poesia. **Remate de Males**, Campinas-SP, v.40, n.02, p.610-617, jul./dez. de 2020.

VIOLLA, Eliete de Souza Della; MAZZILLI, Clice de Toledo Sanjar. **Invenção gráfica e subsistência marginal na geração mimeógrafo**: modos de produção nos livros autopublicados de Nicolas Behr (1977-1979). **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 88–113, 2024.

6.2.2. Dissertações e Teses

ALVARENGA, Julio Eduardo S de S. **Histórias que nossos pais não contavam**: lazer teresinense com enfoque no consumo de cinema (1976-1982). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Piauí (UFPI), Teresina, 2020.

ARAÚJO, Paulo Neto Souza. **Uma Teresina paralela do prazer**: estéticas juvenis na contracidade da Curtinália na década de 1970. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Federal do Piauí (UFPI), Teresina, 2023.

AURÉLIO, Bernardo. **Políticas Públicas culturais e Salão de Humor no Piauí**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Piauí (UFPI), Teresina, 2015.

BARBOSA, Carlos Lopes. **“Um grupo de pessoas que não se aquietava”**: Geração Antônio Noronha Filho e a emergência de uma nova sintaxe urbana em Teresina na década de 1970. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2018.

BRANDÃO, Laura Lene Lima. **Juventudes em Trânsito**: Práticas juvenis, espacialidades e corporalidades em Teresina na década de 1970. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí (UFPI), Teresina, 2015.

BUENO, Zuleika. **Leia o livro, compre o disco, veja o filme**: o cinema juvenil no Brasil. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), 2006.

CABO, Júlia Souza. **O Terror da Vermelha**: uma proposta de análise a partir da incompletude. Dissertação (mestrado em História Social da Cultura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, 2015.

CASTRO, Francisco José Leandro Araújo. **Virar ao avesso os sentidos**: linguagem, micropolítica e (re)apropriação midiática no jornalismo experimental juvenil teresinense nos anos iniciais da década de 1970. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Piauí (UFPI), Teresina, 2014.

FONTINELES, Claudia Cristina da Silva. **O recinto do elogio e da crítica**: maneiras de durar Alberto Silva na memória e na história do Piauí. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

GOMES, Susy Nathia Ferreira. **O Cavalo e a Abertura no discurso das charges da imprensa teresinense (1979-1985)**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Maranhão (UFMA), São Luís, 2016.

GUTEMBERG, Paulo. **História E Identidade**: as narrativas da piauiensidade. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí (UFPI), Teresina, 2008.

LIMA, Frederico Osanan A. **Curto-circuitos na sociedade disciplinar**: Super-8 e contestação juvenil em Teresina (1972-1985). Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2006.

LIMA, Frederico Osanan Amorim. **É que Glauber acha feio o que não é espelho**: a invenção do Cinema Brasileiro moderno e a configuração do debate sobre o ser do cinema nacional. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, 2012.

MEDEIROS, Hermano Carvalho. **Do U Dy Gruudy ao Cantares**: as vozes e os acordes da moderna canção popular em Teresina 1973-1988). Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia-MG, 2020.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. **“Cinema é mais do que filme”**: história do cinema baiano através das Jornadas de Cinema da Bahia nos anos 70. Dissertação (mestrado em História social do Brasil) – Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2009.

MELO, João Vitor de Carvalho. **Câmeras na cidade sitiada**: tensões sociais no Cine-Clube Teresinense. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí (UFPI), Teresina, 2026.

MONTEIRO, Jaislan Honório. **Arte como experiência**: cinema, intertextualidade e produção de sentidos (1961 – 1972). Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2015.

NASCIMENTO, Jardiane Lucena. **Palavras em guerrilha:** maquinações desejan­tes e gerações em transe na imprensa juvenil teresinense na década de 1970. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2020.

NEGREIROS, Valério Rosa de. **Por uma cultura integrada:** Noé Mendes de Oliveira e a piauiensidade nas décadas de 1970 e 1980. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói (RJ), 2016.

NOGUEIRA, Cícero de Brito. **Sem Palavras:** humor e cotidiano nas histórias em quadrinhos de Arnaldo Albuquerque. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Piauí (UFPI), Teresina-PI, 2010.

NOGUEIRA, Cícero de Brito. **Vã-pirações:** Arnaldo Albuquerque um farol ideológico da contracultura em Teresina. Tese (Doutorado em História) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), São Leopoldo – RS, 2024.

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

ROCHA, Flavio Rogerio. **Super festivais GRIFE:** produção, circulação e formação de cineastas no super8 brasileiro (1973-1983). Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Carlos-SP, 2015.

SANTOS, Gezenilde Francisco. **Contestadores:** revolucionários e libertários em Teresina nas décadas de 60 e 70. Monografia (Licenciatura Plena em História) – Universidade Federal do Piauí (UFPI), Teresina, 2003.

SILVA, Paulo Ricardo Muniz. **Cajuína e Coca-Cola:** identidades e estéticas juvenis em Teresina nas décadas de 1970 e 1980. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí, 2013.

SILVA, Stéfany Marquis de Barros. **Venha pra curtir:** aventuras da Curtinália e usos do corpo nos experimentalismos artísticos de Teresina na década de 1970. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2019.

SIQUEIRA, Neila Tanísia R. M. **ANIMA-THE:** Design, memória e restauração da primeira animação piauiense. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Anhembi Morumi, São Paulo, 2017.

SOUSA, Paula Poliana Olimpio de Melo. **Masculinidades descentradas:** confusão de gêneros nas práticas juvenis teresinenses na década de 1970. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2015.

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

VILHENA FILHO, Paulo Henrique Gonçalves. **A experiência alternativa d'O Estado Interessante no contexto marginal da década de 1970.** Dissertação (mestrado em

Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 1999.

6.2.3. Livros e capítulos de livros

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

ALBERTI, Verena. A história dentro da história. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2008.

ALBERTI, Verena. **Ouvir contar**: textos em História Oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **História**: a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história. Bauru: EDUSC, 2007.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.

AMADO, Janaína; Ferreira, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

BARROS, José D'Assunção. **O campo da história**: especialidades e abordagens. Petrópolis-RJ: Vozes, 2004.

BAZIN, André. **O Cinema**: ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Vol. 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BHABA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BLOCH, Marc. **Apologia da história, ou, O ofício do Historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2001.

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. **Visionários de um Brasil profundo**: invenções da cultura brasileira em Jomard Muniz de Brito e seus contemporâneos. Teresina: EDUFPI, 2018.

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. **Torquato Neto e seus contemporâneos**: vivências juvenis, experimentalismo e guerrilha semântica em Teresina. Teresina: Cancioneiro, 2024.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo-RS: Editora Unisinos, 2019.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CALVINO, ITALO. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

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

CANEVACCI, Massimo. **Culturas eXtremas**: mutações juvenis nos corpos das metrópoles. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

CASTELO BRANCO, Edwar de A. Como ter utopias em tempos distópicos? Coisas que aprendi olhando os estertores de Caetano Veloso e de seus contemporâneos. In: FILHO, José A. **O Brasil em tempos sombrios**. São Paulo: Editora Libertas, 2020.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Todos os dias de Paupéria**: Torquato Neto e a Invenção da Tropicália. Teresina: Cancioneiro, 2024.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Da impossibilidade histórica de ser como se é: sujeito, obra, autor e autoria pensados a partir de Torquato Neto. In: MONTEIRO, Francisco Gleison da C.; SILVA, Márcio Douglas de C. e. **História social do Piauí**: cultura, arte e literatura. Teresina: Cancioneiro, 2024 (a).

CATROGA. Memória e história. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). **Fronteiras do milênio**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.

CATROGA, Fernando. **Os passos do homem como restolho do tempo**: memória e fim do fim da História. Coimbra: Almedina, 2009.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

DARNTON, Robert. Os esqueletos no armário: como os historiadores brincam de ser Deus. In: DARNTON, Robert. **Os dentes falsos de George Washington**: um guia não-convencional para o século XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**: Cinema 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**: 1972-1990. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**: Cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. O que é o ato de criação?. In: _____. **O belo autônomo**: textos clássicos de estética. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2012.

DEMÉTRIO, Silvio Ricardo. O Terror da Vermelha: estética da agressão e rigor formal de Torquato Neto no cinema. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; CARDOSO, Vinícius Alves (org.). **Torquato Neto**: um poliedro de faces infinitas. Teresina: EDUFPI, 2016.

DUBY, Georges. **A História Continua**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. São Paulo: Max Limonad, 1986.

FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida N (org.). **O tempo do regime autoritário**: ditadura militar e redemocratização: Quarta República (1964-1985). O Brasil Republicano vol.4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: o nascimento da prisão. Petrópolis (RJ): Vozes, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Ditos & escritos V – Ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Ditos & escritos III – Estética**: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. São Paulo: Paz e Terra, 2021.

GUATTARI, Félix. **Revolução Molecular**: pulsações políticas do desejo. São Paulo: Brasiliense, 1985.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade**: presenteísmo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HOBBSBAWN, Eric J. **Era dos extremos**: o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

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

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 2004.

JOUTARD, Philippe. Desafios à história oral do século XXI. In: FERREIRA, Marieta e Moraes. **História Oral**: desafios para o século XXI. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz/ Casa de Oswaldo Cruz / CPDOC - Fundação Getúlio Vargas, 2000.

KAMINSKI, Leon Frederico. **A revolução das mochilas**: contracultura e viagens do Brasil ditatorial. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2022.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição para a semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2006.

- KRUEL, Kenard. **Torquato Neto ou a carne seca é servida**. Teresina: Zodíaco, 2008.
- KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e Revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa**. São Paulo: Edusp, 2001.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas-SP: Unicamp, 1999.
- LUCA, Tania Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2008.
- NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2008.
- NAPOLITANO, Marcos. **Juventude e Contracultura**. São Paulo: Contexto, 2023.
- ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Herege**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é a contracultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.
- PINHEIRO FILHO, Celso. **História da Imprensa no Piauí**. Teresina: Editora Zodíaco, 1997.
- PORTELLI, Alessandro. **Ensaio de História Oral**. São Paulo: Letra e voz, 2010.
- PRADO, Luiz Carlos D.; EARP, Fábio Sá. O milagre brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967-1973). In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida N (org.). **O tempo do regime autoritário: ditadura militar e redemocratização: Quarta República (1964-1985)**. O Brasil Republicano vol.4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- QUEIROZ, Teresinha. **Do singular ao plural**. Teresina: EDUFPI, 2015.
- ROSZAK, Theodore. **A Contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil**. Petrópolis- RJ: Vozes, 1972.
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre a dependência cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SIRINELLI, Jean-François. **A geração**. AMADO, Janaína; Ferreira, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- SONTAG, Susan. **Contra a Interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- TADEU, Tomaz (org.). **Antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o Cinema**. Rio de Janeiro: Ed. Ciência Moderna, 2006.

VOLDMAN, Danièle. Definições e usos. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.